

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**



**O 'LABORATÓRIO' DE ANDRÉ GONÇALVES E OS PROGRAMAS  
DE PINTURA DO BARROCO QUINTO – JOANINO**

**VOLUME I – TEXTOS**

**Susana Patrícia Correia Isidro**

Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro

2014



**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**



**O ‘LABORATÓRIO’ DE ANDRÉ GONÇALVES E OS PROGRAMAS  
DE PINTURA DO BARROCO QUINTO – JOANINO**

**VOLUME I – TEXTOS**

**Susana Patrícia Correia Isidro**

Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro

Orientação: Professor Doutor Vítor Serrão, Dr.º Miguel Cabral de Moncada

Lisboa, Outubro de 2014



“Gonçalves era extraordinariamente dotado, desenhava com facilidade e correcção e dava por vezes aos seus melhores quadros um colorido não isento de gosto nem de sentido decorativo.”

Reynaldo dos Santos in  
*História da Arte em Portugal*, Vol. III, Portucalense Editora, S.A.R.L, Porto, 1953, p.147

**PLANO**  
**VOLUME 1**

Agradecimentos	8
Resumo – Abstracto	9
Siglas e Abreviaturas	11
Introdução	12
• Objectivos de estudo	15
• Metodologia	18
• Estado da arte	22

**I PARTE**

<b>Cap.1 – A Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Seixal</b>	38
1.1 Memória Histórica – <i>Corpus</i> artístico	38
1.2 Papel da Igreja na salvaguarda da arte sacra	48
<b>Cap.2 – O Portugal Tridentino (1540-1700) – O culto e a função da imagem em prol da pregação</b>	56
2.1 Actos de devoção: <i>Palavras que pintam, pinturas que falam</i>	56
2.2 Salvaguarda das <i>imagens sagradas</i> : formas de controlo	64
<b>Cap.3 – O Patronato Régio de D. Joanni V – O elogio pela internacionalização do ensino das artes</b>	70
3.1 Situação política e histórica do Reinado do <i>Magnífico</i>	70
3.2 Lisboa privilegiada como “modelo” de paradigma romano	82
3.3 A recepção de novas ideologias artísticas: <i>Ut Theologia Rhetórica</i>	87
3.3.1 A unidade programática da Pintura e a Retórica setecentista em Portugal	87
3.3.2 O Palácio de Mafra – Um itinerário imagético da Retórica internacional Real	96

## II PARTE

<b>Cap.4 – André Gonçalves (1685-1762) – O percurso para o domínio da Pintura</b>	100
4.1 Biografia do mestre <i>Ingenuo pintor Ulyssiponense</i>	100
4.2 Conceito de “laboratório” na produção artística: a arte de copiar, a gravura, o valor da cor e os epígonos	126
4.3 Inventário cronológico do <i>corpus</i> artístico	150
4.4 A <i>Carta Apologética de José Gomes da Cruz</i> : a utopia artística e o estatuto social da Pintura	161
<b>Cap.5 – As pinturas da Matriz do Seixal: <i>Anunciação, Visitação São João Evangelista em Patmos e Sacrifício de Manoá</i></b>	168
5.1 Fortuna História	168
5.2 Fortuna Crítica: enquadramento iconográfico e iconológico	174
a) <i>Anunciação</i>	174
b) <i>Visitação</i>	177
c) <i>Sacrifício de Manoá</i>	179
d) <i>São João Evangelista em Patmos</i>	182
5.3 Peritagem e atribuição do “laboratório” de André Gonçalves	184
a) <i>Visitação</i>	187
b) <i>Anunciação</i>	190
c) <i>Sacrifício de Manoá</i>	191
d) <i>São João Evangelista em Patmos</i>	193
5.4 Fortuna crítica	194
a) <i>Anunciação</i>	197
b) <i>Visitação</i>	201
c) <i>Sacrifício de Manoá</i>	203
d) <i>São João Evangelista em Patmos</i>	205
Considerações finais: André Gonçalves, um verdadeiro “laboratório” da arte imagética	207
Fontes bibliográficas	214

## VOLUME II

Anexos de documentos

Anexo de imagens

## **Agradecimentos**

Foram numerosas as pessoas que contribuíram, de formas distintas, para a concretização deste trabalho fosse possível. Como tal gostaria de agradecer a todos os que na realidade a possibilitaram através da sua partilha de saberes:

Em primeiro lugar, agradeço e manifesto um enorme reconhecimento para com os meus professores orientadores Professor Doutor Vítor Serrão e Professor Dr.º Miguel Cabral de Moncada que com toda a disponibilidade, empenho e permanente atenção, sempre orientaram a minha actividade docente nesta Faculdade, através de estímulos e aconselhamentos, com oportunas correcções e sugestões. Ambos os docentes constituíram, para mim, um incentivo para o meu desempenho e uma referência que guardo com a mais elevada estima.

Também não posso deixar de manifestar a minha alta gratidão ao Padre Marco Luís, da Igreja da Nossa Senhora da Conceição no Seixal, que, com toda a sua simpatia e amabilidade, recebeu este trabalho, bem como com a sua generosa permissão para estudar o arquivo da sua igreja, para fins académicos, e à Dr<sup>a</sup> Cristina Silva, por toda a sua ajuda em relação ao estudo do arquivo paroquial do Seixal.

Destaco, também, as conversas e as sugestões bastante úteis do Doutor Nuno Saldanha, que me permitiram amadurecer e melhor argumentar os conceitos sobre a influência cultural de ideias e das mentalidades setecentistas, portuguesas e estrangeiras e sobre a construção imagética e simbólica presente na obra de André Gonçalves.

Também, gostaria de agradecer ao investigador Rui Manuel Mesquita Mendes por todas as conversas que tivemos, desde que iniciei esta investigação e por toda a sua ajuda em relação a documentos relacionados com a história do Seixal.

Por último, deixo o meu reconhecimento a todos os funcionários de bibliotecas e arquivos, com quem tive a oportunidade de cruzar opiniões, pois que, pela sua atitude ouvinte me ajudaram a formular e a reformular muitas das ideias que fui trabalhando. Assim como é o exemplo da Dr<sup>a</sup> Celina Gomes (MNAA) e Dr.<sup>a</sup> Gabriela Cordeiro (PNM).

Uma palavra especial vai também para os familiares, com especial carinho aos meus pais, e amigos que me acompanharam ao longo de todo este percurso, dando-me sempre força para atingir o seguinte patamar.

A todos, o meu obrigado.

## Resumo

A presente tese sob o título O ‘Laboratório’ de André Gonçalves e os programas do Barroco quinto-joanino, visa suprir o ainda insuficiente reconhecimento da historiografia da arte nacional a respeito da produção artística de um dos mais importantes pintores do Barroco português, André Gonçalves (1685-1762), criador de uma vasta escola com discípulos e epígonos.

Com pretensão de se apresentar as quatro telas atribuídas à fase madura da sua carreira (c.1730-1740), que se encontravam na penúria do conhecimento dos historiadores de arte e da comunidade científica em geral. Estuda-se o conceito de “Laboratório” apoiado numa oficina portuguesa do século XVIII e as suas prerrogativas de trabalho e difusão de modelos. As telas representam a *Anunciação*, a *Visitação*, *São João Evangelista em Patmos* e o *Sacrifício de Manoá*, medem cerca de 200 cm de altura por cerca de 175 cm de largura, são pinturas a óleo e encontram-se actualmente a ladear a capela-mor da igreja da Nossa Senhora da Conceição, no Seixal. Com base na informação dos Boletins da Academia Nacional de Belas Artes, sobre a exclausuração e dispersão de bens dos conventos, desconfia-se que tenham sido “vítimas” da lei de 1834, e que seriam provenientes, como tudo leva a conjecturar, dos acervos de algum dos antigos conventos do concelho de Vila Franca de Xira. Para compreender as condições de aprendizagem e de produção em que o mestre auto intitulado Pintor *ingénuo Ulyssiponense* laborou, e se estabeleceu como um dos que mais prosperou na actividade no tempo, estudam-se as linhas da evolução pictórica, os estilemas e as linhas da continuidade discipular que prosseguem até ao último quartel de Setecentos, com nomes como José da Costa Negreiros, João dos Santos Ala, Joana do Salitre e Joaquim Manuel da Rocha.

Em paralelo, é importante assimilar o impacto do uso recorrente de gravuras europeias de áureos pintores, como os desta oficina, as quais contribuíram como fontes de unidades iconográficas para o pintor André Gonçalves, o qual transporto-as como modelos para traduzir os valores plásticos, bem como divulgar preceitos artísticos em função de satisfazer uma elite setecentista portuguesa conquistada pelas Academias estrangeiras.

**Palavra-Chave:** Século XVIII, Barroco, Laboratório, Gravura, Pintura a óleo, D. João V, Seixal, André Gonçalves.

## Abstract

The follow thesis titled as André Gonçalves's 'Laboratory' and the Programs of Baroque Quinto-Joanino, aims to supply the still weak recognition of national historiography of art, assigned at the artistic pictorial assets by one of the most important painters of Portuguese Baroque, André Gonçalves (1685-1762), the creator of a vast school with disciples and epigonus.

With the pretention to present four new canvas dating to the mature fase of this career (c.1730 – 1740) which were found in the penury of knowledge of art historians and the scientific community in general. Was set to study (develop) the concept of "Laboratory" based in a Portuguese eighteenth century workshop and is prerogative of work and diffusion of models. The canvas represents the Annunciation, the Visitation, the Saint John Evangelist at Patmos and The Sacrifice of Manoah, with measures about 200 cm in height and 175 cm in width, these are oil paintings and currently stand alongside the chapel major at Our Lady of the Conceptions Church, in Seixal. Based on the information retrieved from the Bulletins of National Academy of Fine Arts, which refers about exclaustation and dispersion of convents property, leads to suspicions that these paintings have been "victims" from the law of 1834, originally came, how it all leads to conjecture, from the patrimony of a certain ancient convent of the council of Villa Franca de Xira. To comprehend the conditions of learning and the productions in which the master self-titled Pintor Ingénuo, Ulyssiponense, labored and established as one of the most prosperous active painters in his time, studying the guidelines of the pictorial evolution, and the guidelines of the disciple continuity, that extended until the last quarter of the seven hundred, with well-known references like José da Costa Negreiros, João dos Santos Ala, Joana do Salitre and Joaquim Manuel da Rocha.

In parallel, its important to assimilate the impact of recurrent use of master European painter's engravings, like in this workshop, which source contribute as a iconographic unit for the painter André Gonçalves, as well he reassemble them as standard models for their works, as an effort to try to translate the plastic values, and divulge artistic precepts in a way to satisfy a seven hundred portuguese elite conquered by foreign Academies.

**Keywords:** 18<sup>th</sup> century, Baroque, Laboratory, Engraving, oil painting, D. João V, Seixal, André Gonçalves

## Siglas e Abreviaturas

Act. - activo em

A.N.T.T – Arquivos Nacionais / Torre do Tombo

A.P.S - Arquivo da Paróquia do Seixal

Atr. – Atribuição

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

c. - cerca

coord. - coordenador, coordenação

dir. - director, direcção

DGARQ/TT – Direcção-Geral de Arquivos /Torre do Tombo

doc. - documento

Dec. - decreto

Fal - falecido

FL-UL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Fr - Frade

ed. - editor, edição

fig. - Figura

MNA – Museu Nacional do Azulejo

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

n.º - número

*op.cit.* - obra do mesmo autor citada anteriormente

p. - página, páginas

vol - volume

(...) - corte na citação de texto

[ ] - palavra ou palavras acrescentadas ao texto citado

## Introdução

A presente dissertação em História da Arte, elaborada no âmbito do curso de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Letras, sob orientação do professor Doutor Vítor Serrão e do Dr. Miguel Cabral de Moncada, pretende ser um contributo ao estudo, conhecimento e compreensão da cultura artística no reinado de D. João V, no caso particular, da pintura portuguesa da primeira metade do século XVIII. Estudaremos as heranças das gerações artísticas anteriores à geração protobarroca<sup>1</sup> e a geração do Barroco pedrino, além de centrar a especificidade do estudo nas influências externas que os nossos pintores recebiam e moldavam ao gosto dos encomendantes portugueses.

O seu objectivo maior é o de poder vir a apresentar e estudar quatro pinturas inéditas, a óleo, de temática sacra: *Anunciação*, *Visitação*, *São João Evangelista em Patmos* e *Sacrifício de Manoá*. Estas obras encontram-se, actualmente, expostas a ladear a Capela-Mor da Igreja da Nossa Senhora da Conceição, no Seixal. Até ao momento, estas telas de autoria desconhecida, e só muito recentemente se começou a esboçar uma abordagem de peritagem em relação à possível identificação da fonte artística, que nos levou a inseri-las no eficiente *laboratório* de André Gonçalves (1685-1762).

As quatro telas em estudo apresentam-se como obras inéditas, pelo facto de: a) nunca terem sido apresentadas ao universo científico-académico, para que a historiografia de arte nacional pudesse ter conhecimento da existência destas pinturas quinto-joaninas, sendo altamente provável terem sido executadas pelo atelier de André Gonçalves, b) as quatro telas apresentam-se sem “paternidade”, isto é, sem assinatura e sem data, c) até ao momento, não existe nenhuma documentação relacionada directamente com a encomenda, nem com o pagamento, e nem mesmo sobre as condições do encomendante relativas à obra em si e ao pintor, d) o único documento que as menciona é um extensivo inventário de 1911, realizado a 10 de Setembro, da Igreja da Nossa Senhora da Conceição no Seixal, que as descreve como “*Altar-mor: Quatro quadros a óleo, dois de cada lado da capela*”<sup>2</sup>. Tendo em conta que a prática, associada a este tipo de liturgia visual, era expor, ao longo da nave, para que a leitura da mensagem catequética se difundisse na sua totalidade junto do crente, tal como acontece nas igrejas da Madre Deus, do Menino de Deus, da Pena, da

---

<sup>1</sup> Ver Vítor SERRÃO, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) – O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Edições Colibri, Lisboa, 2000

<sup>2</sup> Documento n.º1.

Madalena, de Mafra, entre noutras, leva a suspeitar que seriam provenientes de outra instituição católica e possivelmente terão sido separadas pela prática da Lei de 1834, ou pela expulsão dos Jesuítas, 1759-60.

Sobre as telas que abordo com este trabalho, todas possuem algo em comum: evidenciam-se como testemunho verídico e através de uma forma exemplar, reflectem o papel característico da arte, bem como uma política cultural praticada pelo gosto do Barroco joanino, além de transparecerem características particulares, enraizadas na nossa herança imagética das gerações artísticas portuguesas anteriores (a geração barroco pedrino); bem como exibem as fortes influências estrangeiras (sendo uma prática regular na historiografia, sobressaindo a predominância para os modelos italianos e franceses contemporâneos a esta data) que os nossos artistas da época procuraram estabelecer, inserindo-os na encomenda, moldando-os ao gosto cultural pretendido na época em questão.

A cronologia central do trabalho foca-se na monumentalidade do reinado de D. João V, porém envolve três períodos de reinados em Portugal, iniciando-se com D. Pedro II (1683-1706), D. João V (1706-1750) e terminando com D. José I (1750-1777). Neste vasto período que durou noventa e quatro anos, apresenta-se como sendo um tempo particular propício ao apogeu da nossa História Moderna, na qual a paz, a par da prosperidade das riquezas ultramarinas - apesar do incidente histórico do terramoto de 1755 que assolou Lisboa e periferias - constituiu meio eficiente para um florescimento na renovação cultural, particularmente influenciada pelo gosto estrangeiro contemporâneo.

Durante este período áureo barroco, a capital portuguesa, centro de produção pictórica por excelência de Portugal, apresentava-se como sendo o principal porto de recepção para a ampla chegada de artistas provenientes de vários pontos da Europa, trazendo com eles um vasto conhecimento profissional e social, relacionados com o estatuto da Pintura. Estas novas influências iriam desenvolver um novo percurso na formação da nova geração de pintores portugueses, em particular na personalidade de André Gonçalves. Apercebemo-nos, ao longo deste trabalho, que muitas obras permaneciam absolutamente ignoradas, ou apresentavam um fraco estudo, evidenciando-se uma desvalorização, por parte da historiografia, pela pintura nacional. Como tal, centrámos a pesquisa mais na divulgação de obras, permitindo uma visão mais globalizante, contribuindo de forma útil para posteriores estudos mais elaborados.

André Gonçalves é, sem dúvida, a maior figura de entre os pintores de formação nacional desta época, bem como um artista ilustre resultante das circunstâncias da sua época. Contudo, este pintor procurou, através de toda a sua arte, deixar o seu contributo e a sua marca no panorama da nossa pintura barroca, tornando-se o artista central deste estudo. Este mestre, apesar de o caracterizarmos como um pintor de formação estritamente nacional, tentou possuir o máximo de conhecimento em relação à pintura, bem como, a reivindicação do estatuto da sua profissão no seio da cultura setecentista portuguesa. Contudo, não posso deixar de evidenciar que este artista possuía um desenho muito apurado – tendo sido elogiado, por tal característica, por imensos críticos - bem como, o génio que ele atingiu no domínio da cor e na introdução de uma paleta mais clara – prática usual para evidenciar a transição do Barroco para a sua vertente clássico-romana, que viria a predominar na pintura joanina - num país que recentemente se afastava de um passado tenebrista.

Dentro deste contexto, seguem-se Francisco Vieira Lusitano e Inácio de Oliveira Bernardes, pintores de formação romana com grande impacto no panorama artístico português, e ainda Jerónimo da Silva, pintor muito considerado no tempo. Da escola de André Gonçalves, podemos destacar Manuel José Gonçalves, filho mais velho do pintor. Este artista demonstrou possuir forte talento no domínio da pintura, recebendo fortes elogios de Cyrillo e de Manuel da Conceição, contudo teve uma curta carreira, falecendo a 20 de Abril de 1754, aos trinta e oito anos de idade, deixando, lamentavelmente, um futuro promissório no campo artístico. Podemos ainda salientar desta oficina: Micaela Arcângela, Joana do Salitre, José da Costa Negreiros, um pintor com interessante obra remanescente e que comprova a forte influência do mestre Gonçalves na geração artística seguinte, o mesmo sucedendo com Pedro Alexandrino, o qual frequentou tanto a casa como a escola de André Gonçalves. Para além destes artistas, entre outros, acredita-se que tenha ainda leccionado a Ana de Lorena, à qual, mais tarde, em 1753, seria cedido o título de 1.<sup>a</sup> duquesa de Abrantes.

A análise da vasta e complexa obra da oficina, à qual podemos atribuir o valor de *Laboratório*, de André Gonçalves será o pretexto para o estudo destas novas quatro telas, onde podemos observar uma linha de influência da tratadística cultural e artística das correntes pictóricas do primeiro barroco seiscentista – através da sua primeira formação, de 1701 a 1704, com o mestre António de Oliveira Bernardes - , mas igualmente transporta novidades dominadas pela conjuntura da produção

estrangeira setecentista, a qual empregava uma importância nacional para os grandes mestres da pintura portuguesa. Todavia é do nosso maior interesse compreender de que forma esta via de novidade retórica estrangeira se tornou uma linha de referência, para a capacidade artística dos nossos mestres nacionais da primeira metade do século XVIII, com especial atenção ao *Pintor Ingenuo Ulyssiponense*.

- Objectivos de estudo

A escolha desta temática surge naturalmente enquadrada pelo esforço de sensibilização patrimonial, pretendendo ser um contributo para a sensibilização dos historiadores de arte para com a cultura barroca e para o estudo de um *corpus* artístico de um pintor nacional. Como tal desdobrou-se este trabalho em três vectores fundamentais: contextualização na História da Arte, para que haja um certo enquadramento na actividade política e cultural; estudo aprofundado das obras assinadas ou já atribuídas a André Gonçalves e a sua relação com as encomendas; bem como, desenvolver um estudo aprofundado para compreender em que ponto pictórico referencial pode incorporar semelhanças na sua técnica.

Este é um trabalho de História da Arte que procura compreender os sentidos e os mecanismos da pintura a óleo portuguesa da primeira metade do século XVIII, em particular a de temática religiosa, a qual sem dúvida se apresenta como sendo a mais numerosa e de maior impacto social na época, com especial perspectiva nas características particulares do *laboratório* pictórico de André Gonçalves e na pintura quinto-joanina, de forma que possa contribuir para o estudo da Pintura portuguesa da primeira metade de Setecentos, divulgando o nome de um dos grandes pintores deste período, o qual na maioria das vezes é praticamente esquecido.

Esta dissertação tende a comprovar a maturidade que esta pesquisa foi adquirindo ao longo de quase quatro anos, conseguindo constantemente obter descobertas importantes para a temática, desde que iniciei o meu estudo pelas pinturas da Igreja Matriz do Seixal, em meados no ano de 2001. Como tal, decidi, aproveitar então este tema e escrever acerca da natureza das quatro obras em questão. Em retrospectiva, dificilmente poderia imaginar a importância que este trabalho viria a assumir, e muito menos poderia prever que seria fundamental para este capítulo da minha formação profissional, além de muito menos prever que este estudo conduzisse a quatro telas, de uma das mais importantes oficinas portuguesas do século XVIII, da autoria de André Gonçalves. Apesar da sua importância iconográfica e artística, estas

novas peças nunca tinham merecido, até hoje, a observação atenta dos estudiosos, talvez seja por esta razão, que enquanto estudante e historiadora da arte, desenvolvi uma certa afeição por estas pinturas.

“ (...) a obra de arte se destina a durar no tempo, não vale apenas por aquilo que significou na situação do momento, mas por aquilo que significou depois, significa para nós. Cada época deve definir o que significam as obras de arte do passado no âmbito da sua própria cultura (...) ”.<sup>3</sup>

O meu objectivo maior é o de poder vir a apresentar uma visão panorâmica da prática do Barroco tardio, de valor versátil, enraizado no nosso país por uma característica de produção rápida e intensa, empregando a herança do passado como suporte geral da sua produção, apoiando-se simultaneamente em modelos clássicos, permitindo, através do domínio da técnica, estabelecer uma maior comunicação entre o observador e a peça. No entanto, espero conseguir através desta dissertação, um trabalho de fundo panorâmico, e de um sentido mais abrangente, conseguindo retratar uma “ visão de conjunto ” inteiramente dedicada a este tema em concreto, propondo-me a alargar o conhecimento que existe actualmente relacionado com este género artístico particular português, o Barroco – este período, em Portugal, corresponde ao último quartel do século XVII e à primeira metade do século XVIII. O estudo da arte barroca de André Gonçalves é um campo de pesquisa que necessita de um olhar de referência a uma imagem monárquica associada a um poder de festa e espectáculo<sup>4</sup>, demonstrando uma forte convicção para com a importação de modelos estrangeiros no sentido de renovar, e construir, uma imagem de um Portugal contemporâneo.

O *laboratório* de André Gonçalves, que qual era altamente compatível e devidamente formado para responder às necessidades estilísticas pretendidas na época, demonstrou ser um centro de formação artística convicto e com ideias avançadas para um Portugal retrógrado. Em toda a sua vida, mestre Gonçalves dedicou o seu estudo em redor de ideias reformistas no sentido do progresso da sociedade portuguesa setecentista apreciar correctamente a Pintura, bem como o estatuto do Pintor, de forma a elevar a pintura portuguesa ao mesmo nível de reconhecimento que tinha no estrangeiro. Contudo, enquanto tal reconhecimento não era concedido, André Gonçalves procurou vincular-se, durante a sua vasta carreira, a um barroco tardio classicista, procurando inserir toda a sua genialidade através de

---

<sup>3</sup> Giulio Carlo ARGAN, “Preâmbulo ao estudo da História da arte” in Giulio Carlo ARGAN e Maurizio FAGIOLO, *Guia de História da Arte*, Editorial Presença, Lisboa, 1994, p.29

<sup>4</sup> Ver: Rui BEBIANO, *D. João V – Poder e espectáculo*, Livraria Estante Editora, Aveiro, 1987

uma obra de valor versátil, realizada a partir de uma produção rápida – oficina -, mas simultaneamente recuperando e reafirmando uma experiência da herança do passado, tal como é o exemplo das seguintes obras: *Adoração dos Magos* (Museu Nacional de Machado Castro), *Adoração dos Magos* (Colecção Dr. Vasco Reis), *Arcanjo São Miguel e Milagre das Rosas* (Igreja do Menino de Deus), *Visitação* (Igreja da Madre de Deus), *Assunção da Virgem* (Palácio Nacional de Mafra – Basílica), *São João da Mata perante a Virgem no coro dos anjos* (Palácio Nacional de Mafra), *Virgem, o Menino e Santo António* e *Descida da Cruz* (Igreja de Santa Cruz de Coimbra) e *Santa Ana; São Joaquim; São José; São João Baptista e Santa Maria Madalena* (Santa Casa da Misericórdia – Museu de São Roque).

Contudo convém debruçarmo-nos, em relação à Fortuna Crítica sobre os vectores da sua pintura – a qual possui qualidades e fraquezas -, este conjunto compõe-se de testemunhos da submissão artística por parte do gosto estético português do século XVIII, face ao estrangeiro, tendo em conta que a maioria da sua fonte de produção provém de fontes europeias, referentes aos maiores mestres da época e tendo André Gonçalves subjugado toda a sua produção em prol destes novos valores artísticos, mas em contrapartida, asseguraria a sua sobrevivência. Tratando-se pois, de um idealista com um sentido da realidade muito mais amplo do que o seu próprio País.

Importante tanto pela quantidade e qualidade de pinturas executadas durante os setenta e sete anos da sua actividade, bem como pelas características plásticas inovadoras que transporta, enriquecendo os novos cultos de produção pictórica da época em Portugal, tomando especial atenção à capital - Lisboa, a obra de André Gonçalves assume-se como elemento essencial para a cultura plástica da época, contribuindo para o gosto estético, o qual iria influenciar as futuras gerações de portugueses.

Como tal, além do principal objectivo deste trabalho ser o de apresentar ao conhecimento estas quatro novas telas, como forma de contributo académico revelando o seu valor iconográfico no *curriculum* do mestre Gonçalves, servirá também de pretexto e incentivo para o estudo do inventário da sua herança artística, de forma a obter o reconhecimento da sua importância social em termos de formas e estilos, o qual se encontra fortemente vinculado a um panorama definido para com uma intimidade em relação ao meio social que vivenciou.

Em segundo lugar, pretendo inserir estas quatro pinturas num estudo de valor iconológico, procurando, analisando-as ao detalhe, o seu valor como mensagem

pictórica para com a abertura artística portuguesa aos centros europeus, e tentar compreender a fonte de referência da gravura estrangeira estabelecida pelo pintor. Transportando para estas pinturas um contexto de valores culturais que as envolvia, símbolos e tendências intrínsecas à obra.

Um último objectivo será o discurso iconográfico, sobre o qual irá incidir um estudo detalhado de toda a obra de André Gonçalves, bem como compreender a prática e tradição pictórica da época, para que possa validar a atribuição destas novas telas ao pintor ulissiponense.

Para além de constatar homogeneidades e diversidades ao longo da produção do *laboratório* de André Gonçalves, em toda a sua obra procuramos debatermo-nos com o propósito da encomenda, bem como, a funcionalidade que teriam estas peças no seu destino, tentando interligar a condição do artista para com o encomendante, baseando-nos no facto que tal individuo seria por norma um elemento culto e receptivo para com as ideias estrangeiras contemporâneas presentes na teoria portuguesa do século XVIII. Seguidamente, tentamos isolar as principais tendências com base no inquérito das obras, de forma a integrar as personalidades artísticas no conjunto da produção do tempo, numa tentativa de perceber a existência de um impulso de forças internas (nacionais) e externas (estrangeiras), com uma estreita tradução de forma original, conservando-se a mesma linhagem plástica da transmissão do sentimento e de ideal da arte, de forma que esta permanecesse mais próxima do sentimento e da emoção.

- Metodologia

Foi elaborada uma metodologia aplicada, que na nossa opinião constitui a melhor opção para a estruturação deste trabalho. Procurou-se, em primeiro destaque, integrar as novas telas, que esta tese apresenta, no universo inventariado - assinado e atribuído -, documentado e estudado sobre a produção de André Gonçalves e da sua oficina, sendo a própria interpretada, neste trabalho, como sendo um *laboratório*.

No que concerne à metodologia que empregámos no tratamento desta matéria, cabe-nos destacar que inventariámos, fotografámos e fichámos as obras de André Gonçalves, todas as que se encontram assinadas, as que estão documentadas, ainda, as que se encontram atribuídas por historiadores de arte em obras publicadas.

Determinante foi, de igual forma, dividir o trabalho de acordo com um plano delineado, o qual irá suportar a tese em quatro capítulos, fundamentando-se nas

questões da fortuna histórica: o que sabemos hoje sobre a pintura barroca joanina? Ou melhor, a historiografia da arte portuguesa atribui o devido reconhecimento aos seus pintores de formação nacional como é o exemplo de André Gonçalves e o seu legado? Será que D. João V reconhecia os pintores de formação nacional?

A disciplina da História da Arte tem conhecido, no nosso país, desenvolvimentos consideráveis ao longo das últimas décadas, em que se estuda o objecto no seu contexto, sem deixar de se contextualizar no tempo cultural em que o mesmo foi produzido, nunca se separando da vertente da História da Arte. Esta disciplina encontra-se permanentemente ligada á prática de uma teoria, na tentativa de valorizar os estilos artísticos e enquadrando-os em ideologias. Em seguida, procura contextualiza-los em programas estéticos, bem como, distinguindo os seus protagonistas e as obras que merecem um maior destaque, com a pretensão de rever, nestas mesmas, conceitos e teorias nelas impregnadas.

A cronologia central do trabalho corresponde assim, grosso modo, ao período do reinado de D. João V (1706-1750). Estudar este tempo histórico em particular, significa um empenho para com a realidade histórica moderna conhecida como um dos momentos mais favoráveis que Portugal e a Europa já conheceram, o Barroco. Foi um período marcado por uma paz abundante - após as guerras de independência face ao domínio político filipina espanhol -, além de se constituir num regime económico favorável a Portugal, marcado pela exploração da economia da colónia brasileira, com especial destaque para as minas de ouro e diamantes.

Nesta conjuntura política e social, implementou-se uma intensa renovação cultural, particularmente afeiçoada ao poder, na qual a Pintura se assumiu como estética decorativa para as novas capelas particulares, as quais prosperavam ao longo da capital do império português. Nesta época Lisboa constituía-se na cidade de centro de produção pictórica por excelência, recebendo diariamente artistas provenientes de vários pontos da Europa e frequentemente exportava, a partir dos seus portos, obras para outras províncias do império ultramarino português. Também as encomendações régias, que demarcavam uma submissão de importação de modelos de influência estrangeira – com destaque para a francesa e italiana - idealizam uma nova tendência na esfera cultural artística vinculada ao campo político.

Tendo em conta a vasta especificidade e organização metodológica do presente estudo e exigindo uma larga reflexão a esse respeito, optou-se por cinco alvos de busca de informação:

Fontes (histórica documentais e outras);

Obras de referência (publicações, teses, catálogos, etc);

Obras específicas sobre a cultura artística do Setecentos europeu

Obras específicas sobre a cultura artística do Setecentos português

O ciclo artístico de André Gonçalves (discípulos, encomendas, obras, gravuras, vida pessoal e panorama social)

Para o efeito, estruturámos este trabalho em cinco grandes capítulos. No primeiro capítulo abordaremos as questões relacionadas com a importância artística e histórica da Igreja da Nossa Senhora da Conceição, bem como debruçar-nos-emos sobre o papel patrimonial que as Igrejas nacionais possuem pela responsabilidade da salvaguarda das peças de arte para com a sociedade.

No segundo capítulo, iremos retratar a geração de pintores, com especial destaque para a pintura portuguesa, os quais foram alvo de perseguição em relação aos «falsos» e «verdadeiros» dogmas. Durante esta época, ao longo de toda a produção artística, os pintores encontravam-se vinculados a leis restritas, as quais se encontravam relacionadas com a abordagem religiosa, imposta pela Igreja Católica no seguimento do Concílio de Trento. Assim sendo, neste capítulo procuro estudar as questões relativas à ausência da liberdade artística do pintor, em prol do poder do culto e da imagem “pura”.

No terceiro capítulo, propomo-nos acompanhar os momentos fundamentais da evolução política, social, económica e artística portuguesa durante o período Barroco. Este período histórico em concreto, marcado pelo profundo interesse tanto nacional como internacional, torna-se fundamental para dar a conhecer a História, a Arte e a Cultura de um dos reinados mais importantes do nosso País – tendo sido o primeiro a usufruir de uma estabilidade de longa duração, após saída recente das mazelas deixadas pela crise que se seguiu posteriormente à Restauração de 1640.

Este capítulo procura, sobretudo, estudar e dar a conhecer as linhas gerais, com que o Rei *Magnífico* procurou desenvolver e orientar um estereótipo de gosto barroco, bem como dar valor às principais características do alargamento nas práticas artísticas em Portugal por parte da acção mecenática régia - na divulgação de artistas e de encomendas nos principais centros de produção - de D. João V, como elemento impulsionador, confinado à missão de evangelizador de uma contemporaneidade europeia, na qual Portugal se encontrava afastado.

Abordando também questões relacionadas com os modelos de política absolutista europeia, da qual Mafra é a “personificação” de tal manifestação, inclusive a ausência de uma academia nacional, apesar da fundação da Academia Portuguesa em Roma - a qual funcionaria à base de bolseiros portugueses enviados à *Cidade Eterna* -, como tal para superar esta lacuna, recorria-se à importação de exemplos estrangeiros de forma a estabelecer novos valores estético-culturais, de forma a instruir os nossos pintores.

O antepenúltimo capítulo encontra-se inteiramente dedicado ao estudo de André Gonçalves, incidido sobre a sua biografia, personalidade artística (tendo sido o pintor responsável pela introdução de um novo valor cromático de paleta clara, após o final de uma geração de artistas ligados às correntes do naturalismo tenebrista), e discípulos.

Porém, um dos aspectos importantes deste capítulo é o facto de referir as novas descobertas relacionadas (fontes de gravuras e a descoberta de uma nova pintura, a qual se encontra assinada) com obras do *Pintor Ingénuo Ulyssiponense* André Gonçalves (este capítulo em especial, será suportado pela dissertação de doutoramento do Doutor José Gomes Alberto Machado, do Mestrado da Doutora Susana Nobre Cavaleiro Gonçalves e dos vastos trabalhos do Doutor Nuno Saldanha). Um dos aspectos de André Gonçalves que pretendo estudar será a sua obra literária, *Carta Apologética*, escrita por Jorge Gomes da Cruz, tendo sido esta a pedido de André Gonçalves. Em relação à *Carta Apologética* pretendo trabalhá-la como sendo um marco de um triunfo de um artista criador de cariz individualista, na luta pela “liberdade” e “Nobreza” da Arte da Pintura. Contudo, este movimento empreendido pelo mestre Gonçalves, não pode ser encarado como um movimento “inovador”, mas sim, ser interpretado como um símbolo máximo de um resultado de uma longa luta, a qual procura reivindicar para os pintores um estatuto “nobre” e não de “artesão”.

O quinto capítulo pretende ser o reconhecimento e estudo de quatro novas telas atribuídas ao eficiente “laboratório” de André Gonçalves. Através desta descoberta, espero contribuir para a memória artística do pintor em questão, aumentando assim o seu espólio artístico, até agora desconhecido ou alvo de “miopia” por parte dos historiadores.

- Estado da arte

Estudar-se o estado da arte em relação ao produto e renovação artística do barroco de André Gonçalves (1685-1764), significa a falta de um estudo de maior fôlego que consiga reconstruir o discurso total da fortuna crítica em relação às obras literárias tradicionais, numa época de uma nova cultura «estilo joanino» e contemporânea. Contudo, numa tentativa de estudo nacional em relação à produção pictórica, a mesma encontra-se empobrecida em relação ao mestre Gonçalves - apelando necessariamente aos estudos sobre a evolução relacionada com o seu trajecto histórico - apesar de actualmente ser reconhecido como um dos pintores nacionais mais activos deste tempo, com obra produzida para o território continental, insular, e colónias, como é o exemplo do Brasil<sup>5</sup>.

Apesar do considerável número de autores que se dedicaram à análise do vasto trabalho de André Gonçalves, na prática continuam a ser insuficientes. Assim sendo, nesta conjuntura literária empobrecida, apenas dois autores contrariam esta realidade, Doutor Nuno Saldanha e Doutor José Alberto Gomes Machado. São ambos reconhecidos pela comunidade académica pelos seus vastos contributos na procura de autenticar e gratificar o pintor André Gonçalves e as suas obras. É evidente a obra por parte do Doutor Nuno Saldanha, através dos seus vastos artigos dedicados a aprofundar o estudo sobre estes artistas<sup>6</sup>, imagens e ideias na pintura do século XVIII, com especial destaque para a coordenação da mega-exposição realizada no ano de 1994 sobre a pintura no tempo joanino<sup>7</sup>. Todavia, o Doutor José Alberto Gomes Machado, através da sua dissertação de Doutoramento, na qual se dedica ao estudo do *corpus* artístico de André Gonçalves<sup>8</sup>.

Assim, ambos estes investigadores, constituem um peso considerável na criação de um conhecimento, através dos seus artigos, para uma leitura aprofundada e apropriada sobre o discurso da prática da pintura portuguesa do século XVIII, no sentido de desdobrar um melhor conhecimento desta realidade.

---

<sup>5</sup> *Última Ceia e Cristo e Maria Madalena*, São João d'El Rei (Brasil), Igreja Matriz de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> do Pilar, Capela-Mor, in José Alberto Gomes MACHADO, *André Gonçalves – Pintura do Barroco português*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996, pp.236-237.

<sup>6</sup> Nuno SALDANHA, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII – Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995 (volume de compilação de artigos dispersos por revistas e actas de congressos, desde 1988)

<sup>7</sup> Idem (coord.), *Joanni V Magnifico- A pintura em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)*, (Catálogo de exposição), Lisboa, IPPAR, 1994.

<sup>8</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *André Gonçalves – Um pintor do Barroco português (Dissertação do Doutoramento em História da Arte)*, 2 vols, Évora, Universidade de Évora, 1992, mais tarde parcialmente publicada com o título *André Gonçalves – Pintura do Barroco português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

Ao analisar o *corpus* da vasta produção pictórica de André Gonçalves e da sua oficina, denotamos que estabelece e evidencia firmemente um espírito classicizante característicos dos finais de Seiscentos. Contudo a sua prática mantém-se necessariamente aliada a uma presença firme de contributos artísticos anteriores. Em contrapartida, a sua produção, na íntegra, é caracterizada por uma evidente paleta clara e pela imagética artística de retórica barroca, a qual nos remete inevitavelmente ao universo iconográfico de gosto cultural joanino.

As suas obras na totalidade, exibem um valor atribuído às linhas de representação plástica induzida pelos dos vastos programas de produção artística europeia, influenciados de acordo com a tradição de: Rafael, Annibale Carracci, Ludovico Carracci, Rubens, Pompeo Batoni, Carlo Maratta, Massucci, Conca, Alfani, Solimena, Odazzi, Corrado Giaquinto, Tresivani, Antoine Quillard, Charles Le Brun, Nicolas Poussin, entre outros inúmeros artistas estrangeiros de renome.

É um facto que o pintor André Gonçalves, em vida, pode usufruir de um certo reconhecimento pelo mecenato português da época - especialmente pelas encomendas régias, de 1730, para o Palácio de Mafra. Contudo a Fortuna Crítica tem-lhe apontado, bem como criticado a sua “habilidade” na arte discipular de copiar – tendo-se apurado que grande parte da sua obra, se não mesmo a totalidade, é baseada em *imitatio*, recorrendo sempre ao suporte de gravuras, de proveniência estrangeira. Contudo, a ideia de trabalhar a partir de gravuras europeias como modelo base para as suas pinturas, era uma prática absolutamente recorrente na conjuntura pictórica portuguesa. A pintura, bem como as gravuras que a suportavam, constituem elementos chave para “(...) *traduzir códigos letrados para códigos visuais (...)*”<sup>9</sup>, tornando-se desta forma acessível um conjunto de fundamentos pictóricos em função do dialogo de valores plásticos, bem como, preceitos artísticos do *inventio* humanístico.

A colecção de autores e obras que aqui se mostram procura definir e facilitar o contacto em relação á divulgação ou reconhecimento, de um dos pintores mais importantes, durante esta época. Vários autores, bem como historiadores, ao longo do tempo, dedicaram-lhe algumas linhas de referências, reportando-se porem, na sua maioria, quase sempre ao que encontraram escrito, acabando por se constituir numa colectânea. Alguns deles limitam-se somente a referir ou a repetir a autoria de telas, contudo, por vezes, não emitem qualquer apreciação sobre o pintor ou a sua obra em concreto. Contudo, a obra de Reynaldo dos Santos procurou fazer uma interpretação

---

<sup>9</sup> Raquel Quinet PIFANO, *A arte de copiar : gravura, pintura e artista colonial*, XV Seminário de Iniciação Científica, 2009, p.25.

pessoal, no sentido de revalorizar e tornar mais conhecida a pintura de André Gonçalves.

*“ André Gonçalves (1687-1762). Mais velho que Vieira Lusitano embora figure frequentemente (...), foi duma fecundidade tal que encheu as igrejas de Lisboa e algumas de fora com o seu pincel fácil e qualidades de desenhador, sabendo compor, embora inspirado, como dizem os cronistas, nas estampas que copiava. Pintor irregular, a sua obra ressentia-se da facilidade, do improvisado e do fraco colorido da pintura italiana da época. Mas quando quis e lhe deram tempo, elevou-se a uma altura que lhe dá direito a figurar entre os melhores mestres do reinado de D. João V. Como tantas vezes injustamente sucede, tem sido julgado mais pelos defeitos que pelas qualidades, mais pelas telas banais que lhe atribuem que pelas obras excepcionais a que a sua arte por vezes se elevou. (...) notável colorista, sentido do claro-escuro e grandeza de composição que relevam os seus verdadeiros dons.*

*(...) Cirilo diz que imitava Conca e Masucci na cor, Maratta nos panejamentos (...).*

*(...) composta com vigor e riqueza de tonalidades na Assunção do Menino de Deus em que se adivinha a influência que haveria de ter em Pedro Alexandrino.*

*(...) Uma grande parte da sua obra perdeu-se no Terramoto, mas Cirilo dá ainda uma lista numerosa das que escaparam.*

*(...) Mas André Gonçalves raramente pôde fugir ao convencionalismo das composições e desleixo dos improvisos.”<sup>10</sup>*

Em relação à selecção de fontes, informamos que esta se encontra relacionada com a apreciação crítica e aprofundada da obra de André Gonçalves. Assim sendo, procurasse desenvolver um renovado interesse da historiografia da arte portuguesa pelo período joanino, o qual se encontra intrinsecamente ligado a um maior estudo e melhor entendimento da obra de um dos mais apreciados e solicitados pintores portugueses do seu tempo.

De facto, a evolução do estudo da obra de André Gonçalves, nos últimos anos, deve-se ao contributo de diversos historiadores nacionais, os quais se debruçaram sobre a obra pictórica nacional deste artista, como é o exemplo fundamental de monografias da autoria de: Nuno Saldanha<sup>11</sup>, José Alberto Gomes Machado<sup>12</sup> e

---

<sup>10</sup> Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte portuguesa – História e Espírito*, vol.1, Empresa Nacional de Publicidades, 1960, pp.166-167.

<sup>11</sup> Ver “André Gonçalves (1685-1762)- Um pintor na transição do Seiscentismo para a Idade Clássica” in Nuno SALDANHA, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII – Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*, Livros Horizonte, Lisboa, 1995, pp.17-39.

Susana Gonçalves<sup>13</sup>. Estas investigações versam a história factológica, com especial objectivo na investigação aprofundada, numa tentativa de redescobrir e aprofundar, sobretudo, as especificidades da riqueza da produção pictórica do século XVIII, acentuada na escola do mestre Gonçalves.

Em relação aos estudos monográficos destes três autores, o objectivo de trabalho traduz-se por uma demanda, a qual visa a introduzir na historiografia artística portuguesa, a apreciação e reconhecimento por este pintor e a sua obra. Constituindo-se, na metodologia destes três autores de referência, um trabalho baseado sobretudo num processo de constituir uma importante fonte de publicação, na qual se encontra reunida todas as fontes históricas críticas, que ao longo do tempo dedicaram as suas linhas de estudo à obra de André Gonçalves.

Dentro do campo pessoal (vida pessoal e familiar), sabemos muito pouco, e ainda sabemos menos sobre a sua personalidade ou mesmo sobre a sua estatura intelectual, para além do que a Carta Apologética e o estudo da sua pintura nos revelam em relação às preocupações deste pintor.

Porém, actualmente a historiografia de arte portuguesa reconhece André Gonçalves como sendo um dos pintores mais importantes desta época, tendo em consideração a geração que integrou, tanto na sua formação como a produção de obras, numa época de conjuntura cultural e artística caracterizada pela transição das correntes seiscentistas para os novos modelos pictóricos da primeira metade do século XVIII.

Apesar da obra pictórica de André Gonçalves ser considerada como “ (...) *um exemplo típico do Barroco tardio, versátil, de produção rápida e intensa, utilizando a herança do passado como fundo geral da sua produção, e cujo modelo clássico permite, por meio da técnica, uma maior comunicação entre o observador e o objecto visualizado*<sup>14</sup>”, a obra deste artista nem sempre foi recebida com os mais altos elogios, nem entendida no total da sua representação pelos estudiosos e críticos nesta mesma linha de admiração. De entre as diversas observações críticas positivas,

---

<sup>12</sup> Ver José Alberto Gomes MACHADO, *André Gonçalves – Pintura do Barroco português*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996 (versão simplificada da dissertação de doutoramento, apresentada pelo autor à Universidade de Évora, 1992).

<sup>13</sup> Ver Susana Cavaleiro Ferreira Nobre GONÇALVES, *André Gonçalves e a Pintura de Cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750). O caminho da internacionalização*, Vols. I e II (Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), 2002.

<sup>14</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, p.15.

realizadas por diversos autores, a maioria relacionam-se com a sua qualidade enquanto desenhador<sup>15</sup>.

Contudo, na teoria romântica, André Gonçalves, bem como a maioria dos pintores do seu tempo, serão acusados por “produzir sem originalidade nem marca de individualidade criativa”<sup>16</sup>

Refiram-se vários autores que lhe fizeram, ao longo dos seus estudos, muitas referências, reportando-se a uma curiosidade estabelecida por uma apreciação crítica da historiografia da arte portuguesa. Optámos, assim, por uma metodologia de exposição cronológica, sendo apresentados em primeiro as referências mais antigas impressas sobre o pintor, até à contemporaneidade actualizada e ao renovado interesse por parte dos novos investigadores.

Segundo Francisco Veloso, é correcto recordar: “(...) a quem fez escrever esta Carta, não somente o seu empenho, em dar à estampa esta Carta, mas também em nos dar um Retrato do seu Author com aquella delicadeza de mão, e subtileza de pincel, que todos admirão, e por isso he a mais apta, para representar ao vivo este mayor, e melhor Mecenas da Pintura (...).”<sup>17</sup>

De acordo com os estudos de Pietro Guarienti: “*Andrea Gonzalez, pittore di Lisbona, studiò sotto D.Giulio pittor genovese, che face lunga demora, e fini di vivere nella detta città. Divenne costui così franco, e pratico nel dipingere, che non men per la Corte, che nelle chiese va continuamente operando com istile così vago e corretto, a segno che se avesso fatto i suoi studi in Italiam avrebbe superato tutti i pittori di sua nazione. Con un’abilità desiderabile in ogni professione è versatissimo si nel far figure, come animali, che dalla natura, e dal vero a meraviglia imita. S.E.il Sig. Duca*

---

<sup>15</sup> Este artista, durante toda a sua vida, nunca teve a hipótese de usufruir de uma bolsa de estudo, na qual pudesse estabelecer um contacto académico directo com a prática artística italiana da época. Este conhecimento só foi possível através da aprendizagem junto a António de Oliveira Bernardes e Giulio Cesare Temine, tendo sido possível, através desta forma, alargar os seus conhecimentos a um novo panorama artístico.

<sup>16</sup> Rita Maria Camacho RODRIGUES, *A pintura Proto-Barroca e Barroca no Arquipélago da Madeira entre 1646 e 1750 – A eficácia da imagem*, (Dissertação de Doutoramento em Letras, Especialidade em Estudos Interculturais, Universidade da Madeira), 2013.p.257

<sup>17</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *Op. c it.* p.34, citando Francisco VELOSO, “Censura do M.R.P.M. Francisco Veloso, da Companhia de Jesus, Qualificador do Santo Officio, etc.” Sobre o livro *Carta Apologética e Analytica, que pela Ingenuidade da Pintura em quanto Sciencia, escreveo com profundissimo respeito à Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Anna de Lorena, Marqueza Camareira mór das Rainhas nossas Senhoras, e da Serenissima Senhora Princesa do Brasil, como Professora e Protectora Augusta desta Sciencia, Joseph Gomes da Cruz, a rogo de André Gonçalves, Pintor ingenuo Ulyssiponense*, Regia Officina SYLVIANA, e da Academia Real, Lisboa, 1752, p.5

*di Cadaval hadi costui un quadro grande com figure al naturale, ed animali, con particolare maestria e spirito expresso.*”<sup>18</sup>

Contudo, no ano de 1755, André Gonçalves é criticado por Manuel da Conceição, o que “ (...) *lhe censurava a falta de originalidade.*”<sup>19</sup>. Enquanto isso, no mesmo ano, Miguel Tibério Pedagache atribui uma grande importância à sua obra: “ *O senhor André Gonçalves pinta com alguma felicidade, porém poem muito pouco de sua casa, e os seus painéis podem-se quasi todos chamar excelentes copias de bons originaes. O seu colorido não o cede ao do Senhor Ignacio de Oliveira. Ama a sua arte, tem bom gosto, e hum conhecimento perfeito dos grandes pintores, a qual adquirio na vasta collecção, que tem das melhores estampas, e copias dos mestres mais insignes. Sabe a fundo a sua arte, e se ao génio, que tem, tivesse tido lugar de ver os originaes, seria hum homem grande na execução, assim como na realidade, o he no conhecimento*”<sup>20</sup>, fazendo-lhe ainda referência que: “ (...) *na escultura não temos ninguém que mereça ser nomeado. Na pintura temos (...) os Senhores Francisco Vieira, Ignacio de Oliveira Bernardes e André Gonçalves (...)*”<sup>21</sup>

Felix da Silva Freire refere-se a este pintor, dedicando-lhe um dos sonetos:

*“ Desta copia a sutil conformidade  
mais crédito merece, que pintura:  
porque melhor que o Tempo na figura  
o pinsel se arrebatá na Verdade*

*Na perfeição de Deus, e ancianidade  
do Tempo, o vosso Nome hum vulto apura:  
que há de sempre existir em quanto dura,  
della a beleza, delle a eternidade  
Bem que o insigne Pinsel, nunca imitado,*

---

<sup>18</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.* p.32, citando Pietro GUARIENTI *Abecedario Pittorico*, Veneza, 1753, p.49, in Atanazy RACZYNSKI *Les Arts en Portugal, Paris, 1846*, apêndice à Carta XIII, p.315.

<sup>19</sup> Citado por Nuno SALDANHA, *op. cit.* p.30.

<sup>20</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.* p.35, citando Miguel Tibério PEDAGACHE, “ Carta aos sócios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se dá notícia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa”, in Manoel da CONCEIÇÃO, *Supplemento aos Summario das Noticias de Lisboa, que compreende o estado presente*, Officina de Miguel Rodrigues, Lisboa, 1755, pp. 196-197.

<sup>21</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.* p.16, citando Miguel Tibério PEDAGACHE, “ Carta aos sócios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se dá notícia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa”, in Cristovam Rodrigues de OLIVEIRA e Manoel da CONCEIÇÃO, *Supplemento aos Summario das Noticias de Lisboa, que compreende o estado presente*, Officina de Miguel Rodrigues, Lisboa, 1755, p. 196

*desta idea no altivo pensamento,  
mais ofendido está, que acreditado*

*Porque não carecia deste invento,  
para em outro por ele executado,  
de avaliar verdade o fingimento.”<sup>22</sup>*

De concreto sabemos, de acordo com as palavras de Francisco Vieira Lusitano:

*“ Hum seu honrado amigo  
Lá de São Roque perto,  
André Gonçalves chamado,  
Pintor de bastante crédito”  
(...)  
“ O sábio pintor Gonçalves”<sup>23</sup>*

Nos estudos de Cyrillo Volckmar Machado pode considerar-se que: *“Ser bem sucedido he uma raridade também desgraçado, porque de ordinário o público, mão conhecedor, preferes o talento medíocre e baratinho, a hum saber extraordinário. Bem sabe o que se passou quase nos nossos dias entre Vieira e André Gonçalves. O primeiro não era ocupado, e o segundo pintava todos os Paineis”<sup>24</sup>*. Na continuidade dos estudos, Machado acrescenta ainda que: *“ O seu colorido [Vieira Lusitano] não he na verdade tão precioso como o de Ticiano, Corregio, Paulo Veronez e Velasques; mas não é também como dizia o vulgo, inferior ao de André Gonçalves, antes pelo contrário, quem bem os souber examinar, achará que lhe parece, o do primeiro de hum grande, e antigo Mestre, e o do segundo, de hum bom, mas ainda insípido principiante; de que se infere, que os homens daquelle tempo não tinham a vista mui*

---

<sup>22</sup> José Alberto Gomes MACHADO, op. cit. p.36, citando *Obras de Felix da Silva FREIRE, Ourives de profissão e natural de Santarém 1.ª parte. Indagados, dispostos e escritos por António Correio Viana, Lisboa, 1779, p.119.*

<sup>23</sup> José Alberto Gomes MACHADO, op. cit. pp. 36-37, citando Francisco Vieira LUSITANO, *O Insigne Pintor e Leal Esposo*, Officina Patriarcal de Francisco Luíz Ameno, Lisboa, 1780, Canto XII, pp.462; 469.

<sup>24</sup> José Alberto Gomes MACHADO, op. cit. p.37, citando Cyrillo Volkmar MACHADO, *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura, escriptas e dedicadas aos Professores e aos Amadores das Bellas Artes*. Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1794, V Conversação, pp. 115-116

*delicada, nem a intelligencia muito boa*”<sup>25</sup>. Cyrillo, na continuidade do seu estudo, faz uma sinope do percurso de André Gonçalves:

*“Foi discípulo de D. Julio Cesar de Femine, bom Pintor Genovez (...). O Discipulo não seguio a sua maneira, adoptando outra mais branda, e mais agradável, que imitava no colorido a de Conca, e Massucci, e nas roupas a de Marata, de cujas estampas, de que tinha grande copia se sérvio muito na composição dos seus painéis, muitos dos quaes se queimarão nas Igrejas pelo terramoto. Os que escaparão, ou forão feitos depois estão no Convento das Commendadeiras de Santos (...). Existem muitos nas Capellas do Menino Deos, (...), Mercês, Paulistas : os das Capellas de Bemposta, que passarão, pela renovação da Igreja para a Sacristia; os da Capellas de Quéluz, o da Conceição que se queimou na Ajuda, e era, diz Pedro Alexandrino, admiravelmente bem pintado, pela esperança do premio, o qual não correspondeo á obra pelo limitado animo do louvado, que o avaliou, (deveria ser Mattheus Vicente). (...) assim como o S. Pedro e S. Paulo na Freguezia da Pena de optimo colorido, (...) os de S. Bento na Capela de Santo Amaro, e o Santo Eremita, que esteve na escada, e está hoje na Sacristia; he o único original que ele fez, e merece grandíssima estimação. (...) e os da Rua formosa que estão na Igreginha chamada de Marióla Mór, os quaes ficarão mui deteriorados pela retirada dos Francezes em 1808, e tendo sido repintados, parecem agora de outra mão. (...) O Lobo diz que o André levava aos mais a palma, inspirando os pinceis nas tintas alma. (...) Pedro Alexandrino não foi seu discípulo, mas aproveitou muito frequentando a sua casa, e a sua escola*”<sup>26</sup>;

*“ André Gonçalves: Este pintor teve hum talento mtº raro, como se pode ver nos painéis q’ pintou p.ª a Sacristia da Madre de D.s, Paulistas, Trinas de Mocambo, S. Bento, Carmo, Minino D.s, Collegio dos Nobres, Pena e mt.os outros lugares: Copiou no seu principio bastantes quadros Flamengos da collecção do Marq.z de Alorna com q’ adquirio hum colorido bello e engraçado: o q. Junto com as liçoens de seu mestre D. Julio Cesar, e com hua boa colecção de estampas de Moratti, q’ encaminharão a hum estilo brando e mt.º agradável, e foi motivo p.ª ele mudasse totalmente o estilo da Eschola Portugueza (...); Honrou mt.º a arte com o seu grave e honesto comportamento.º. Depois de hua aplicação moderada, mas nunca interrompida, Andre GLVZ morreu em Lx.ª com 75 annos de id. e no 1764. Forão seus discipulos*

<sup>25</sup> IDEM, *op. cit.* P.37, citando Cyrillo Volkmar MACHADO, *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura, escriptas e dedicadas aos Professores e aos Amadores das Bellas Artes.* Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1794, V Conversação, pp.115-116

<sup>26</sup> Cyrillo Volkamar MACHADO, *Collecção de Memorias, relativas ás vidas dos pintores e escultores, architetos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal - Subsídios para a História da Arte Portuguesa,* Universidade Coimbra, 1922, pp.70-72.

seu f.º Manuel Joze Glvz, q' morreo pelo terramoto. Ant.º Joaq. Padrão, Frcº X.er Lobo, Joze da Costa Negreiros (...) ”.<sup>27</sup>

Outra figura fundamental no desenvolvimento da fortuna crítica do mestre Gonçalves é a obra de José da Cunha Taborda, fazendo-lhe referência “*Nasceu nesta Cidade de Lisboa; foi discípulo de D. Julio Pintor Genovez, que aqui veio estabelecer-se, um Artista muito estimado e de grande reputação em seus dias. Pintou com alguma facilidade, e com muito bom gosto de colorido, mas pouca invenção, podendo-se chamar quasi todos os seus painéis excellentes cópias de varias estampas dos melhores originaes, de que tinha uma vasta collecção. Teve perfeito conhecimento dos famosos Pintores; e se ao génio que possuiu, tivesse tido lugar de consultar as suas obras mais insignes, seria um dos assignalados mestres que florecerão entre nós. O seu desenho era correcto, imitava maravilhosamente os animaes, (...). Pintou muitos quadros nesta Capital (...)*”<sup>28</sup>

Apesar da boa reputação que usufruiu na época, na historiografia do século XIX foi alvo de observações críticas, de acordo com Joaquim Machado Castro: “*Soube muito bem aproveitar das estampas*”<sup>29</sup>, bem como por parte do escritor português, Almeida Garrett: “*Foi correcto no desenho e bom no colorido; mas seu merecimento principal é o de copista.*”<sup>30</sup>

Ao longo do relato de Atanazy Raczyński, durante a sua visita a Portugal, encontra-mos referências ao nosso artista:

“ *Appendice IX*

*L'abbé Diogo Barbosa Machado*

*(dèjà cite letter VII, appendice I er(1751)*

*Il nous donne une enumeration de peintres portugais, et cite les noms suivans :*

*(...) André Gonçalvez, pintor ingenuo Olysiponense*”<sup>31</sup>

<sup>27</sup> José Alberto MACHADO, *op. cit.*, p.38, citando Cyrillo MACHADO, “Catalogo dos Pintores Portuguezes mais conhecidos” in “Collecção de Memorias, relativas às vidas dos Pintores, Escultores, Architectos Portuguezes; e às dos Estrangeiros q. Estiverão em Portugal; dedicada ao Illmo e Exmo Sr Joze de Vasc.os e Souza Conde de Pombeiro, Marq.z de Bellas, Regedor das Justiças, Conselheiro de Estado, Gran Cruz da Ordem de S. Thiago, por hum artista Lisbonense no anno de 1803”, fl.9 (Cópia do manuscrito original, pertencente ao ARS, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa)

<sup>28</sup> José da Cunha TABORDA, *Regras da Arte da Pintura*, Impressão Régia, Lisboa, 1815, pp. 246-247.

<sup>29</sup> José Alberto MACHADO, *op. cit.*, p.40, citando Joaquim Machado de CASTRO, *Descrição Analytica da Execução da Estátua equestre Erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I*, Lisboa, 1810 (ed. Fac-similada com posfácio e notas de José-Agusto França), Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1975, p.293

<sup>30</sup> IDEM, *op. cit.*, p.41, citando Almeida GARRETT, “Ensaio sobre a História da Pintura” in *O Retrato de vénus e Estudos de História Litteraria*, Coimbra, 1821 ( Viuvá Moré, Editora Porto, 1867), p.160.

<sup>31</sup> Atanazy RACZYNSKI, *Les Arts en Portugal, Paris, 1846*, apêndice à Carta IX, p. 247

*“Rapport de Diogo Barbosa Machado, abbé , (...) et membre de l’Académie, sur la carte apologétique et analytique, par Josphe Gomez da Cruz, à la demande d’André Gonçalves.(...) Bento Coelho, l ‘insigne Francisco Vieira, et parmi eux tous, celui-ci qui m’a engagé à écrire cette apologie, et don’t je ne déclarerai pas les nom, craignant de blesser sa modestie (Il se réfère à André Gonçalves, peintre de Lisbonne, et c’est par lui qu’il a été engagé à écrire cette carte apologétique).”<sup>32</sup>*

*“(…). Dans la première salle du palais archiépiscopal, on voit un saint Joseph avec l’enfant Jésus debout sur ses gerloux. On dit qu’il est copié par André Gonzalvez d’après Rubens. Cela peut avoir été peint par Gonzalvez; mais je doute que cela ait été copié d’après Rubens”<sup>33</sup>*

Nas notas do Cardeal Saraiva, inspirado pela tradição historiográfica artística nacional da autoria de Tabora e de Cyrillo, escreve: *“(…) Adquiriu tanta fraqueza e liberdade na pintura, que fez infinito número de obras para a corte e para as igrejas, em estilo tão belo e correcto, que, se tivesse feito estudos em Itália, teria excedido todos os pintores da sua nação. Teve iguais talentos para a figura dos homens e para a dos animaes, que perfeitamente imitava ao natural. (...)”<sup>34</sup>*

Vilhena Barbosa escreveu: *“um dos nossos melhores pintores, que floresceu no último quartel do século XVII e no primeiro do XVIII”<sup>35</sup>*

Após o século XIX, denota-mos um renovado interesse da historiografia, em concreto adquirisse uma nova postura em relação ao mestre Gonçalves, como Vergílio Correia estabelece: *“ Júlio César de Fermine (ou Termine), genovês. Trabalhou em Lisboa no 1.º terço do século XVIII nessa cidade em 1736. Foi mestre de André Gonçalves, o grande pintor da época joanina (...)”<sup>36</sup>*.

Na obra *L’Art en Europe au XVIIIe siècle*, Pierre Paris reporta-se a André Gonçalves: *“ Comme Pedro Alexandrino, André Gonçalves, élève du génios Giulio Cesare de Femine, qui s’était fait une bonne réputation à Lisbonne, avait la triste habitude de s’aider d’estampes dans la compostition de ses tableaux religieux, sans nombre. (...) Sa décoration de la sacristie de la Madre de Deus, à Lisbonne, qui*

---

<sup>32</sup> IDEM, *op.cit.*, p.137

<sup>33</sup> IDEM, *op.cit.*, p.358.

<sup>34</sup> José Alberto MACHADO, *op. cit.*, p.41 citando Cardeal SARAIVA (Dr. Francisco de S.Luiz), “Lista de alguns artistas portugueses coligida pelo autor de escriptos e documentos no decurso das suas leituras em 1825 (Ponte de Lima) e 1839 (Lisboa)” in *Obras Completas do Cardeal Saraiva*, Imprensa Nacional, Lisboa, vol. VI, 1876, p.371

<sup>35</sup> IDEM, *op. cit.*, p.41 citando Vilhena BARBOSA, “Fragmentos de um roteiro de Lisboa” in *Arquivo Pitoresco*, Vol. VI, Lisboa, 1893, p.387

<sup>36</sup> IDEM, *op. c it.*, p.42 citando Vergílio CORREIA, *Artistas italianos em Portugal, século XVIII – 1ª metade*, Coimbra Editora, Coimbra, 1923, p.13.

*represente l'histoire de Joseph, et qui forme un assez harmonieux ensemble, est honnêtement composée, dessinée et peinte, quoique d'une coloration uniformément rougeâtre. Des oeuvres de ce genre suffisent à une renommée, mais pas à une gloire.*"<sup>37</sup>

Raúl Proença limita-se a referir a autoria de obras, sem emitir qualquer grande apreciação pelas obras: "*Na sacristia [Igreja de S. Roque] quadros medíocres, alusivos à vida de S. Francisco de Xavier, atribuídos a André Reinoso e André Gonçalves*"<sup>38</sup>; "*[Escola Médico - Cirúrgica] Há ainda quadros encaixilhados em talha doirada e atribuídos à escola de André Gonçalves e Bento Coelho da Silveira.*"<sup>39</sup>; "*[Madre de Deus] A sacristia é de 1746-50, com chão de mosaico, tecto pintado, sem interesse, azulejos policromos decorativos, série de telas de André Gonçalves (vida de José do Egipto), banais como composição, fracas como cor. (...) No ante-coro as telas de André Gonçalves (Vida de S.to António), embora melhores que as da sacristia, não fazem decididamente a glória deste pintor*"<sup>40</sup>

Gabriel Rouchès, na sua obra, reconhece-o como: "*(...) peintre expéditif ...*"<sup>41</sup>

Ao longo destes cem anos, são vários os investigadores que desempenharam uma reapreciação da obra do artista, como é o caso da obra de António Nogueira Gonçalves: "*Não se deve causar espanto que este pintor, se lançasse assim numa copia dum outro artista. Era isso para ele caso vulgar, como para outros pintores portugueses da mesma época, não só por terem grande admiração pelos artistas italianos, mas também para poderem fazer obra relativamente barata*"<sup>42</sup>; Armando de Lucena contribuiu no importante papel de conhecimentos da época: "*Os onze painéis do tecto [no ante-coro da Madre de Deus] com motivos alegóricos à vida de Santo António, e atribuídos ao pintor André Gonçalves, a quem, aliás se diz caberem outras tantas obras do mosteiro e da igreja, não sendo maravilhas da pintura,*

<sup>37</sup> IDEM, *op. cit.*, p.42 citando Pierre PARIS, "L'Art en Europe au XVIIIe siècle", tomo VII da *Histoire de l'Art* (dir. André Michel), Armand Colin, Paris, 1924, p.770

<sup>38</sup> Raúl PROENÇA, (Apresentação de Santanna Dionisio), *Guia de Portugal*, Vol. I, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983 (Biblioteca Nacional de Lisboa, 1924), p.239

<sup>39</sup> IDEM, *op. cit.*, p.260

<sup>40</sup> IDEM, *op. cit.*, p.322

<sup>41</sup> José Alberto Gomes MACHADO *op. cit.*, p.42 citando Gabriel ROUCHÈS, "L'Art en Espagne et au Portugal au XVIIIe Siècle" in *L'Art, des origines à nos jours* (dir. Léon Deshairs), Larousse, Paris, 1933, p.124

<sup>42</sup> IDEM, *op. cit.*, p.42 citando António Nogueira GONÇALVES, "Um quadro de André Gonçalves" in *Correio de Coimbra*, 12/8/1933

*formam um agrupamento agradável, e dão ao artistas os foros que a reserva de muitos observadores teimam em não lhe conferir”.*<sup>43</sup>

Reynaldo dos Santos caracteriza-o com mérito: “*era extraordinariamente dotado, desenhava com facilidade e correcção*”<sup>44</sup>

Na perspectiva dos estudos de Nelson Correia Borges, o autor estabelece: “*No reinado do Magnânimo, os pintores portugueses que se destacam chamam-se André Gonçalves, Jerónimo da Silva e Vieira Lusitano. André Gonçalves nunca esteve em Itália, mas fez a sua aprendizagem com o pintor genovês Júlio César Temine, que viveu vários anos em Lisboa, pintando temas sagrados e profanos. A iniciação fizera-a Gonçalves ainda muito novo com o grande mestre do azulejo António de Oliveira Bernardes. Nem um nem outro mestre obstaram a que criasse o seu estilo próprio, como diz Cirilo Volkmar Machado, mais brando e agradável, que imitava Conca e Masucci na cor e Maratta nos panejamentos. Este artista de grande fecundidade, só comparável à de Pedro Alexandrino na segunda metade do século, tinha especial facilidade para desenhar e compor os seus quadros, mas baseava-se a maior parte das vezes em estampas, com reproduções das obras de outros mestres, que possuía em grande quantidade. (...) Este expediente, tão ousado nos séculos XVII e XVIII, era consequência não só do grande conceito em que eram tidos os mestres italianos, mas igualmente da necessidade de realidade de realizar obra barata e rápida. André Gonçalves deixou também inúmeras obra de qualidade que lhe dão direito a ser considerados um dos melhores pintores da época joanina. As suas telas, de figuras quase sempre agitadas, têm um grande sentido do claro-escuro e por vezes um cromatismo de claro-escuro e por vezes um cromatismo de grande efeito decorativo. (...) Fora a capital, é em Coimbra que se encontra o mais importante núcleo da sua obra, mas existem também telas da sua autoria em Arouca e na Encarnação de Mafra. André Gonçalves teve vários discípulos, alguns dos quais lograram certa nomeada. Foram eles: seus filhos Manuel José Gonçalves, que também foi gravador, Francisco Xavier Lobo, especialista em perspectivas, José da Costa Negreiros, que imitou o estilo do mestre, Joana Inácia, autora de retratos, além de João dos Santos Ala, Joaquim Manuel da Rocha e o padre Manuel José.*”<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> IDEM, *op. cit.*, p.44 citando Armando de LUCENA, *A Arte Sacra em Portugal*, vol.1, Empresa Contemporânea de Edições, Lisboa, 1946, p.255

<sup>44</sup> RODRIGUES, Rita Maria Camacho, *op. cit.*, citando Reynaldo dos Santos, *História da Arte em Portugal*, Vol. III, Portucalense Ed., Porto, 1953, pp.147-148

<sup>45</sup> Nelson Correia BORGES, “Do Barroco ao Rococó”, in *História da Arte em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p.66

Num espírito mais moderno, o historiador Luís Moura Sobral afirma: “*André Gonçalves marca na pintura da primeira metade de Setecentos uma tendência para um classicismo barroco de origem romana, de que no entanto de segunda mão ele teve conhecimento. Esta tendência é representada igualmente por Vieira Lusitano (...). Sucessor de Bento Coelho como decorador de grande escala na cena lisboeta, André Gonçalves afasta-se da tradição hispânica de que partiu o pintor seiscentista e, pela quantidade de obras realizadas, pela qualidade de algumas delas, e pelo ensino que dispensou, contribuiu consideravelmente para a afirmação da «grande maneira» barroca em Portugal que durará até finais do século*”<sup>46</sup>.

Na apreciação crítica o historiador, Vítor Serrão, interpreta-o: “*Vieira Lusitano, André Gonçalves, Pedro Alexandrino e muitos esclarecem a rotina iconográfica da época, pintando sob espírito tridentino tardio quadros de visão alegórica, mais espectaculares que sinceros*”<sup>47</sup>

É de grande importância referir a publicação do catálogo da mega exposição realizada em 1994, direccionada pelo Nuno Saldanha, *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)*, na qual se refere a André Gonçalves: “*Nos inícios da década de 20, contando com algumas obras importantes no seu curriculum, o ponto mais alto da sua consagração como pintor é atingido no princípio de 1730, quando o vemos a trabalhar para o Convento de Mafra, numa obra de importância internacional, ao lado dos melhores mestres da pintura portuguesa, Inácio de Oliveira Bernardes e Vieira Lusitano (com quem irá trabalhar por diversas vezes, ainda no mesmo ano para a Igreja dos Paulistas em Lisboa). Aí, tomará igualmente contacto com a obra de pintores da escola italiana, Masucci, Conca, Alfani, Solimena, Odazzi, Corrado Giaquinto e Trevisani, bem como do francês Antoine Quillard (então pintor régio de D. João V), cujas influências se farão sentir grandemente no decorrer da sua produção artística. A partir de então, o artista ligar-se-á mais às fontes italianas, abrindo a sua paleta, com uma tonalidade suave e colorida. (...) o mestre dedica-se agora a um labor intensivo na produção de procura da sua obra. Paralelamente, a sua oficina na Rua de S. Boaventura, serviu de escola para o que recebe inúmeros discípulos da sociedade lisboeta de então (...) O seu enorme prestígio leva-lo a trabalhar por diversas vezes para fora da capital, e*

---

<sup>46</sup> Luís de Moura SOBRAL, “ André Gonçalves” in Paulo PEREIRA, *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989, p.208

<sup>47</sup> Vítor SERRÃO, *Estudos de pintura maneirista e barroca*, Ed. Caminho, Lisboa, 1989, p.316

*Castelo Viegas, Coimbra, Arouca, Aveiro, Oeiras, etc, atestam a difusão da sua obra.*”<sup>48</sup>

Francisco José Gentil Berger acrescenta ainda que “*Pintor Português, que viveu entre 1692-1762. Pintou Nossa Senhora das Mercês na sacristia da igreja da Bemposta. Pintou o quadro das capelas do Menino Deus. Fez as pinturas do cadeiral da igreja de São Domingos de Benfica*”<sup>49</sup>

Os artigos dedicados por Nuno Saldanha, apontam para os seguintes aspectos: “*Para além da sua actividade de pintor, azulejista, desenhador e gravador, André Gonçalves exerceu também a de mestre de Pintura na sua concorrida oficina*”<sup>50</sup>; “*A sua enorme popularidade trouxe-lhe frutos amargos, condicionando a sua obra ao gosto do público, sacrificou muita da sua originalidade. A sua preocupação de agradar é precisamente um dos factores marcantes da sua obra, sujeitando assim o propósito da sua criação ao deleite dos clientes. Submetido ao gosto de um público muitas vezes ignorante e heterogéneo, a sua produção, salvo raras excepções, reveste-se de um carácter meramente decorativo, sem grande individualidade, onde melhor do que eclectismo, se poderá falar antes de sincretismo. O decorativismo e a ausência de individualidade que se evidencia no estilo de André Gonçalves, é fruto de dois factores condicionantes a saber, as circunstâncias específicas que caracterizam o meio artístico da primeira metade de Setecentos, e o auto-didactismo da sua formação.*”<sup>51</sup>, bem como, mais recentemente escreveu: “*[Pierre Quillard] Elaborou um retrato do seu colega André Gonçalves (1658-1762), um dos pintores mais conhecidos da primeira metade do século XVIII (...)*”<sup>52</sup>

De facto, depois do estudo de Nuno Saldanha, seguiram-se alguns estudiosos que se dedicaram a investigação aprofundada desde pintor, como é o exemplo de José Alberto Gomes Machado, dedicando-se a sua tese de Doutoramento, elogiou várias obras do pintor: “*[Coroação da Virgem, Arco Triunfal da Madre de Deus, 1759] (...) esta Coroação é a sua obra-prima, tendo contribuído, talvez mais que qualquer outra, para a justa fama coetânea de André Gonçalves e também para o actual*

---

<sup>48</sup> *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)*, (Catálogo de exposição), Lisboa, IPPAR, 1994. pp 146-147

<sup>49</sup> Francisco José Gentil BERGER, *Lisboa e os Arquitectos de D. João V – Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa*, Edições Cosmos, Lisboa, 1994, p.289

<sup>50</sup> Nuno SALDANHA, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*, Livros Horizonte, Lisboa, 1994, p.28

<sup>51</sup> IDEM, *op. cit.*, p.30

<sup>52</sup> Nuno SALDANHA, *Pierre Antoine Quillard – Gravador, Livro e Iconografia*, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, Conferência 12 Dezembro 2006, p.20

*renovar de interesse pela sua pintura*”<sup>53</sup>; Paulo Pereira representa um profundo contributo na reconstituição da obra de André Gonçalves: “ *Mas o artista mais importante deste período é André Gonçalves (1685-1762), o principal responsável pela mudança estética atrás referida, isto é, a mutação dos esquemas hispânicos do seiscentismo para uma paleta mais rica e variada e a crescente adopção de esquemas compositivos marcados pelo classicismo europeu, nomeadamente italiano mas também francês. (...) A primeira fase da sua pintura a óleo é ainda experimental e tem um sentido libertador das correntes seiscentistas, como (...) a Igreja dos Cardais (...). André Gonçalves inspirava-se então em gravuras de Maratti e as suas obras reproduziam também esquemas pictóricos de Rubens, sem esquecer as citações italianas (...). Alguma fama o pintor ia entretanto construído pois em 1711 era membro da Irmandade de S. Lucas (...). (...) de um modo geral as suas obras estendem-se à maior parte das igrejas lisboetas*”.<sup>54</sup>

O historiador João Miguel Simões traça uma referência a uma série de pinturas hoje deslocadas, em Mafra e Tomar. no estudo do Convento das Trinas do Mocambo: “ *(...) atribuímos este conjunto a André Gonçalves, pintor muito activo nesta época*”<sup>55</sup>

As referências de Álvaro Duarte de Almeida e Duarte Belo, efectuadas ao longo do *Guia – Inventário de Portugal*, atribui a André Gonçalves um carácter informativo referente á sua obra: “ [Igreja e convento de São Domingos de Benfica] *No coro observa-se um cadeiral que integra pinturas de André Gonçalves (...).*”<sup>56</sup>

Na continuidade do desenvolvimento do século XXI, Paulo Pereira continua a estabelecer na mais recente publicação *Decifrar a Arte em Portugal*, uma enorme valor apreciativo pela obra do *Pintor Ingenuo Ulyssiponense*: “*Com uma obra profusa e variada, mas acompanhando as necessidades dos comitentes, André Gonçalves, constitui um caso de notável aprendizagem dos diversos momentos da pintura setecentista, sem ter, no entanto, estado em Roma, como aconteceu com alguns dos seus colegas de mester. Embora uma boa parte da obra de André*

---

<sup>53</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.189

<sup>54</sup> Paulo PEREIRA, “O Barroco” in *História da Arte Portuguesa*, Círculo de Leitores, Lisboa 1995-1997, (ed. N.º703), Círculo de Leitores, Lisboa, 2004, p.132

<sup>55</sup> João Miguel SIMÕES, *O Convento das Trinas do Mocambo – Estudo Histórico-Artístico*, Instituto Hidrográfico, Lisboa, 2004

<sup>56</sup> Álvaro Duarte de ALMEIDA, Duarte BELO, *Portugal Património – Guia – Inventário*, Vol. VII, Círculo de Leitores, Lisboa, 2007-2008, p.134

*Gonçalves se perdesse com o terramoto de 1755, sobreviveram na capital (e também em Mafra) alguns dos seus quadros mais significativos.*”<sup>57</sup>

Em traços muito gerais, denotamos que apesar da sua “qualidade” em basear-se inteiramente na cópia de gravuras, naturalmente, temos que compreender que André Gonçalves, no desenvolvimento do contexto crítico, é aplaudido pela alta capacidade de integrar, entre os seus dotes: de colorista, de animalista e de cenários arquitectónicos clássicos; demonstra um génio artístico ao criar um registo único na história da arte portuguesa do barroco joanino, aliando à sua pintura, todos os elementos de observação e de análise, pelo primado gosto estrangeiro que dominava Portugal do século XVIII. Tornando-se necessariamente, num verdadeiro e incontestado Mestre, atraindo para as suas pinturas teorias de estudo, que possibilitassem uma modelação seiscentista para uma abertura com um jogo de paleta de cromatismo classicista, cruzando as influências romanas e francesas. Estas correntes pictóricas vão influenciar a geração seguinte, por exemplo Pedro Alexandrino, Inácio de Oliveira Bernardes, Joaquim Manoel da Rocha, entre outros. Apesar da sua fraca aprendizagem de academismo estrangeiro, André Gonçalves em algumas das suas obras, conseguiu ultrapassar artistas portugueses de formação romana, contudo, não se pode dar ao luxo artístico profissional em prol da criatividade, pois o mestre Gonçalves teve que criar uma arte acessível para a maioria das posses económicas portuguesas, tal justifica-se por uma produção caracterizada por diferentes contrastes de qualidade.

---

<sup>57</sup> Paulo PEREIRA, *Barroco – Decifrar a Arte em Portugal*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2014, p.162

## Cap. 1 – A Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Seixal

### 1.1 Histórico – *corpus* artístico

Sobre a localidade do Seixal, consta que recebeu o seu nome devido à existência de uma praia onde existiam muitos seixos, que seriam utilizados para lastro das embarcações.

Sobre o concelho do Seixal surgem-nos vários relatos de historiadores, entre eles Pinho Leal<sup>58</sup> em 1880 e Américo Costa<sup>59</sup> em 1949. O detalhe mais interessante de ambas as obras é o facto de dedicarem algumas páginas, a descrever todo o concelho do Seixal, tanto a nível das freguesias - “*villa, Extremadura ... O concelho é formado pelas seguintes 4 freguezias – Aldeia de Payo Pires, Amora e Corroios, Arrentella, e Seixal; todas com 1:560 fogos e no patriarchado.*”<sup>60</sup>) -, fábricas - (“*Actualmente o concelho do Seixal é dos mais industriais do distrito de Setúbal. É nele que fica a maior organização da industria corticeira do pais, a fábrica da Mundet, que é modelar na técnica e na obra social e de assistência*”<sup>61</sup>) -, monumentos - (“*Antigamente havia por aqui muitas e formosa quintas de fidalgos, e boas fazendas de diversos mosteiros*”.<sup>62</sup>)

Em relação à povoação do Seixal, a sua maioria era constituída por marinheiros, “*... enfrentou o mar, construiu embarcações, as galés de D. João I (...), foi capaz de transformar trigo em pão, e foi referido ainda por Gil Vicente, que falou do famoso vinho que por aqui se fazia (...), calafates a moleiros, de agricultores a corticeiros (...).*”<sup>63</sup>

Sabe-se que antes da construção da Igreja Matriz do Seixal existiu uma ermida primitiva, também dedicada à Nossa Senhora da Conceição, a qual se localizava ao lado da actual igreja, na confluência da actual Rua 1.º de Dezembro com o largo da Igreja, tendo a sua fachada virada para esta mesma rua. Esta ermida remonta aos inícios do século XVI, tendo sido erguida durante o reinado manuelino, como é

---

<sup>58</sup> Pinho LEAL, *Portugal Antigo e Moderno: Dicionário Geográfico, Estatístico, Chorográfico, Heráldico, Archeológico, Histórico, Biográfico & Etymológico de Todas as Cidades, Villas e Freguezias de Portugal e Grande Número de Aldeias*, Livraria Editora de Mattos Moreira entre 1873 e 1890, pp. 76-81

<sup>59</sup> Américo COSTA, *Dicionário Chorographico de Portugal Continental e Insular*, Vol.XI, Livraria Civilização, Porto, 1949, pp-172-175

<sup>60</sup> Pinho LEAL, *op. cit.*, p. 76

<sup>61</sup> Américo COSTA, *op. cit.*, p. 173

<sup>62</sup> Pinho LEAL, *op. cit.*, p. 77

<sup>63</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *Memórias do Seixal*, Paróquia do Seixal, 2012, p. 11

mencionado por alguns autores, como é o exemplo de Fr. Agostinho de Santo Maria – “ (...) e assim começaria a sua edificação pelos anos de 1500, pouco mais ou menos.<sup>64</sup>” –, e Pe. Luís Cardoso – “ *Tem duas Ermidas, uma dentro do lugar, a de Nossa Senhora da Conceição, que é tradição ter sido erecta pelo Rei o senhor Dom Manuel (...).*<sup>65</sup>” –, e o investigador Américo Costa – “ *Por volta de 1500, nesse pequeno povoado, pertencente à freguesia de Arrentela, foi edificada uma ermida dedicada a N. S.ra da Conceição.*<sup>66</sup>”.

Em relação a alguma referência que forneça informação relativa ao estilo artístico ou ao possível tamanho que a Ermida possuía, apenas encontramos num documento existente no arquivo paroquial do Seixal: “ *A Ermida, que foi levantada no poente da povoação (...) era de bastante arquitectura, e capaz para acomodar o povo, que talvez não chegasse a 100 vizinhos.*<sup>67</sup>”. De acordo com a obra de Manuel Rebelo: “ *A Ermida era grande e estava decentissimamente adornada. Tinha coro sobre a porta principal, púlpito e sacristia com bastantes e ricos ornamentos. O tecto era de madeira apainelada, pintado (...). O corpo da ermida era azulejado e nele, de parte do Evangelho, via-se uma alusão do Corpo Santo. Seu orago era Nossa Senhora da Conceição, representada por uma pequena Imagem de dois palmos e meio de altura, de escultura de madeira perfeitissimamente obrada (...). Estava colocada num nicho aberto no meio do retábulo sobre uma peanha de talha dourada.*<sup>68</sup>”

Contudo, após a edificação da igreja paroquial, a ermida perdeu o seu lugar de prestígio dentro da prática do culto no Seixal. Todavia, sabe-se que ainda desempenhou funções no ano de 1755, para recolher o Santíssimo Sacramento, após o terramoto ter danificado a estrutura da igreja matriz, bem como, acolheu as cerimónias da semana Santa do ano de 1756<sup>69</sup>, servindo de culto enquanto decorriam os restauros na igreja matriz, que se seguiram após o terramoto. Voltaria a desempenhar funções de culto, durante a campanha de 1858, aquando das intervenções de restauro na igreja Matriz, tal como se verifica num documento pertencente ao arquivo paroquial, datado de 31 de Julho de 1858 em prol da celebração da abertura da igreja matriz: “ (...) *foi-se buscar em procissão o Santíssimo à Ermida, que até então tinha servido de paróquia.*<sup>70</sup>”

---

<sup>64</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 15

<sup>65</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 15

<sup>66</sup> Américo COSTA, *op. cit.*, p. 172

<sup>67</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, p. 15

<sup>68</sup> Manuel REBELO, *Retalhos da Minha Terra*, Câmara do Seixal, Seixal, 1959, p. 21

<sup>69</sup> Américo COSTA, *op. cit.*, p. 172

<sup>70</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, p. 15

Contudo a Ermida foi-se desgastando com a erosão do tempo, ficando inactiva para culto, - sendo considerada demasiado pequena para albergar a população do Seixal, a qual ia aumentando consideravelmente de ano para ano -, serviu nos últimos anos para albergar alguns mendigos da zona, acabando por ser demolida em meados da década de 30 no século XX. No seu lugar, optou-se pela edificação de alguns serviços camarários e do posto da Guarda Nacional Republicana, o qual posteriormente iria albergar organismos municipais<sup>71</sup>.

No século XVIII, a comunidade do Seixal tinha aumentado a tal ponto, que a antiga ermida não conseguia acolher a totalidade dos crentes da zona. Assim sendo, era necessária a edificação de um templo maior<sup>72</sup>. Assim, a povoação envia um pedido de licença para a construção de uma nova igreja ao Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida – primeiro Patriarca de Lisboa -, sendo esta concedida a 29 de Março de 1726 (**Doc. 1**) e a primeira pedra lançada a 22 de Abril, ainda neste mesmo ano (**Doc.2**)<sup>73</sup>.

*“ Pelos annos de 1500, se construiu uma ermida, dedicada a Nossa Senhora da Conceição. Passados annos, com o crescimento da população, e sendo incommodo estarem ligados á parochia da Arrentella, cuidaram os do Seixal de construir um templo espaçoso, que de futuro podesse servir de egreja matriz, e pôr provisão do 1.º Patriarcha D. Thomaz d' Almeida, de 29 de março de 1726, se alcançou licença para esta edificação, sendo a primeira pedra lançada pelo parcho d'Arrentella, em 22 de abril do mesmo anno. ”<sup>74</sup>*

Para a construção desta nova igreja, o Capitão Oliveira optou por contratar, a 25 de Setembro de 1726, o Mestre-de-obras e Pedreiro de Lisboa, Manuel Antunes<sup>75</sup> – o qual foi responsável pela igreja de Santa Justa e Ermida da Sr.<sup>a</sup> da Saúde, entre outras no seu *curriculum*.

Sabe-se que durante esta construção, José Bravo<sup>76</sup> hipotecou todos os seus bens até se darem por concluídos todos os pagamentos das despesas inerentes a esta obra. Também se sabe, que foi oferecida pela população de pescadores, uma terça parte dos seus lucros, para que nada faltasse à nova igreja. Após a conclusão das obras

---

<sup>71</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 16

<sup>72</sup> Américo COSTA, *op. cit.*, p. 172

<sup>73</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, pp. 17 - 18

<sup>74</sup> Pinho LEAL, *op. cit.*, p. 78

<sup>75</sup> Rui MENDES, *op. cit.*, p. 84 Nota 72: ADSTB-CNA, Cx 4395, Lv, pt 2, fl. 143

<sup>76</sup> José Bravo, tratava-se de um dos indivíduos mais influentes do Seixal na época

e elaboração da escritura, a igreja foi alvo de uma avaliação por parte dos mestres responsáveis **(Doc.3)**.<sup>77</sup>

*“ Todo o povo do Seixal, sem distincção de cathegoria, sexo nem idade, trabalhou n'esta construcção, e os que eram ricos, alem das grandes esmolas que deram, se pozeram á frente dos operários, trabalhando com elles; distinguindo-se José Bravo, que hypothecou todos os seus haveres, até ao completo pagamento de todas as despesas da obra. Os homens do mar, fintaram-se voluntariamente, na terça parte de todos os seus lucros.”*<sup>78</sup>

A edificação da igreja da Nossa Senhora da Conceição foi concluída a 25 de Dezembro de 1728,- *“A cerimonia da abertura do novo templo, teve lugar em 25 de dezembro de 1728, com grande solemnidade. N'esta época, ja a povoação do Seixal contava 260 fogos.”*<sup>79</sup>

Em seguida, foi necessária a criação de uma paróquia independente da freguesia da Arrentela, cujo processo foi alvo de oposição por parte do pároco desta freguesia, contudo a paróquia do Seixal foi criada por Provisão do Cardeal Patriarca a 23 de Junho de 1734 **(Doc.4)**, ficando o povo do Seixal responsável *“ (...) à sustentação da fabrica da egreja, e ao pagamento da cômgrua do parochio.”*<sup>80</sup>, tal como se encontra mencionada na provisão: *“ Ficam os moradores do Seixal obrigados a dar a cômgrua subsistencia do novo parochio e seus sucessores, a dar-lhe essas casas para morar, e cada lavrador que lavrar vinho, ou pouco ou muito, lhe dará dous potes de seis canadas de vinho, á bica do lagar, que serão hoje cincoenta os que lavram vinho, e os que de novo o lavrarem, darão os mesmos dous potes, pelo tempo adiante: e todos os mais freguezes que não lavrem, darão mais, pela paschoa, seis mil e quatrocentos réis, para o barrete, pagos pela fabrica da egreja, com todas as mais offertas e benesses que lhe render o pé d'altar, conforme o costume da freguesia antiga. E que, para a fabrica da egreja, daria cada um dos que lavrassem vinho, dous potes, na fórme acima declarada, e oito vinténs cada fogo, na forma que pagavam á egreja d'Arrentella.”*<sup>81</sup>. Para tal, o povo escolheu o Padre Manuel Simões d'Estrela para ser o primeiro prior desta nova freguesia, *“(…) da villa de Pombalinho, bispado de Coimbra, que tomou posse, em 27 de Julho do mesmo ano de 1734, e, em seguida, a 27 de agosto, se celebrou com magestosa pompa, a instalação religiosa da*

---

<sup>77</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, p. 19

<sup>78</sup> Pinho LEAL, *op. cit.*, p. 78

<sup>79</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 78

<sup>80</sup> IDEM, *op. cit.*, pp. 78-79

<sup>81</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 79

*parochia, ordenando para isso uma procissão, que saíu da ermida de Nossa Senhora da Boa Viagem – propriedade dos religiosos trinos – (...)*”<sup>82</sup>

Apesar da autorização e da construção de uma nova igreja, os habitantes optaram por manter a antiga ermida, o máximo de tempo possível, tal como aparece mencionado, repetidamente, nos fólhos pertencentes aos tombos dedicados ao Seixal da Ordem dos Carmelitas, “ ... Igreja nova... ”<sup>83</sup> e “ ...Ermida velha... ”<sup>84</sup>.

Na igreja matriz existem duas lápides, que remetem à época da fundação da mesma, a primeira pertence ao Capitão Brás de Oliveira e a sua mulher e herdeiros – “ *Sepultura do primeiro benfeito desta casa o Capitão Brás de Oliveira e de sua mulher e herdeiros – 1735* ”<sup>85</sup> -, em relação à identificação da segunda, não se sabe ao certo a quem pertencerá, contudo, consta ser de José Bravo – “ *(Não se consegue ler as duas primeiras linhas) Hum dos dois primeiros benfeitores que houve a fundação desta Igreja e dezoito anos tesoureiro das suas obras A. Theodósio – Falecimento em 2 de Janeiro de 1744.* ”<sup>86</sup> -, cuja esposa terá pedido para ser sepultada junto à coxia do arco da capela-mor. Após a mesma ter suplicado uma licença ao cuidado do Patriarca - em argumentação defendia ser seu justo lugar funerário, após todo o bem que ela e seu esposo fizeram em prol da igreja do Seixal -, sendo-lhe concedida permissão para colocar letreiro na sepultura<sup>87</sup>.

Rapidamente se instituiu a confraria do Santíssimo, desejando adquirir as graças e indulgências de que usufruiu a arqui-confraria da paróquia de S. Julião, de Lisboa. Para além desta confraria, instituiu-se a confraria das Almas, dedicada à invocação de S. Pedro e do Senhor dos Mareantes, dedicando-se uma capela a cada uma<sup>88</sup>.

Sabe-se que a 21 de Março de 1739 (**Doc. 5**), a viúva do Capitão Brás de Oliveira enviou uma petição ao Patriarca de Lisboa, solicitando que fosse cedida uma licença para erguer uma Capela dedicada a São José – a qual, posteriormente, foi construída no lado do evangelho -, na igreja de Nossa Senhora da Conceição do Seixal.

---

<sup>82</sup> IDEM, *op. cit.*, p.79

<sup>83</sup> A.N.T.T, Ordem do Carmo, Convento de Santa Maria do Carmo de Lisboa, liv. 84 fl. 94 v.º linha 1 - 2

<sup>84</sup> A.N.T.T, Ordem do Carmo, Convento de Santa Maria do Carmo de Lisboa, liv. 84 fl. 141 v.º linha 85

<sup>85</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, p. 27

<sup>86</sup> IDEM, *op. cit.*, p.27

<sup>87</sup> IDEM, *op. cit.*, pp. 27- 28

<sup>88</sup> Pinho LEAL, *op. cit.*, p.79

Em consequência do Terramoto de Lisboa de 1755, que se alargou para as zonas da periferia - entre as quais o Seixal, a igreja Matriz foi parcialmente devastada: “*O terramoto do 1.º de novembro de 1755, assolou muito esta freguesia, e entre os prédios que arruinou, se incluiu a igreja matriz, ficando sepultadas sob as suas ruínas, muitas das pessoas que o tinham ajudado a construir com tanta devoção e alegria. As inundações que se seguiram ao terramoto, pozeram em fuga todos os habitantes da villa, que procuraram abrigo, ao S. da parochia, no sítio chamado Barrocas do Conde Villa Nova.*”<sup>89</sup>”.

Decorridos alguns dias, após os grandes prejuízos causados pelo sismo e pela subida das águas do rio que invadiram as habitações, os habitantes decidiram enterrar os mortos e começaram os reparos das suas casas; bem como se obrigaram a dar parte dos seus lucros para as obras da igreja. Optou-se por reedificar em primeiro lugar a primitiva ermida, pelo simples facto desta apresentar um valor mais económico, no total de 851\$765 réis, nestas obras não só os pescadores “*(...) se obrigaram a dar a quarta parte dos seus lucros, mas todos se empenharam zelosamente, multando até os divertimentos públicos. (Só o mealheiro do jogo da bolla, produziu a quantia de 47\$000 réis!)*”<sup>90</sup>”, conseguindo concluir as obras rapidamente a tempo da Semana Santa de 1756<sup>91</sup>.

Em relação à reconstrução da igreja Matriz, esta foi mais lenta, bem como a mais dispendiosa, porém os pescadores do Seixal comprometeram-se a doar um quarto dos seus rendimentos<sup>92</sup>. Deu-se por concluída somente em 1762, abrindo ao culto a 21 de Fevereiro desse mesmo ano. A torre dos sinos só ficou terminada em 1776, sendo-lhe imediatamente colocados três sinos e um relógio fabricado por Paulo de França, que teve o custo de 230\$000réis<sup>93</sup>.

O ano de 1784 foi bastante próspero aos pescadores do Seixal. Como tal, decidiram juntar o seu lucro e compraram uma escultura (**Doc. 6**) dedicada à imagem da padroeira, Nossa Senhora da Conceição, de tamanho proporcional ao templo, - “*Desejosos estes moradores de possuir uma Imagem boa de sua Padroeira para substituir a que tinha que era pequena para a Igreja e já muito antiga (...)*”<sup>94</sup>”, para

---

<sup>89</sup> IDEM, *op. cit.*, p.79

<sup>90</sup> IDEM, *op. cit.*, p.79

<sup>91</sup> IDEM, *op. cit.*, p.79

<sup>92</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, p.38

<sup>93</sup> Pinho LEAL, *op. cit.*, p.79

<sup>94</sup> Citação retirada do Documento n.º 7

tal, contrataram de Lisboa o escultor , Nicolau Pinto<sup>95</sup>, o qual lhes cobrou 57\$600 réis por “ *uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, de madeira, de sete palmos de altura, fóra as nuvens, os serafins e peanha*”<sup>96</sup>, e para a pintura, a qual custou 43\$200 réis, contratou-se José António de Carvalho<sup>97</sup>, vindo esta imagem a custar depois de pronta 100\$800 réis, quantia equivalente a 21 moedas de ouro. Os pescadores resolveram comprar-lhe, também, uma coroa feita em prata, a qual teve um custo de 121\$650 réis<sup>98</sup>. Dando-se por terminada esta encomenda, a imagem pertenceria ao “(...) *altar-mor, sobre a banquetta, e debaixo de um rico docel, de talha dourada.*”<sup>99</sup> Ainda neste mesmo ano, existe a referência<sup>100</sup> que se refizeram os retábulos pertencentes aos altares dedicados a São José e a Santa Luzia, aproveitando a talha que tinha sido da autoria de Tomás Aquino<sup>101</sup>

Consta-se que a escultura referente ao Senhor dos Mareantes, seja datada de uma época mais antiga e pensa-se que tenha sido uma doação por parte de um dos herdeiros de António da Gama Lobo Salles, o qual possuía um oratório na sua quinta, localizado no distrito do Seixal<sup>102</sup>.

Em 1856, a igreja da Nossa Senhora da Conceição foi novamente restaurada, desta vez procurou-se atribuir-lhe uma “ (...) *maior perfeição, e póde rivalizar com os melhores templos de Lisboa (...)*”<sup>103</sup>, ornamentou-se com talha dourada, a ouro fino, o Altar-Mor e procurou-se repor as santas imagens com toda a sua perfeição adquirindo a melhor riqueza de paramentos e alfaias. O total desta reparação custou 11.000\$000 réis, dos quais José Ferreira de Brito fez questão de doar do seu dinheiro pessoal uma quantia de 6.000\$000 réis, bem como 2.300\$000 réis foram oferecidos pelo chefe dos pescadores<sup>104</sup>. No arquivo paroquial existe um documento que relata detalhadamente como seria o interior da igreja até o ano de 1855, tal como, inclui as referências às modificações feitas após a reparação, além de mencionar alguns

---

<sup>95</sup> Nicolau Pinto é conhecido como um escultor portuense da segunda metade do século XVIII. Dedicou a maior parte da sua obra em trabalhar em madeira. Foi mestre de Machado de Castro em relação à matéria no corte da madeira. Fernando PAMPLONA, *Dicionário de Pintores e Escultores portugueses*, Vol. IX, p. 336

<sup>96</sup> Pinho LEAL *op. cit.*, p.79

<sup>97</sup> José António de Carvalho, é conhecido como um pintor portuguesa da segunda metade do século XVIII. Era reconhecido como um especialista em pormenores, principalmente flores. Fernando PAMPLONA, *op. cit.*, Vol. II, p. 64

<sup>98</sup> Américo COSTA, *op. cit.*, p. 174

<sup>99</sup> Pinho LEAL, *op. cit.*, p. 80

<sup>100</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, p. 38

<sup>101</sup> Tomás de Aquino, é conhecido como escultor e entalhador do século XVIII e XIX. No seu *curriculum* trabalhou para o Palácio de Queluz, como mestre entalhador.

<sup>102</sup> Pinho LEAL, *op. cit.*, p. 80

<sup>103</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 80

<sup>104</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 80

apontamentos sobre as celebrações efectuadas em prol da (re)abertura a 31 de Julho de 1858<sup>105</sup> (**Doc. 7**). Até ao ano de 1855, o interior da igreja estaria revestido a azulejos, os quais narravam os passos da vida de São Pedro, e o tecto de madeira seria pintado pelo pintor setecentista Pedro Alexandrino. A pintura teria no centro um quadro grande, onde estava representada a *Assunção da Virgem*, enquanto que nos lados existiam vários medalhões emoldurando os vários emblemas do Sacramento, e todo o resto envolvente da pintura estaria preenchido com flores pintadas ao detalhe. O tecto da capela-mor, estaria também pintado pelo mesmo artista, tendo um medalhão com a custódia ao centro da composição, e optando por medalhões e festões de flores nos lados<sup>106</sup>. Em relação ao corpo da igreja de uma nave, estaria toda revestida de azulejos até à altura de três ou quatro metros; do lado direito estes azulejos formavam uma única representação – *Cristo na barca de São Pedro, vendo recolher as redes cheias de peixes* -, a qual se prolongava desde a porta direita até à Capela de São Pedro; do outro lado, - *Cristo entregando as chaves a São Pedro, na presença dos Apóstolos* - seria desde a porta esquerda até à Capela do Santíssimo<sup>107</sup>. Esta decoração também estaria aplicada na capela-mor, a qual estaria toda revestida de azulejos até à altura das janelas (actualmente as tribunas); num dos lados estaria uma representação do *Lava-pés*, e no outro, um tema dedicado à vida de São Pedro. No restante, os intervalos entre as capelas e os corredores, também estariam revestidos a azulejo, optando pela representação de ornatos e medalhões com as insígnias iconográficas de S. Pedro<sup>108</sup>.

Ao analisar a descrição detalhada que o documento oferece, podemos imaginar a riqueza artística que esta igreja matriz ostentava; porém, o documento não refere a razão para se ter remodelado a decoração do interior da igreja, que passou pela destruição dos painéis de azulejo, apenas se sabe, através de uma carta dirigida a D. Pedro V, datada de 13 de Setembro de 1855, que os paroquianos do Seixal enviaram-lhe uma petição de uma contribuição para “ (...) a indispensável obra de concerto da referida igreja, que está ameaçando eminente perigo para os fiéis que a ela são obrigados a concorrer, por seu estado de ruína.<sup>109</sup>”. Porém estas obras também serviram para ampliar o espaço da igreja<sup>110</sup>.

---

<sup>105</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, p. 43

<sup>106</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 43

<sup>107</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 44

<sup>108</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 44

<sup>109</sup> IDEM, *op. cit.*, pp. 44-45

<sup>110</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 47

A 31 de Julho de 1858, abre novamente ao culto a igreja da Nossa Senhora da Conceição, após três anos de restauro e de remodelação, para os quais, como era hábito recorrente, todos os habitantes do Seixal contribuíram com esmolos, bem como nos preparativos da reabertura, tal como se refere o documento **(Doc.8)**, além da referência das novas alterações, incluindo o nome dos principais artistas que participaram nestas obras, desde o estucador João Baptista Gianni, o cenógrafo Cinatti<sup>111</sup>, o pintor António Manuel da Fonseca e o entalhador Cristóvão<sup>112</sup> - o qual teria de nome, Cristóvão José Pereira Leite, tal como consta nos recibos de pagamento dos trabalhos relativos ao guardavento e aos altares laterais – atribui-se a ele a autoria o andor de São Pedro<sup>113</sup>. Em relação à pintura do tecto, original de Pedro Alexandrino, seria intervencionada por António Manuel da Fonseca ao pintar o tecto da nave central – o qual na posterioridade será repintado pelo Pereira Cão em 1904 -, representando, no medalhão central, a padroeira da igreja matriz do Seixal. Sabe-se ainda que António Manuel da Fonseca, na véspera da abertura da igreja, terá oferecido o quadro que actualmente se encontra exposto na capela dos baptismos, representando *O Baptismo de Cristo*, para além de outras ofertas, como flores e um pequeno adereço para o Menino Jesus de Santo António<sup>114</sup>. Em relação à Capela do Santíssimo sabe-se que foi refeita, com excepção do retábulo, ordenando-se a compra dos cancelos à igreja da Graça, em Lisboa – os quais antigamente se encontravam à frente do altar, na boca do arco triunfal, contudo actualmente encontram-se no coro alto, demonstrando um perfeito estado de conservação. A respectiva grade de ferro desta capela, foi uma encomenda à oficina de Colares, no Largo do Conde Barão<sup>115</sup>. As senhoras do Seixal decidiram doar os consertos dos paramentos e alfaias, além de oferecer muita roupa. O Padre Fr. António Silveira terá oferecido para a indumentária da escultura de São Pedro: um paramento encarnado; o qual é todo bordado a prata; o branco é bordado a ouro; a capa de asperges encarnada bordada a ouro e uma capa de veludo carmesim bordada a ouro<sup>116</sup>. Contudo, a estola e a tiara que ornamentam este santo terá sido uma encomenda por parte da Comissão Administrativa da irmandade e

---

<sup>111</sup> Giuseppe Cinatti (1808 – 1879) seria de origem italiana, tendo vindo para Portugal a 1836, para trabalhar como cenógrafo do Teatro de São Carlos, onde permaneceu 42 anos. Sabe-se que terá desenvolvido algum trabalho como arquitecto. No caso do Seixal, possivelmente terá sido o responsável pelo desenho das paredes. Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, p.46

<sup>112</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, p.45

<sup>113</sup> IDEM, *op. cit.*, p.46

<sup>114</sup> IDEM, *op. cit.*, pp.46-47

<sup>115</sup> IDEM, *op. cit.*, p.47

<sup>116</sup> IDEM, *op. cit.*, pp.47-48

paga por uma subscrição particular<sup>117</sup>. Em relação às esculturas, todas elas – com excepção do Senhor dos Mareantes -, foram todas restauradas à custa de famílias do Seixal, tendo cada uma destas a responsabilidade da despesa do restauro da autoria do escultor Francisco de Borja Gomes, o qual possuía a sua oficina no Largo do Socorro.<sup>118</sup>

Nesta altura adquiriram-se novos sinos, foram nove e custaram 717\$000, este preço já incluía o desconto do peso dos sinos velhos<sup>119</sup>. Em acto de humildade e agradecimento para com estas ajudas nesta reedificação decidiu-se gravar para a posterioridade uma lápide. Esta encontra-se á entrada desta igreja, no lado esquerdo, e que actualmente ainda se pode ler:

*“Dextera Domini Haec benedixit*

*1858*

*Para eterna e honroza comemoração passem à posterioridade os nomes da ilustre  
comissão q'. s'. encarregou da reforma d'este templo  
contribuindo e alcançado donativos dos pescadores e m.s parochianos  
Presid.te José Ferr.ra Brito, =Vogais, Jo. Bap.ta. Dos St.os.  
Je. Ant.o Alz.~ Ferr.ra = Thomaz Duarte, e Joaq.m d'Oli.va. França  
Especial menção ao digno presid.te que conhecendo a impossibilidade  
d'obter donativos suffec.tes pa. Esta obra,  
a completou à sua custa, augmentando outras ms. Em o q.  
despendeu avultadas somas, ficando acima de  
todo o elogio o seu zelo, amor, e paciência  
Initium habuit 1855.<sup>120</sup>”*

No ano de 1870, adquiriu-se uma escultura, de tamanho natural, representando o Senhor dos Passos, da autoria de Francisco de Gomes, que imitava “(...) a formosa imagem que existe na capellinha do mosteiro de Santo Antonio, de Lisboa – hoje asylo da Mendicidade.<sup>121</sup>” O pagamento desta obra foi feito á custa das esmolos, as quais foram obtidas após um peditório de porta a porta, somando um total de 250\$000 réis, estando incluído 63\$000 reis dos parte dos pilotos da barra e mais 18\$000 reis doados pelos pescadores<sup>122</sup>. O custo da imagem em conjunto com os seus pertences,

---

<sup>117</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 48

<sup>118</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 48

<sup>119</sup> Pinho LEAL, *op. cit.*, p. 80

<sup>120</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, p. 50

<sup>121</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 80

<sup>122</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 80

originou um custo somatório em mais de 300\$000 reis, quantia financiada pela caridade do Sr. Manoel Ferreira Simões<sup>123</sup>.

Entre 1900 (**Doc.9**) e 1901 (**Doc.10**) a igreja Matriz do Seixal foi mais uma vez restaurada, desta vez pelos Serviços de Obras Públicas do Districto de Lisboa, contudo não existe informação concreta sobre os trabalhos que se fizeram, já que o documento somente menciona “... para reparações a fazer na igreja de N.ª S.ª da Conceição no Seixal...”<sup>124</sup> e “... ás obras reparaçõ da igreja parochial do Seixal.”<sup>125</sup>, mas sabe-se que o orçamento aprovado foi entre 390\$000 reis e 600\$000 reis. Em 1904 é novamente alvo de intervenção de restauro e conservação, desta vez na pintura mural do tecto da autoria de António Manuel da Fonseca, a qual é «recuperada» através de repintes, por Pereira Cão em 1904<sup>126</sup>.

Recentemente, no início do ano de 2013, a igreja foi intervencionada de forma a restaurar a cobertura cromática existente no tecto da Capela-Mor, bem como das quatro pinturas setecentistas que se encontram a ladear esta mesma capela, as quais regressaram à igreja a 27 de Março deste ano, tal como a pintura original que compunha a narrativa litúrgica e artística da talha do altar-mor da mesma igreja.

## 1.2 Papel da Igreja na salvaguarda da arte sacra

Para além do papel fundamental dos Museus para a salvaguarda da memória artística nacional, bem como mundial de um povo, não nos podemos esquecer do papel da Igreja Católica em relação à dimensão da salvaguarda, valorização e na preservação de um património artístico, além de constituir em elementos litúrgicos.

Como é de conhecimento geral, a arte sacra constitui a maior percentagem, cerca de 75 %<sup>127</sup> da produção artística, tanto no significado material de ligação entre Homem e Sagrado, como pelas características temáticas e simbólicas, aliadas ao ritual. Tal como aconteceu em toda Europa do sul, Portugal não é excepção no que toca à importância desta herança de legado histórico e artístico religioso no património cultural português. Assim sendo, a Igreja Católica representa uma forte

---

<sup>123</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 80

<sup>124</sup> Citação retirada do Documento n.º 10

<sup>125</sup> Citação retirada do Documento n.º 11

<sup>126</sup> Ana Cristina Ralha SILVA, Maria Idalina NUNES, Pe. Marco LUÍS, *op. cit.*, p. 52

<sup>127</sup> António Manuel Ribeiro Pereira da COSTA, *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1810-2010) – Espaços, Momentos, Museografia*, Tese de Doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra 2011, p. 21

importância para o legado patrimonial, tanto ao nível de preservar o culto e a devoção ontológica sagrada e profana, como de preservar as heranças locais e artísticas, enquanto referências de identidade “museográfica” da própria igreja, para que no futuro sejam alvo de estudo académico, como é o exemplo deste trabalho.

“A *Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, tem-se empenhado ao longo dos séculos no desenvolvimento de uma política de salvaguarda e valorização do património cultural e artístico à sua guarda, colocando-o ao serviço e fruição da sociedade.<sup>128</sup>”

Em nota de consideração, a arte denominada de sacra não foi concebida especificamente para fins museológicos, mas sim como fonte de inspiração para expressar o culto litúrgico e espiritual entre Homem e Deus<sup>129</sup>. Além de que, quando uma peça de carácter litúrgico sai do seu domínio, reservado a fiéis e do culto, esta obra transformar-se-á num objecto de colecção pública, com o objectivo de se tornar num bem comum acessível, para um olhar de qualquer visitante.

Apesar de a obra ser sujeita a uma transformação de espaço, a museografia e a historiografia da arte ir-lhe-á facultar um estatuto de objecto de estudo, complementando o seu valor artístico incorporado numa determinada época, povo ou região, inserindo a peça num imenso e preservado património. Convém ainda referir que esta determinada peça continuará a usufruir de uma identidade denominada de sacralidade<sup>130</sup>. Porém, o papel da Igreja na salvaguarda das obras de arte assume-se como um centro dinamizador de cultura e arte, não se resumindo somente ao carácter litúrgico, mas apresentando-se como um mecenas de artistas e constituindo-se numa elite intelectual.

Actualmente, no âmbito do património da Igreja, procura-se proporcionar uma inclusão destas duas diferentes realidades museológicas, procurando um reconhecimento através dos museus ou de exposições, tal como é o excelente exemplo da exposição temporária, *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, a qual decorreu a 18 de Maio até 20 de Outubro de 2013, desenvolvendo-se uma parceria dinâmica entre a organização do Museu Nacional de Arte Antiga e a Igreja e Museu de São Roque<sup>131</sup>.

---

<sup>128</sup> *A Encomenda Prodigiosa*, (catálogo de exposição), Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2013, p.10

<sup>129</sup> IDEM, *op. cit.*, p.37

<sup>130</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 38

<sup>131</sup> Ver *A Encomenda Prodigiosa*, (catálogo de exposição), *op. cit.*, 2013

“Consciente desta responsabilidade, desde a primeira hora que a Santa Casa tem preservado este valioso património dando-o a conhecer às sucessivas gerações através de variadas iniciativas de índole cultural.<sup>132</sup>”

Em relação ao património da Igreja Católica, ao longo da história verifica-se uma política de preocupação em prol da salvaguarda, através de diversos actos pontifícios e conciliares, como é o exemplo das constituições apostólicas de Martinho V, em 1425, e de Sixto IV em 1480, bem como o édito do cardeal Bartolomeu Pacca datado de 7 de Abril de 1820, ou ainda a carta circular do cardeal Merry del Val, de 10 de Dezembro de 1907 – a qual atribuiu aos comissariados diocesanos a responsabilidade pela valorização dos objectos de arte, bem como pela sua salvaguarda, sendo-lhes instituída a autonomia de análise dos projectos de restauro e de construção<sup>133</sup>. Em relação ao exemplo do “*Codex Iuris Canonici*” de 1917, ao nível da regulamentação este Codex apresenta uma consonância com os antigos documentos pontifícios, contudo procura reforçar “ (...) o dever de zelar pelo respeito da tradição cristã e das regras da arte sacra na edificação ou reparação das igrejas.<sup>134</sup>” e ainda “ (...) cuidar da dignidade cultural das imagens sacras expostas nos templos (...)”<sup>135</sup>.

Após todos os meios de instrução religiosa, por parte da Igreja Católica, é do seu dever contribuir para a salvaguarda da arte sacra, verificando-se uma política levada a cabo por esta instituição. Desta maneira constitui-se num organismo firme e de constante preocupação dedicada ao zelo do decoro dos locais de culto.

Contudo esta preservação, por parte do património artístico da Igreja, foi alvo de inúmeros ataques<sup>136</sup>, que abrangeram um relevante nível iconoclástico e que contribuíram em primeiro caso, para a expulsão dos Jesuítas pelo Marquês de Pombal a 3 de Setembro de 1759<sup>137</sup> - “O domínio que os jesuítas tinham da educação e das missões, os aldeamentos indígenas (...) a suposta imensa riqueza acumulada (...) tudo isso compunha um quadro que Pombal registava como fazendo parte de um plano que vinha sendo colocado em prática há mais de 200 anos e que era preciso

---

<sup>132</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 9

<sup>133</sup> António Manuel Ribeiro Pereira da COSTA, *op. cit.*, p. 45

<sup>134</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 45, Citando *Codex Iuris Canonici*, 1917 can 1164 § 1.

<sup>135</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 45, Citando *Codex Iuris Canonici*, 1917 can 1279

<sup>136</sup> Maria Isabel ROQUE, “Museologia oitocentista do património religioso em Portugal” in *Idearte-Revista de Teorias e Ciências da Arte*, Vol. 6, 2010, pp. 117-145

<sup>137</sup> Ver Eduardo BRAZÃO, “Pombal e os Jesuítas” in *Revista de História das Ideias*, Vol. 4 – Tomo I, Instituto de História e teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1982, pp. 329-365

*arduamente combater*.<sup>138</sup>”, a qual confiscou todo o património pertencente à Companhia de Jesus.

Numa segunda fase podemos referenciar a Lei da extinção das Ordens Religiosas- a qual se desencadeou em duas fases, a primeira com a extinção das ordens masculinas (Decreto de 30 de Maio de 1834<sup>139</sup>), agindo-se de imediato; e a segunda com o encerramento dos conventos femininos após a morte da última freira<sup>140</sup> -, aquando do Decreto de 5 de Agosto de 1833 que proibiu noviciados em qualquer mosteiro, pretendendo-se, assim a extinção destes mesmos conventos, mosteiros, casas seculares e hospícios. Esta lei adquiriu um valor importante ao admitir, por parte de uma comissão, a recolha de todos os objectos sacros que se encontravam nestes conventos extintos. Originou-se assim, uma vasta colecção de um tesouro artístico, o qual no futuro seria negligenciado na sua conservação, bem como, perderia a sua memória histórica.

Além da influência das corporações de religiosos regulares - Decreto de 30 de Maio de 1834 -, o Ministro Silva Carvalho, seguindo a influência do modelo Francês e espanhol, decreta como objectivo principal a preservação do património móvel, nomeadamente dando início ao inventário, à avaliação e à venda de vários bens nacionais da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa. Estas vendas eram feitas por intermédio do Estado, iniciando-se assim um vasto e longo processo que abrange desde objectos provenientes de casas extintas – estas obras seriam inventariadas e organizadas por categorias: bens comuns; livrarias e obras de arte; locais e objectos de culto; além de se incluírem os paramentos, as alfaias litúrgicas e imaginária sacra; os objectos preciosos, que abrangiam as alfaias de ouro e prata -, de vertente móvel e imóvel, ao longo de todo o território nacional, os quais passavam agora a integrar os Bens Nacionais. Em relação às peças inventariadas demonstrou-se um interesse de as sujeitar a uma avaliação museológica, para se decidiras que deviam ir para o Convento de S. Francisco. Na sequência do Decreto de Maio de 1834, a 16 de Outubro deste mesmo ano, foi criado pelo despacho do Ministério do Reino, subscrito pelo Bispo-Conde D. Fr. Francisco de S. Luís, o “Depósito das Livrarias, Cartorios, Pinturas e de mais preciosidades Litterarias e Scientificas” no convento de S.

---

<sup>138</sup> Célio Juvenal COSTA, “O Marquês de Pombal e a Companhia de Jesus” in S. L. MENEZES, L. A PEREIRA, C. M. M Mendes (orgs.), *A Expansão e consolidação da colonização portuguesa na America*, Eduem, Maringá (Brasil), 2011, p.74

<sup>139</sup> Maria Isabel ROQUE, *op. cit.*, p. 117, Nota 6; Assinado a 28 de Maio e promulgado a 30 de Maio, o decreto da extinção das ordens religiosas masculinas e nacionalização dos respectivos bens é referenciado por ambas as datas.

<sup>140</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 117

Francisco em Lisboa, com o objectivo de recolher o património móvel proveniente dos conventos extintos na província da Estremadura<sup>141</sup>. Contudo á que referir que todos os objectos que fossem considerados litúrgicos, sagrados e indispensáveis ao culto, seriam devolvidos às autoridades religiosas – “ *Assim, verificamos que mais de metade dos referidos objectos (de uma listagem feita a partir dos inventários e relatórios oficiais) ficaram na posse das autoridades eclesiásticas, para, em conformidade do disposto nos Decretos de 30 de Maio e de 20 de Junho de 1834, serem destinadas ao serviço do culto e, subseqüentemente, distribuídos pelas igrejas e capelas mais necessitadas.*”<sup>142</sup>”, as restantes obras seriam entregues à Casa da Moeda, sob a responsabilidade do Tesouro Público<sup>143</sup>.

Em Fevereiro de 1835, em relação ás obras recolhidas no depósito mencionase “ *mais de mil quadros de Pintura, e entre eles, um grande numero dos mais excelentes, e primorosos, que se tem recolhido das Casas Religiosas extintas nesta Capital, e suas vizinhanças, e que devem a seu tempo servir á fundação de um Museu Nacional de Bellas-Artes.*”<sup>144</sup>”

A 15 de Abril de 1835, é promulgada a Carta da Lei, a qual ordenava no artigo 2.º, ponto 3.º a proibição da venda “ (*...*) *Obras e Edifícios de notável antiguidade que mereçam ser conservados como primores da arte.*”<sup>145</sup>”. Contudo, todas as peças sacras consideradas irrelevantes desapareceram ou foram vendidas a particulares.

Daquilo que actualmente sobrou, a maioria encontra-se em Museus, exibindo um vasto espólio dos bens culturais da Igreja, provenientes desta altura. Para além desta política de 1834 ter reclamado o património artístico da Igreja e contribuído para uma perda eloquente de bens – face a uma inventariação desordenada, permitiu a danificação, por falta de condições de conservação e segurança nos depósitos, além de se registar um número significativo de perdas ou por extravio ou destruição de obras

---

<sup>141</sup> IDEM, *op. cit.*, p.127, Nota 26 Citando *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Vol. III, pp. 4 – 5, “Ministério do Reino – Sua Magestade a Raianha, Tendo considerado a necessidade de se estabelecer um Deposito de Livrarias, Cartorios, Pinturas e de mais preciosidades Litterarias e Scientificas dos extinctos Conventos de Lisboa, e Provincia da Estremadura, para ahi serem devidamente guardadas, classificadas, e inventariadas com seus respectivos Cathalogs: Há por bem nomear ao Doutor Antonio Nunes de Carvalho, para organizár este Deposito no extincto mosteiro de São Francisco da Cidade, que pela sua situação central escolhida construção, hé o edificios mais próprio para esse fim.”

<sup>142</sup> IDEM, *op. cit.*, p.123, Citando António Martins da SILVA, “A extinção das ordens religiosas, a dispersão do património artístico e o destino dos colégios universitários de Coimbra”, in *Sep. A Universidade e a arte: actas do Colóquio*, Inst. De História de Arte, Coimbra, 1993, p.376

<sup>143</sup> IDEM, *op. cit.*, p.120

<sup>144</sup> IDEM, *op. cit.*, p.127, Citando *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Vol. III, p.62

<sup>145</sup> IDEM, *op. cit.*, p.121, Nota 12; Citando *Diário do Governo 136* (11 de Junho 1841)

de arte com eventual valor artístico <sup>146</sup>-, não nos esqueçamos das consequências, atribuídas ao Terramoto de 1755, bem como das invasões francesas, as quais constituem um ponto fundamental para a perda do espólio artístico sacro português, o qual foi destruído e delapidado.

Todos estes factores contribuíram para uma insuficiente Fortuna Histórica relacionada com os bens litúrgicos, tendo em conta as numerosas peças que actualmente se encontram com paradeiro desconhecido. Em relação à prática de 1834, enquanto não se definia o destino de um importante acervo de bens culturais, agora nacionalizados, alguma deles eram administrados pelo Estado, que os cedia provisoriamente ou arrendava a particulares<sup>147</sup>. Contudo esta prática não era a mais correcta para com as obras, tendo em conta que a certo ponto as peças demonstraram sinais de um grande desgaste, como tal decidiu-se optar por uma decisão correcta em relação ao destino que as peças mereciam. Assim neste sentido é publicada a Carta de Lei de 15 de Abril de 1835, a qual opta por uma venda em hasta pública de todos os bens nacionais que pertenciam às ordens religiosas extintas. Após concluída esta operação, pode-se afirmar que os cálculos da receita realizada entre 1834 e 1843 renderam um total aproximado, 7 957 448\$444 réis<sup>148</sup>. De igual modo em relação aos bens eclesiásticos, estes foram alvos de atribuições iconográficas erradas, além de incúrias em relação à proveniência. Estes mesmos erros continuam, até aos nossos dias. Assim sendo cabe ao historiador condenar estas lacunas e (re)descobrir, aprofundar e salvaguardar a memória destas obras de arte.

Entretanto, neste contexto do impacto da extinção de inúmeras casas religiosas, não é de admirar que a Igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal tenha sido uma das igrejas a receber da Comissão dos depósitos das Livrarias (**Doc.11**), várias obras provenientes de Conventos extintos - com maior predominância pela pintura -, as quais foram escolhidas e separadas pelo próprio pároco da Igreja Matriz do Seixal, José Joaquim Alves<sup>149</sup> (**Doc.11**) – esta informação encontra-se publicada nos Boletins da Academia Nacional de Belas - Artes<sup>150</sup>. Contudo, a informação que encontramos nestes boletins não é totalmente clara em relação a todo o processo de separação, inventariação e informação relativa aos locais

---

<sup>146</sup> IDEM, *op. cit.*, p.122

<sup>147</sup> Catarina MARADO, “Do Sagrado ao Profano: o processo de atribuição de novos usos às extintas casas regulares do Algarve”, in *Promontoria* Anos 7/8, N.ºs 7/8, 2009-2010, p.290

<sup>148</sup> Luís Espinha da SILVEIRA, “A Venda dos bens nacionais (1834-43): uma primeira abordagem”, in *Análise Social*, vol. XVI (61-62), 1980-1.º-2.º, p.93

<sup>149</sup> Informação retirada do Documento n.º 12

<sup>150</sup> *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, vol. 3-4, Documentos, Lisboa 1938

de origem e proveniência destas peças. Até à conclusão do processo, perdeu-se muita informação literária relativa à documentação das pinturas. Porém evidência outros problemas, como a dificuldade por parte destes “conhecedores” face à atribuição correcta para com a maioria dos quadros recolhidos, tendo em conta que existia uma numerosa parte que não se encontrava datada nem assinada.

Perante tal situação catastrófica de que as peças de arte católica foram alvo, não é de admirar, que actualmente, várias igrejas nacionais não saibam a origem dos seus bens, como é o exemplo das quatro telas expostas na Capela-Mor da Igreja da Nossa Senhora da Conceição. Estas telas não demonstram sinais de pertencerem originalmente ao local, além do facto de as mesmas apresentarem grande dimensão (de largura c. 1.75m e de altura c.2m), - tendo em consideração que se trata de uma igreja de pequeno porte e de uma só nave -, o local em que as pinturas se encontram actualmente expostas não é o correcto, nem se encontra de acordo com o discurso teológico pragmático utilizado no barroco - as pinturas seriam expostas ao longo da nave, de forma a que acompanhassem a liturgia da missa, criando assim uma maior interiorização para com o fiel.

Portanto, calcula-se que estejamos perante obras provenientes de outro local eclesiástico.

Contudo, não tenho provas documentais que me permitam atestar este facto, já que a lista que o boletim publicou relativo à Igreja Matriz do Seixal demonstra: a) ter dado entrada de 28 pinturas, mais do que a igreja Nossa Senhora da Conceição possui actualmente expostas, b) dos quatro temas representados nas telas, só encontramos um repetido, *Visitação de Nossa Senhora*, c) em relação à pintura da *Visitação*, o boletim dá a Altura e a Largura bastante diferentes do que hoje apresenta, d) pelas fracas indicações do boletim, de acordo com as obras mencionadas relativas ao Seixal, penso que poderão ser provenientes de uma Igreja de Olhalvo, da região de Alenquer, contudo não existe nenhuma informação concreta para provar a minha sugestão, e) na página 124 encontramos mencionado *Parochial Igreja de N.S. da Conceição Nova* e afirma “ 16 volumes p<sup>a</sup>, uso da d<sup>a</sup>, Igreja”<sup>151</sup>.

Contudo, o Boletim não fornece mais nenhuma outra informação relativa a esta igreja, assim sendo é altamente provável que seja a segunda Igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal, Ermida - tal como já mencionei anteriormente, os habitantes do Seixal fizeram questão de manterem o máximo de tempo possível os

---

<sup>151</sup> *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Vol. IV p.124

dois templos, a ermida e a nova igreja. Assim sendo, é muito provável que se trate das quatro telas em estudo, porém infelizmente não existe nenhuma informação ou inventário das peças levadas, nem é mencionado a que concelho pertence a igreja, assim a origem das obras continua a permanecer incógnita.

A 10 de Setembro de 1911 a Igreja Nossa Senhora da Conceição foi alvo de um extensivo inventário (**Doc.12**) e em que se encontra mencionado “ *Altar-mor: Quatro quadros a óleo, dois de cada lado da capela* ”<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> 1911, Setembro, 10, Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais, Lei da Separação da Igreja do Estado, Inventário dos bens existentes na Igreja Parochial da freguesia do Seixal (ACMF/ARQUIVO/CJBC/SET/ARROL/OO4), p. 3

## Cap.2 – O Portugal tridentino (1540-1700) – O culto e a função da imagem em prol da pregação

### 2.1 Actos de devoção: *Palavras que pintam, pinturas que falam*

“ E, assim como trouxemos a imagem do terreno,  
Assim traremos também a imagem do celestial”

1 Coríntios 15:49

Em relação à ideologia da Pintura, é do conhecimento geral que no campo artístico existem alturas da História em que se pode considerar uma peça de arte como um inimigo político, sendo esta acusada de fornecer falsos critérios, que poderiam atingir uma escala dimensional, para com a comunidade envolvente. Assim sendo, por vezes a Pintura perde o seu valor ornamental decorativo, passando desta forma a estabelecer um vínculo entre as palavras e as imagens.

Contudo, o Barroco é reconhecido como sendo uma estética que realça o esplendor da arte e a exaltação da emoção religiosa. Assim sendo na época da Contra-Reforma<sup>153</sup>, o conceito de arte era definido como um instrumento veículo<sup>154</sup> “*legítimo uso das imagens*”<sup>155</sup>, como forma de apelar ao crente. A Igreja Católica decide recorrer ao seu amplo poder enquanto identidade religiosa, procurando aliados que combatessem a ideologia do “falso dogma” e o protestantismo, favorecendo em contrapartida, o estatuto do “bom cristão”.

Na opinião do historiador Flávio Gonçalves, “ (...) *a arte da Contra-Reforma tanto vai insistir no heróico e no maravilhoso. Era assim possível apresentar muitos quadros que podiam servir ao povo de exemplo e de testemunho*”<sup>156</sup>, – a Pintura, em caso concreto, irá adquirir um sentido, ou seja, uma função prática aliando-se a uma ideologia máxima: o culto do divino e a autoridade da Igreja Católica. Neste contexto, a questão principal consistia na propaganda dos milagres católicos, bem como defendia a santidade da Virgem Maria, face às críticas fundamentadas pelo protestantismo.

---

<sup>153</sup> Ver A. G. DICKENS, *A Contra-Reforma*, Editorial Verbo, Lisboa, 1972

<sup>154</sup> Ver Vítor SERRÃO, “Impactos do Concílio de Trento na Arte Portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750), texto da Conferência, CEHR, 2013; IDEM, “ Ver e Crer. Os cinco Sentidos da Arte da Pintura” in *Invenire*, n.º2, Janeiro-Julho, Moscavide, 2001, pp.10-12; José Lourenço Domingues de MENDONÇA, António Joaquim MOREIRA, (introdução de João PALMA-FERREIRA), *História dos Principais Actos e Procedimentos da Inquisição em Portugal*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1980

<sup>155</sup> *O sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim e portuguez*, sessão XXV, Cap. II, p. 347

<sup>156</sup> Flávio GONÇALVES, *História da Arte – Iconografia e Crítica*, Colecção arte e artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1990, p. 111

*“ Sem original pintou  
Deus a Maria, e é tal  
Dela um belo original  
na pintura, que admirou.<sup>157</sup>”*  
*“ Assim foi concebida (Maria)  
sem mancha, sem sombra negra  
toda formosa sem ter  
do pecado a nódoa feia.<sup>158</sup>”*

Assim, a arte imposta por Trento<sup>159</sup> reflecte a conjugação dos diferentes meios visuais, servindo-se de importantes suportes literários de carácter litúrgico para a realização da Pintura durante esta época. Desta forma procurava-se materializar para uma forma “palpável”, as diversas experiências cristãs - “*Neste sentido os artistas têm a capacidade de rasgar os céus, mostrando toda a hoste de anjos rodeando o Senhor da Vida, permitindo aos nossos olhos mortais a contemplação do Eterno.*<sup>160</sup>”- pretendendo obter, por parte do crente, uma profunda reflexão intrínseca sobre a própria natureza católica.

*“ A santa escritura crendo  
com tendo obrigação  
digo e com muita razão  
que o natural excedeis  
pois quando pintais fazeis  
milagres com essa mão.<sup>161</sup>”*

Neste âmbito decorreu de 3 a 4 de Dezembro do ano de 1563 a XXV sessão do Concílio de Trento, na qual se redigiu o *Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as suas santas imagens*. Nele apresentou-se, decretou-se, ratificou-se e congregou-se vivamente uma série de regras rígidas e uniformes, com o propósito de conservar a questão temática espiritual da imagem.

---

<sup>157</sup> Luís de Moura SOBRAL, *Pintura e poesia na época barroca*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, p. 205

<sup>158</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 204

<sup>159</sup> António Moreira TEIXEIRA, “Entre Reforma e Contra-Reforma: Francisco de Holanda e a Arte em perspectiva” in *Philosophica*, n.º14, Lisboa, 1999, pp. 99 -116

<sup>160</sup> Jorge Pedro Barbosa LEMES, Célio Juvenal COSTA, “A Arte Barroca e a Reforma Católica” in *Seminário de Pesquisa do PPE*, Universidade Estadual de Maringá, Brasil, 2011, p.1

<sup>161</sup> Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.*, p. 151

Esta prática artística é fortemente reconhecida como o instrumento privilegiado da acção pastoral, “ *De sua ideia o Pai pintor divino (...).<sup>162</sup>*”, além de se apresentar como o melhor testemunho visual na época, resultando numa fonte directa na aplicação imediata desta nova metodologia temática. A Pintura torna-se, assim, um meio eficiente para a transmissão do conhecimento a todos os domínios da vida religiosa.

*“ Pintais com tal perfeição  
a Conceição limpa e pura  
que é um retrato a pintura  
das luzes da Conceição.<sup>163</sup>”*

Assim sendo, a Pintura demonstra ser o meio máximo no que toca à finalidade e centralidade eminente teológica da contra-reforma. Pretendia-se chamar a atenção dos crentes, de acordo com a norma canónica, traduzir-se e conservar-se de forma visível e material a ideologia religiosa que Trento se propunha a defender, com especial atenção aos locais de convergência, de passagem e de entrada na igreja.

*“Tão grande foi a calamidade destes tempos, e a inventada malícia dos Hereges, que não houve cousa tão clara na nossa Fé, nem estabelecida com tanta certeza, que instigados ao inimigo do género humano, não manchassem com algum erro: por cuja causa cuidou principalmente o santo Concílio, em condemnar, e anathematizar os principaes erros dos Hereges dos nossos tempos; e dar, e ensinar a verdadeira e Catholica doutrina, como condemnou, anthematizou , o definio. E como tantos Bispos chamados de várias Provincias do Orbe Christão, não possam estar ausentes das Igrejas tanto tempo, sem grande farnho de seus rebanhos, e universal perigo: nem haja esperança, alguma, de que os Hereges tantas vezes convidados com a Fé pública que desejarão, e por tanto tempo esperados, hajaõ de chegar aqui; e por isso seja necessário pôr fim a este sagrado Concilio”<sup>164</sup>*

A contra-reforma opta pela abolição das imagens envoltas em controvérsia, as designadas de “falsos dogmas”. Estas representações punham em causa a identidade, a pureza da religião e da “Lei Divina”. As imagens só eram importantes quando representavam aquilo que numa comunidade era, de facto, essencial, a salvação da

---

<sup>162</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 195

<sup>163</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 201

<sup>164</sup> *O sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim e portuguez*, sessão XXV, Cap. II, p. 415

alma católica <sup>165</sup>. Assim sendo a igreja deveria ser o local de salvação para com a dialéctica protestante, adquirindo uma “ (...) *dimensão metafísica ontológica e espiritual* (...).<sup>166</sup>”

“... os Santos, que reinão juntamente com Christo, oferecem a Deos pelos homenas as suas orações; e que he bom, e útil invocallos humildemente, e recorrer à suas orações, poder, e auxílio, para alcançar benefícios de Deos.”<sup>167</sup>

Foi neste sentido e dentro desta dimensão estratégica que o Concílio de Trento ditou as leis litúrgicas e artísticas – abordando o campo arquitectónico, escultórico e pictórico – de forma a alargar todo o seu domínio de espírito barroco tridentino a todas as manifestações de arte. A Igreja Católica irá destacar-se, como uma forte oposição à dialéctica protestante, demonstrando uma estratégia específica para realçar a grandeza de Deus, aliando-se à invocação dos temas marianos e dos santos, procurando captar num gesto “palpável” as experiências divinas - “ *Antes de mais, a imagem, tal como o escrito, era um instrumento que permitia a perduração no tempo e a reprodução ilimitada da mensagem enunciada através dela, diferenciando-se assim da volatilidade característica das palavras ditas num determinado tempo.*<sup>168</sup>” - através de uma propaganda de emoção religiosa sensível, caracterizada por uma estratégia artística, procurando seduzir o espírito do crente aos grandes dogmas católicos.

Desde há muito tempo que, ao longo da evolução da História da Arte denotamos que a principal função da pintura, especialmente no caso português, se encontra aliada a um panorama sociocultural e religioso. De acordo com os interesses no concílio - o qual foi posteriormente definido e imposto pela Contra-Reforma - a arte da pintura seria utilizada em propagandas evangelizadores em relação à revalorização dos sacramentos, aliada à literatura solene “ (...) *para mover os sentimentos dos espectadores.*<sup>169</sup>”, como vector propagandístico ao serviço da fé, face à luta contra o protestantismo que pouco a pouco assolava a Europa, comprometendo o domínio Papal. A arte barroca começou por ser essencialmente romana - assumindo-se Roma como a capital artística da Europa – encontrando-se interligada

---

<sup>165</sup> Ver António Camões GOUVEIA, “ Pintura e escultura. Os retábulos” in *História Religiosa de Portugal*, Vol. II - Humanismo e Reformas, Círculos de Leitores, Lisboa, 2000, pp. 462-486

<sup>166</sup> Vítor SERRÃO, “ Ver e Crer. Os cinco Sentidos da Arte da Pintura” in *Invenire*, n.º2, Janeiro - Julho, Moscavide, 2001, p. 10

<sup>167</sup> IDEM, *op. cit.* p. 349

<sup>168</sup> Federico PALOMO, *A Contra - Reforma em Portugal 1540-1700*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006, p. 64

<sup>169</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 64

ao mundo católico da Contra-Reforma. Contudo, gradualmente esta cidade instituiu-se como um verdadeiro suporte teórico artístico para a doutrinação religiosa<sup>170</sup>.

Para combater esta guerra religiosa, tentou criar-se uma estética de forma unificada em relação a uma tradição iconográfica, para que toda a arte pudesse adquirir e transmitir directrizes de moral e de boa conduta, promovendo um novo estilo artístico dentro da comunidade religiosa.

A Pintura ganhou um estatuto de destaque, sendo esta a que mais se encontrava comprometida com a Cristandade<sup>171</sup>,” (...) neste sentido, colocou os princípios de decoro e de clareza como critérios fundamentais da formulação visual das temáticas religiosas.<sup>172</sup>”, a qual permitia transmitir verdades solenes da fé directamente ao observador, que através de um único olhar conseguia estimular todos os seus sentidos espirituais. Porém, os cardeais reunidos em Trento rapidamente perceberam a utilidade da Pintura na difusão da mensagem, concluindo que este meio, de forma autónoma e eficaz, seria capaz de comunicar não só através de um meio visual, mas também transmitir um conhecimento litúrgico de forma humana, transformando assim a mensagem em matéria “palpável”. O Concílio procedeu de imediato à decisão de aliar a Pintura à propaganda, a qual na ideologia tridentina sistematizava a ideia de que o fiel, através da leitura podia sentir a mensagem manuseando a literatura religiosa, enquanto com o olhar contemplava e interpretava as imagens sagradas.

Começava assim a repressão tridentina em prol de uma nova “legislação” pictórica. Demonstrava-se preferência e sensibilidade por temas de valor salvífico da Redenção, Santos mártires, temas da Paixão, sacerdócio, sacrifício eucarístico, cenas da vida de Cristo – como o *Nascimento*, a *Adoração dos Pastores*, a *Epifania*, a *Última Ceia*, o *Calvário*, a *Descida da Cruz*, a *Ressurreição* e a *Ascensão* -, e da Virgem Maria – a *Anunciação*<sup>173</sup>, a *Visitação*, a *Natividade* e a *Assunção*<sup>174</sup> - entre outros. Entre os temas escolhidos pretendia-se realçar uma verdade através de temáticas sobrecarregadas de emoção, procurando-se valorizar uma estética baseada num *pathos* para com os devotos crentes. “*Ensinem pois os Bispos com cuidado*,

---

<sup>170</sup> Ver Giuseppe PACCIAROTTI, *La pintura barroca en Italia*, Ediciones Istmo, Madrid, 2000

<sup>171</sup> Ver Francisco PACHECO, *El Arte de la Pintura*, Catedra Ediciones, Madrid, 2001

<sup>172</sup> Federico PALOMO, *op. cit.*, p. 64

<sup>173</sup> Ver Luís de Moura SOBRAL, “A *Anunciação* na pintura portuguesa da Contra-Reforma: doutrina, tradição e agudeza” in *Do Sentido das Imagens*, Editorial Estampa, Lisboa, 1995, pp. 119-130

<sup>174</sup> Mafalda Ferin CUNHA, *O que foi Reforma e Contra-Reforma*, Quimera, Lisboa, 2002, p. 171

*que com as historias dos mysterios de nossa redempção, com as pinturas, e outras semelhanças se instrue, e confirma o povo (...)*.<sup>175</sup>

Porém estas características reflectem a melhor estratégia que a Igreja Católica teve para se proteger ideologicamente contra o progresso científico impulsionado pela Reforma Protestante. Assim sendo, estabeleceu-se uma tensão entre o Divino e o Profano, Culto e Devoção, Doutrina e Litúrgica, Deus e Homem, registando-se por parte da Igreja Católica uma reacção contra – reformista.

A Contra -Reforma reforçou o seu papel propagandístico, utilizando neste sentido o uso das artes para reforçar nos seus fiéis o ideal católico da “imagem”, de forma a assegurar a transmissão da mensagem em forma de uma canonização visual, para que esta fosse de maior eficácia ao reforçar a ideia dos crentes. Pretendia-se com estas directrizes artísticas transmitir um valor unificador da crença. Através da imagética barroca, escolheram-se as cenas de maior intensidade dramática – pretendendo-se optar por temas que representassem um grande valor espiritual e uma profunda carga histórica católica, dando maior destaque aos acontecimentos marianos – que representam o testemunho humano do Divino, bem como a história do seu Salvador, assim como os temas dos Evangelistas, em que todas as pinturas tentam representar e transmitir mensagens espirituais.

O Concílio de Trento, no que toca à arte, preocupou-se com a questão fulcral: *O que é uma imagem verdadeira?*. Este aspecto interpreta a pintura como se tratasse de uma janela aberta para a verdade absoluta, a qual deixava transparecer restritamente as imagens de uma fé pura. Como tal, ordenou-se às demais correntes artísticas um desenvolvimento para uma sensibilidade, de forma a desenvolver um espírito pela demanda do “triumfo do barroco”<sup>176</sup>. Esta corrente artística, envolvia-se numa composição baseada no espectáculo e representada por uma teatralidade, de uma grandiosidade e de uma beleza arrebatadora, mas ao mesmo tempo uma exaltação pela canonização e beatificação da Igreja.

Trento irá perseguir e extinguir imagens “indecentes”, que faltariam ao respeito do decoro exigido pela nova legislação tridentina. Será obrigatório um rigor moralista em toda a arte contra-reformista, pretendendo-se assim reunificar as velhas tradições católicas ligadas à prática da crença; a ideologia da Salvação e do pecado; a veneração dos ídolos; a pragmática da mensagem; a instrução do Bom Fiel; etc.... Seguiu-se uma tendência no sentido de reestruturar e unificar as paróquias para um

---

<sup>175</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 351

<sup>176</sup> Ver *Triunfo do Barroco*, (catálogo de exposição), Fundação das Descobertas, C.C.B, Lisboa, 1993

conceito tradicional da retórica religiosa e política, envolta no espírito mensageiro da imagem – a qual seria o meio privilegiado para a preservação e sobrevivência das crenças católicas perante a ameaça reformista, como por exemplo a tradição judaica. Com o uso do valor militante da fé através da imagem<sup>177</sup> pretendeu-se limitar a ideia de pensamento religioso livre. Como tal, as imagens possuíam uma forte carga política - religiosa, no processo do pensamento. Pretendia-se articular a pintura para uma função moral, fazendo-se acompanhar pelas palavras que a conduziam ao espectador, a fim de transformar a percepção sensorial para uma experiência mental. Através desta prática procurava-se retratar da forma mais fidedigna e as figuras dos ícones sagrados, através de uma tratadística envolvente pela poesia emotiva religiosa na produção de todas as representações visuais, de forma a utilizar as imagens como ferramentas na formação do “bom cristão”.

Contudo, a acção tridentina não recaiu exclusivamente sobre o contexto da pintura, mas também sobre o valor da imprensa<sup>178</sup>, permitindo “ (...) *que o escrito religioso conhecesse novos contornos enquanto instrumentos de difusão alargada dos parâmetros ideológicos, morais e devocionais definidos pelo Concílio de Trento.*”<sup>179</sup>

Assim, a Igreja moveu-se na orientação de produzir uma arte que pudesse transmitir as fortes mensagens católicas ao povo, direccionadas para o sensacionalismo, apresentando uma educação visual e um vocabulário de uma carga emotiva intensa. Este novo programa pictórico, rapidamente captou a mente e os olhos do observador cristão, servindo-se do seu propósito de transmitir e pregar imediatamente o intelecto da fé. O valor destas imagens devia ser de fácil compreensão, e a sua mensagem devia ser fortemente eficaz, já que a maioria dos crentes seriam analfabetos – a maioria dos crentes incorporavam-se no extracto social do povo – desta forma as imagens, eram acompanhadas pela carga teatral dramática, apelando à sensibilidade aliada a um estímulo à piedade e à devoção por parte do observador, como tal, deviam ser pintadas na “perfeição” para que a mensagem eucarística fosse imediata e infalível para o povo inculto, transformando-se na arte de dar a ver.

Neste período, além das inovações artísticas, desenvolveu-se um reforço entre o espírito e matéria, céu e terra, razão e emoção, cientificismo e religiosidade.

---

<sup>177</sup> Ver Mafalda Ferin CUNHA, “ A arte religiosa portuguesa pós-tridentina” in *op. cit.*, pp.169-178

<sup>178</sup> Ver Francisco BETHENCOURT, “ O Controlo dos Livros” in *História das Inquisições – Portugal, Espanha e Itália*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994, pp.173-185

<sup>179</sup> Federico PALOMO, *op. cit.*, p.58

A reforma da Igreja apresenta-se cada vez mais aos olhos dos soberanos e seus conselheiros como um meio decisivo para superar a crise do século. Por conseguinte, o principal acento da Contra-Reforma devia ser posto, não nas actividades fáceis da polémica e da política, mas no esforço da renovação moral e de intensificação espiritual dos cristãos. A política literária foi um dos meios que o Santo Ofício lançou no sentido de assegurar a defesa ideológica.

*“(...) E assim vemos sem engano  
na beleza singular,  
que os mártires sem cessar  
estão com firme prazer,  
em o martírio a morrer,  
em a pintura a matar.”<sup>180</sup>”*

Se o desenho se encontrava aliado à retórica visual, o púlpito irá adquirir um valor retórico da pregação do texto litúrgico. Tanto a pregação visual como a oral demonstram intrinsecamente o forte poder de persuasão que a palavra nesta época adquirira através de uma forma imediata. A imagem transmite uma proximidade e emoções necessárias para mover os sentimentos e as emoções dos crentes “ *Tal atitude ornamental destina-se a atrair, a maravilhar, a comover o crente.*<sup>181</sup>”. Inclusivé, diz Nuno Saldanha: “*Francisco de Holanda, nos seus Diálogos da Pintura, refere o valor desta para a religião, no sentido de facultar uma linguagem acessível aos que não sabem ler, e a sua devida utilização pela Igreja*”.<sup>182</sup>

As encomendas de várias obras religiosas detinham uma necessidade na restauração e na instauração das condições da dignidade de uma arte que durante séculos fora direccionada no sentido de glorificar e engradecer o esplendor de uma liturgia em honra de Deus e a todo o seu envolvente, mas também dentro de uma ordem régia, a qual aprovava as circunstâncias do Concílio. Em síntese conclusiva reconhece-se Portugal como sendo um país de profundas raízes de devoção entre a Igreja e o Estado, com destaque, principalmente à persistente valorização e veneração da Imaculada na fase pós-restaurecionista.

*“ É do conhecimento geral que Portugal foi um dos primeiros países a adoptar e a integrar no corpo legislativo nacional os decretos conciliares,*

<sup>180</sup> Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.*, p. 145

<sup>181</sup> Mafalda Ferin CUNHA, *op. cit.*, p. 170

<sup>182</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.101

*confirmados em 26 de Janeiro de 1564 pelo papa Pio V, na bula Benedictus Deus. (...) Foi, com efeito, no decurso da regência do Cardeal Infante D. Henrique na menoridade de D. Sebastião que os decretos chegaram a Portugal, tendo sido a bula de confirmação do concílio solenemente lida e publicada pelo Cardeal Infante na sé de Lisboa, da qual era, então, prelado.*”<sup>183</sup>

Ao analisarmos a evolução da historiografia da Contra-Reforma em Portugal, rapidamente se assinala a importância e o destaque diplomático que o Cardeal Infante D. Henrique teve para a implementação tridentina no nosso País. Após Portugal ter recebido as novas diretrizes políticas, pretendidas pela instituição do Concílio de Trento, rapidamente se procurou implementar e afirmar estes novos interesses de controlar as populações. Tentou-se incorporar as novas leis junto às obrigações e formação dos responsáveis bispados portugueses, de forma a atingir num acto de emergência a postura e os objectivos da doutrina cristã tridentina. Para além desta reunião de valores católicos inseridos na sociedade portuguesa, foi também de grande importância, a estética barroca empregue na representação de imagens.

Esta estratégica, acerca da política de imagens na cultura do barroco apelava ao próprio observador a missão de converter e denunciar o infiel. Como tal, pretende-se apelar aos sentidos e enfatizar os meios expressivos, tal como aconteceu no reinado de D. João V. “ *O Barroco vai, pois, aplicar uma estratégia de sedução artística, que, pelo exagero e pelo artificioso, favoreça a exaltação estética, a emoção religiosa e leve o homem a exaltar a grandeza de Deus, qual rei absoluto do universo, que, nas igrejas católicas, do alto do trono eucarístico ou do sacrário onde é adorado, avassalará os seus humildes súbditos e devotos crentes.*”<sup>184</sup>

## 2.2 Salvaguarda das *imagens sagradas: formas de controlo*

A “qualidade” de uma obra de arte nesta conjuntura histórico-artística vai ao encontro de características relacionadas com a iconográfica, iconológica e a ideológica, por exemplo na pintura – com especial estudo, a portuguesa - propõem-se

---

<sup>183</sup> Maria Amélia Polónia da SILVA, “ Recepção do Concílio de Trento em Portugal: as normas enviadas pelo Cardeal D. Henrique aos bispos do reino, em 1553” in *Revista da Faculdade de Letras: História*, série II, Vol. 7, Universidade do Porto, Porto, 1990, p. 133

<sup>184</sup> Geraldo José Amadeu Coelho DIAS, “ Os Beneditinos, Tibães e o Barroco – Entre o esplendor da arte e emoção religiosa” in *Barroco : Actas do II Congresso Internacional*, Universidade do Porto – Faculdade de Letras, Porto, 2003, p. 292

recorrer-se a esta arte através do “ *seu papel de demover*”<sup>185</sup>, predominando uma orientação educativa, a qual não deveria induzir em erro doutrinal o crente, resultando num fenómeno de “ *facto estético que tem também um interesse histórico*”<sup>186</sup>.

Na minha opinião o historiador não deve encarar esta crise e esta censura religiosa, exclusivamente como uma actividade artística negativa no método criativo, mas sim interpretar esta decisão, tomada pelo Concílio de Trento (1545), como um reconhecimento pelo uso da pintura, como um estatuto favorecido no plano doutrinal, procurando transparecer, através desta arte, um sentido pedagógico de modo a evitar toda a representação impura ou indecorosa<sup>187</sup>. “ *Os crentes tornam-se aqui em artistas, encomendadores, mecenas e, também, em público, seja na sua paróquia, rural ou urbana, de enquadramento diário, seja nos locais onde a devoção os leva em peregrinação, seja perante as casas dos outros, os conventos dos religiosos.*”<sup>188</sup>

A História da Arte contemporânea, deve ultrapassar a ideia repressiva e delimitada, evidenciadas pela Igreja Católica neste campo de relações para com a arte, e compreender estas directrizes como um contributo cultural indispensável de valores necessários para desenvolver o papel das instituições religiosas, não apenas como um sinónimo de entrave, mas sim, como os principais mecenas e patrocinadores em todo o universo de encomendas realizadas neste período, as quais abrangeram pintores, escultores, arquitectos, ourives, gravadores, etc<sup>189</sup>. Além de que em plena época moderna, permitiu na realidade um incentivo à procura por uma tratadística que permitisse a circulação de uma revolução que configurasse de forma directa e favorecesse uma nova organização estabelecendo uma relação de liberdade política, religiosa, económica e cultural, como foi o exemplo de pintores nacionais tais como: António de Oliveira Bernardes, André Gonçalves, Vieira Lusitano, Inácio de Oliveira Bernardes, Joaquim Manoel da Rocha, Pedro Alexandrino, entre outros.

Antes de mais, importa sublinhar o factor que a tradição tridentina teve no fenómeno do desenvolvimento pelos tons estéticos do conceito joanino, como um manifesto de uma transmissão de um novo pensamento cultural a um nível de circulação nacional. É necessário perceber a transição histórica na evolução

---

<sup>185</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, p. 102

<sup>186</sup> Giulio Carlo ARGAN, Maurizio FAGIOLO, *Guia de História da Arte*, Teoria da Arte, Editorial Presença, Lisboa, 1994, p. 17

<sup>187</sup> Mafalda Ferin CUNHA, *op. cit.*, p.171

<sup>188</sup> António Camões GOUVEIA, “ As Artes e o Sagrado” in Carlos Moreira AZEVEDO, João Francisco MARQUES, *História Religiosa de Portugal*, Vol. II - Humanismo e Reformas, Círculos de Leitores, Lisboa, 2000, Vol. II. 462

<sup>189</sup> Federico PALOMO, *op. cit.*, p. 65

cronológica, da razão, do gosto e da encomenda numa primeira fase no século XVI<sup>190</sup>, conservando o culto litúrgico ao longo da produção teológica política, para o século XVIII correspondendo a um pós-tridentino, enriquecido por um interesse decorativo e solene, recorrendo aos principais centros de produção europeia, deixando no passado o sentido da arte como um fiel intérprete da ideologia tridentina<sup>191</sup>.

*“ (...) Este pincel nunca visto.*

*nos mostra com evidência,*

*que apurais a paciência,*

*quando mais devoto a Cristo.<sup>192</sup>”*

Nesta conjuntura, estabelece-se um processo essencial na formulação do uso da imagem, a qual devia ser um fenómeno da compreensão e interpretação devocional “ (...) *por um lado, adequado, conveniente e honesto, e, por outro, inteligível e ortodoxo.<sup>193</sup>*”, é preciso ter em consideração qual o processo de juízo crítico e avaliativo – antes da peça ser exposta publicamente -, avaliando-se a obra de arte em análise se encontrava conforme o sentido fidedigno historicista e sobretudo sobre o estímulo de poder “sentir” através de símbolos visuais. Este mesmo processo, recaía na representação e valorização da “autenticidade” da reprodução do discurso escrito para uma verbalização visual, tal como as obras de André Reinoso<sup>194</sup> e Bento Coelho<sup>195</sup> atestam.

*“ Pintastes um São Gonçalo*

*que nele a gente confusa*

*quando mais pintado o vê*

*então por mais vivo o julga.<sup>196</sup>”*

*“ Tão próprio está Francisco*

---

<sup>190</sup> Ver Federico PALOMO, “As palavras e as Imagens” in *op. cit.*, pp.58-68

<sup>191</sup> Ver João Francisco MARQUES, “ A palavra e o livro” in Carlos Moreira AZEVEDO, in *op. cit.*, pp.377-447

<sup>192</sup> Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.* p.164

<sup>193</sup> Federico PALOMO, *op. cit.*, p.64

<sup>194</sup>Ver Vítor SERRÃO, *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso, Estudo histórico, estético e iconológico de um ciclo existente na Sacristia da Igreja de São Roque*, Quetzal Editores, Lisboa, 2006; Luís de Moura SOBRAL (Coord.), *Bento Coelho da Silveira : 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*, Catálogo da exposição, Lisboa, I.P.P.A.R.,1998;

<sup>195</sup>Ver Luís Moura SOBRAL, *Do sentido das imagens. Ensaio sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Estampa, Lisboa, 1996

<sup>196</sup> Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.*, p.147

*na oração elevado  
de teu pincel, Coelho, decifrado  
que a vista que nos mente  
julga que chora e sente.<sup>197</sup>”*

Seria necessário, para uma obra nesta altura histórica, preencher estes fundamentos - “(...) *só convém a santidade. Para isto se observar com fidelidade, estabelece o santo Concílio, que ninguém possa colocar, nem procurar se coloque Imagem alguma extraordinária em lugar algum, ou Igreja, ainda isenta, sem ter aprovada pelo Bispo (...)*”<sup>198</sup> -, caso contrário, podia ser declarada como “imprópria” e tanto o artista como a obra seriam alvo de consequências graves; o pintor levava ou recebia um castigo – dependendo do nível de gravidade dos seus atrevimentos iconográficos –, existem casos em que a pintura pode ser “reaproveitada”, sendo repintada nos elementos que falhassem ao cânone estabelecido; mas se por outro lado, de acordo os dispositivos de controlo e de censura, considerassem que a imagem não correspondia na sua totalidade às prescrições de decoro e clareza, e se a mesma conduzisse o espectador ao escândalo, pela ordem do Concílio devia ser imediatamente destruída<sup>199</sup>, tendo em conta que esta obra continha imagens inapropriadas para as igrejas e capelas, colocando desse modo, em perigo, os espaços sagrados<sup>200</sup>. O papel de intervenção censória determinante na pintura, recaía na verificação das representações incidindo sobre os lemas “*nihil inhordinatum – nihil profuanum – nihil inhonestum (nem ordinárias – nem profanas – nem desonestas)*”<sup>201</sup>.

Na teorização tridentina, vincada na cultura barroca, a arte da pintura seria encarada, não apenas como um ornamento presente numa igreja, mas sim constituindo-se num importante testemunho educacional teológico, de acordo com: “*Que se nam pintem imagens por pintores nam conhecidos e aprovados por nos ou*

---

<sup>197</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 164

<sup>198</sup> *O sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim e portuguez*, sessão XXV, Cap. II, p. 355

<sup>199</sup> Ver Flávio GONÇALVES, “A Inquisição Portuguesa e a Arte condenada pela Contra – Reforma” in *História da Arte – Iconografia e Crítica*, Coleção arte e artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1990, pp.123-129; Maria do Carmo Raminhas MENDES, “Objecto como reflexo de um olhar erudito” in *Pintura Barroca e Emblema: Imagética da Escola do Coração no tecto da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Covilhã (1675 - 1725)*, Cap. III, (tese de História da Arte em Mestrado em Mestrado de Arte, Património e Teoria do Restauro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009) pp. 50 -74

<sup>200</sup> Federico PALOMO, *op. cit.*, p. 65

<sup>201</sup> Fausto Sanches MARTINS, “Normas artísticas das Constituições Sinodais de Frei Marcos de Lisboa” in *Acta da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Porto, 2006, p. 307

*pelo Provisor*<sup>202</sup>; extinguindo imagens de falso dogma, as quais induziam o povo ignorante ao erro; procurou-se eliminar o factor supersticioso na interpretação para com o Sagrado na produção das imagens; procurava-se extinguir o valor da luxúria presente no quotidiano de forma a não corromper a alma; os Bispos seriam em entidade máxima local, responsável por verificar se as representações induziam a dúvidas morais ou se representavam a verdadeira imagem cristã, de forma a estabelecer a virtude possível do crente de se tornar divino, na vida eterna.

Contudo, outro tipo de controle, que era executado essencialmente sobre a imagem, seria sobretudo regido pelos cânones espirituais e leis da Contra – Reforma<sup>203</sup>, “*Se alguns abusos se tiverem introduzido nestas santas, e saudáveis observâncias, ardentemente deseja o santo Concílio se extinção totalmente; de modo que se não estabeleça Imagens algumas do falso dogma, que dem aos rudes ocasião de erro.*”<sup>204</sup>, sobretudo através da criação *Companhia de Jesus* em 1540, do *Index Librorum prohibitorum* no ano de 1581 e o *Regimento do Santo Ofício* em 1640.

A *Companhia de Jesus*<sup>205</sup> foi um ordem religiosa tridentina confirmada pelo Papa Paulo II, em prol do ensinamento e difusão da “(...) *palavra escrita e da Palavra Falada, revelaram-se excelentes aliados dos prelados na interiorização da doutrina junto dos fiéis (...), que contribuiu grandemente para a formação dos párocos que mais diretamente lidavam com as populações, e como agentes da Inquisição, tão cara ao Portugal pós-restauracionista e ao período do Barroco inquisitorial. Numa época em que se tornou dever moral viver a fé e denunciar qualquer delito contra a fé, Portugal procurava envolver-se no hábito da religiosidade*”.<sup>206</sup>

O *Index*<sup>207</sup> constituiu-se num método desenvolvido pela Igreja Católica, em torno das circunstâncias do Concílio de Trento de forma a impor um controlo e uma censura em obras literárias, as quais eram de imediato retiradas de circulação. Em toda a extensão desta lista, encontravam-se mencionadas obras – as quais por vezes foram queimadas-, bem como autores, especificamente proibidos e considerados

---

<sup>202</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 11

<sup>203</sup> Ver A. G. DICKENS, “Cap.3 - As diversas vertentes da Contra-Reforma” in *op. cit.*, pp. 95-136

<sup>204</sup> *O sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim e portuguez*, sessão XXV, Cap. II, p. 353

<sup>205</sup> Ver A. G. DICKENS, “A Ascensão dos Jesuítas” in *op. cit.*, pp. 79 -95; José Eduardo FRANCO, “A Companhia de Jesus e a Inquisição : afectos e desafectos entre duas instituições influentes (séculos XVI – XVII)” in *Actas do Congresso Internacional Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*, ICT e Centro de História de Além-Mar (CHAM), da Universidade Nova de Lisboa, 2005

<sup>206</sup> Maria do Carmo Raminhas MENDES, *op. cit.*, p. 52

<sup>207</sup> A. G. DICKENS, *op. cit.*, p. 125; Ver Elvira Cunha de Azevedo MEA, “O Santo Ofício português – da legislação à prática” in *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*, Vol. II, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2001, pp. 165-174

perigosos, para que os mesmos fossem denunciados junto do público católico e não pudessem ser lidos, por não terem respeitado as imposições decretadas pelo Concílio.

O *Regimento do Santo Ofício*<sup>208</sup> constitui um elemento interligado à instituição do Tribunal do Santo Ofício. O papel fundamental do tribunal era exercido pela imposição do direito legislativo católico, em função de julgar, sobretudo pelas perseguições e interrogações rígidas feitas aos condenados em torno de queixas apresentadas contra estes indivíduos. Contudo, o Regimento era o responsável pela vigia das obras de arte, as quais seriam de origem estrangeira. Procurava-se de forma intolerante apreender toda a obra de arte que demonstrasse sinais de heresia para com a autoridade da ortodoxia católica, de forma a proibir serem vistas pelos fiéis. Assim sendo, cabia ao regimento analisar e inspeccionar cuidadosamente cada obra, zelando pelo controlo da imagem e expurgando o “falso dogma”. Tentava-se destruir, ocultar, substituir ou repintar todas as obras que se encontravam expostas por todo o país, bem como, as que diariamente chegavam provenientes da Europa.

---

<sup>208</sup> Ver Manescal da COSTA, *Regimento do Santo Ofício da Inquisição dos Reinos de Portugal, ordenado com o Real Beneplicito e Regio Auxilio pelo Eminentissimo, e Reverendissimo Senhor Cardeal da Cunha, dos Conselhos de Estado, e gabinete de sua Magestade, e Inquisidor Geral nestes Reinos, e em todos os seus domínios*. Impreso em Lisboa na Officina de Miguel Manescal da Costa, Ano MDCCLXXIV (1774)

### Cap.3 – O Patronato Régio de D. Joanni V – O elogio pela internacionalização do ensino das artes

#### 3.1 Situação política-cultural-histórica do Reinado do *Magnânimo*

*“Foi o verdadeiro Restaurador, Protector e  
Conservador das Letras e dos Sábios”*  
Inácio Barbosa Machado (1750)<sup>209</sup>

Antes de incidirmos sobre o reinado de D. João V é necessário fazer referência aos vários factores históricos, para que se estabeleça uma narrativa contínua de uma leitura dos factos nacionais – os quais desenvolveram condições para atingir, durante este reinado, uma estabilidade política e económica, que resultou num enriquecimento da cultura -, com especial atenção, para o desenrolar dos acontecimentos após a Restauração de 1640. Este acontecimento causou impactos políticos à dimensão da restauração constitucional, tendo como intenção defender Portugal contra as práticas políticas governativas levadas a cabo durante o reinado de D. Filipe III de Portugal (IV de Espanha), as quais vieram a demonstrar efeitos a médio e a longo prazo, em concreto aquando se estabilizou a paz conquistada através da nova dinastia de Bragança.

A 13 de Fevereiro de 1668 é assinado o Tratado de Lisboa, entre o rei português D. Afonso VI e o rei espanhol Carlos II. Este tratado viria a estabelecer a paz definitiva entre os dois reinos, terminando finalmente a Guerra da Restauração, contudo este fenómeno prosperará e será mais evidente durante o reinado barroco de D. João V, tendo sido este considerado o primeiro soberano português a beneficiar de uma pacificação geral durante o seu vasto reinado. Tal ambiente será decisivo para estruturar as organizações políticas, bem como desenvolver a arte portuguesa de setecentos na procura de introduzir no território nacional uma tratadística contemporânea em prol de uma dimensão europeia do século XVIII. “ *À cabeça dos grandes mecenas encontrava-se, naturalmente, o próprio monarca, que estendeu a sua acção mecénica pelo restante império e até pela Europa* ”<sup>210</sup>.

---

<sup>209</sup> Maria de Fátima REIS, *D. João V: O Magnânimo – Dinastia de Bragança 1706-1750*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 2009, p. 47

<sup>210</sup> Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 2014, p. 10

Durante o reinado de D. Pedro II (1648-1706)<sup>211</sup>, já se começam a notar algumas modificações no campo da política da administração central, económica e cultural.

A 22 de Outubro de 1689 nascia do segundo casamento de D. Pedro II com a princesa D. Maria Sofia Isabel de Neubourg, um descendente de Bragança<sup>212</sup>, “ *Assim veio a ser o príncipe D. João dado por Deus e o prometido para a continuação da Real casa Portuguesa, e para estabelecer na sua descendência a perpetuidade do Império Lusitano* ”<sup>213</sup> – D. João Francisco António José Bento Bernardo, de seus nomes próprios, o qual ficaria conhecido na sua aclamação, que decorreu a 1 de Janeiro de 1707, “ (...) *as cortes reuniram pela última vez (...)* ”<sup>214</sup>, com D. João V. Apesar deste jovem príncipe ter crescido e herdado uma conjuntura política pacífica, proporcionada pelo reinado de seu pai, dá-se no final da segunda metade do século XVII, mais propriamente no ano de 1690, a descoberta da primeira existência de minas de ouro em território brasileiro<sup>215</sup>. Assim, desenvolveu-se através desta descoberta uma maior estabilidade económica, a qual prosperou no auge da exploração do Brasil no início do século XVIII, tendo-se tornado esta a principal colónia em que incidia toda a atenção política portuguesa, “ *não haverá quem possa duvidar, ser hoje o Brasil a melhor, & a mais útil Conquista, assim para a Fazenda Real, como para o bem público, de quantas outras conta o Reyno de Portugal, atendendo ao muito que cada anno sae destes Portos, que são Minas certas, & abundantemente rendosas*”, tal como afirma o italiano André João Antonil em 1711.<sup>216</sup>

Todo o ouro aqui encontrado possibilitou que a Coroa Portuguesa assumisse imediatamente uma estratégia de modo a estruturar uma rápida expansão e defesa das suas rotas económicas. Este factor atingiu uma fortíssima expressão económica no

---

<sup>211</sup> Ver Maria Paula Marçal LOURENÇO, *D. Pedro II*, Circulo de Leitores, Lisboa, 2009

<sup>212</sup> Nuno Gonçalo Freitas MONTEIRO, “A consolidação da dinastia de Bragança e o apogeu do Portugal Barroco: Centros de poder e trajectórias sociais (1668-1750)” in José MATTOSO (Dir.), *“História de Portugal - vol. 5: O liberalismo”*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, pp. 127-148

<sup>213</sup> Maria de Fátima REIS, *op. cit.*, p.5, Citando D. António Caetano de Sousa (1741)

<sup>214</sup> José Hermano SARAIVA, *História Concisa de Portugal*, 20ª ed., Publicações Europa-América, 1999, p. 227

<sup>215</sup> Ver Jorge Borges de MACEDO, “Do Ouro aos Diamantes : Portugal no século XVIII uma Perspectiva” in *Triunfo do Barroco*, catálogo de exposição, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1991, pp. 21-29

<sup>216</sup> José Fernandes PEREIRA, “O Barroco do século XVIII”, in Paulo PEREIRA (Dir.), *História da Arte Portuguesa – Vol. 7 - O Barroco (séculos XVII-XVIII)*, Círculos de Leitores, 2007, p. 49

cofre português, que levou a que o reinado joanino seja reconhecido como o “reinado do ouro”.

Ao contrário dos reinados antecedentes, o de D. João V (1706-1750) ficou reconhecido, para reunir as Cortes, tendo sido implementadas práticas absolutistas, influenciadas pelos modelos já praticados na Europa. Este facto ficou registado e definido ao longo de todo o seu reinado, afirmando o poder régio como soberano face a eventuais Cortes<sup>217</sup>.

Porém, os efeitos causados pelo Tratado de Methuen<sup>218</sup> (1703) em simultâneo com a exploração do ouro do Brasil – “*As conquistas, que supus ser um acessório de Portugal, eu as tenho pelo seu principal, e ainda garantes da sua conservação, principalmente as do Brasil.*”<sup>219</sup>, certamente proporcionavam uma abundância de rendimentos “*Apenas no século XVIII – mas logo nos seus inícios, em 1701- chega do Brasil a primeira remessa de ouro : 1785 quilos. (...) Chegando o reinado de D. João V (r.1706-1750), o ouro e os diamantes brasileiros constituíam a principal fonte de riqueza.*”<sup>220</sup>, permitiram que D. João V superasse as práticas políticas anteriores, levadas a cabo pelos seus antecessores. Tendo em conta que desde o reinado de D. João IV os governantes se habituaram a uma difícil conjuntura político-económica, proporcionada pelos altos custos das guerras da Restauração, o orçamento dispensado para celebrações de grandes festas, ou mesmo no empreendimento de grandes construções arquitectónicas, encontrava-se bastante limitado. Nessa linha de estudo, o reinado de D. João V veio instaurar a estabilidade da monarquia portuguesa, a qual durante muitos anos viveu ameaçada pela instabilidade política e pela desgastante guerra fronteiriça entre o reino português e o reino espanhol, desde o marco histórico de 1640.

O reinado do *Magnífico* ficará profundamente lembrado na historiografia da arte por ter sido um dos momentos áureos da Monarquia portuguesa tendo como principal mecenas, o Rei: “*O reinado de D. João V não foi apenas a ópera ao divino*”<sup>221</sup>, evidenciando-se num constante apoio ao desenvolvimento da criação de programas artísticos, nos quais se procurava evidenciar todo o luxo e riqueza, tendo-

---

<sup>217</sup> Ver José Hermano SARAIVA, *História de Portugal: 1640 - Actualidade*, Publicações Alfa, Lisboa 1986, pp. 55-81

<sup>218</sup> Sobre o assunto: Joaquim Veríssimo SERRÃO, “O Tratado de Methuen” in *História de Portugal – A Restauração e a Monarquia Absoluta*, Vol. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, pp. 229-232

<sup>219</sup> Maria Beatriz Nizza da SILVA, “D. João V” in *Reis de Portugal*, Temas e Debates, Rio de Mouro, 2009, p. 241, Citando D. Luís da Cunha

<sup>220</sup> Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa – História Essencial*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2011, p. 663

<sup>221</sup> Luís CHAVES, *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1927, p. 21

lhe sido atribuído o cognome de, o *Magnânimo*. “*Em grande medida foi o ouro que propiciou o conjunto avassalador de encomendas artísticas que iriam marcar a centúria de setecentos. À cabeça dos grandes mecenas situava-se, naturalmente, o próprio monarca, que estendeu a sua acção mecénática pelo restante império e, até, pela Europa.*”<sup>222</sup>

Durante o seu reinado, verificamos que D. João V foi educado em promover e preservar em soberania, a riqueza, os saberes e as práticas cerimoniais no sentido de ocupar e desenvolver estas directrizes como expoente máximo de Estado. Após subir ao trono, o jovem monarca encarou com urgência a necessidade de restaurar Portugal a nível cultural, no sentido de evitar o isolamento político-cultural, após aperceber-se que o seu país carecia de grandes exemplos barrocos europeus do século XVIII. Assim, aliando esta necessidade a uma conjuntura socioeconómica, proporcionada pela paz e pelas políticas comerciais, das quais o seu reinado usufruiu, foi possível desenvolver em Portugal a estética de um barroco pleno, designado pela História da Arte como barroco joanino<sup>223</sup>. Este campo artístico viu-se assim, envolvido numa grande festividade pela celebração da Fé, pela exaltação do Monarca e pela própria comemoração e afirmação da independência nacional<sup>224</sup>.

De facto, desde a sua subida ao trono, D. João V tenta centralizar a sua política num desempenhar de funções centradas na sua imagem póstuma, evidenciando uma certa preocupação em ficar reconhecido nas páginas da História pelas melhores qualidades, tal como se denota em algumas citações “ (...) *era considerado pessoa espirituosa e de engenho (...)*”<sup>225</sup>, “ (...) *um rei não só devoto também generoso, qualidades que mais do que quaisquer outras deveriam caracterizar um monarca.*”<sup>226</sup>; “ *O Rei é tão temido como amado pelo povo e os grandes temem-no mais do que o amam. (...) O Rei é muito justiceiro.*”<sup>227</sup> César de Saussure, durante a sua viagem a Portugal, retratou o monarca como: “ *Este príncipe é de estatura acima do vulgar e de muita boa presença, rosto agradável ainda que moreno, majestoso,*

---

<sup>222</sup> Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 2011, pp. 663-664

<sup>223</sup> Ver Vítor SERRÃO, *O Barroco*, Editorial Presença, Lisboa, 2003

<sup>224</sup> Ver *Joanni V Magnifico : A pintura em Portugal ao tempo de D. João V 1706-1750*, catálogo de exposição, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico de Portugal, 1994; *Triunfo do Barroco*, catálogo de exposição, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1991

<sup>225</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 15

<sup>226</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 11

<sup>227</sup> Castelo Branco CHAVES, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, 2.<sup>a</sup> ed., Biblioteca Nacional, Lisboa, 1983, p. 69

*trajando à francesa, recebendo todo o seu guarda-roupa, que é esplêndido, de Paris.*”<sup>228</sup>

De facto, nas inúmeras encomendas, realizadas neste período, em todas se destaca o factor de grandiosidade e de luxo. A maioria destas obras centram-se em Lisboa, porém estas encomendas encontram-se aliadas à propagandística de elevação da Santa Sé<sup>229</sup>, comprovando-se através de cerimoniais riquíssimos<sup>230</sup>, além de vastos donativos régios: “*D. João V dignificou a Igreja Católica em Portugal e elevou a grandeza da Monarquia. A criação da patriarcal derivou num opulento cerimonial, afirmação da Igreja Católica nacional em nítida convergência com a grandeza de estilo da Corte papal, que teve repercussões ao nível mimético nos pomposos festejos das celebrações religiosas locais.*”<sup>231</sup>, tal como é o exemplo do programa ornamental levado a cabo na Igreja e Convento da Madre de Deus<sup>232</sup>: – “*É que neste convento encontra-se aquele que é, porventura, o mais completo programa iconográfico franciscano em Portugal. De facto a abundância de imagens e pinturas que caracteriza o barroco atinge aqui o seu lado mais enfático e rico.*”<sup>233</sup>, “*A Madre de Deus, na génese de sua ornamentação, constitui o primeiro – e derradeiro – exemplo de uma obra de arte total*”<sup>234</sup>–; a Capela-mor de Évora, as igrejas de Campo Maior, a Sé de Lamego, a Capela-Mor Sé de Lisboa, a Basílica Patriarcal de Lisboa<sup>235</sup> – “*A Patriarcal é a igreja onde o patriarca do reino exerce as suas funções. É ao mesmo tempo a capela do rei. O clero desta catedral é o mais importante composto e trajado da Europa, todo ele proveniente da principal nobreza de Portugal. O altar-mor é todo de lápis-lazúli. O tabernáculo é de ágata. Duas colunas de lápis amarelo e*

---

<sup>228</sup> IDEM, *op. cit.*, p.50, Citando César de Saussure,

<sup>229</sup> Ayres de CARVALHO, “A acção Mecenática Joanina e a Roma Papal” in *Triunfo do Barroco*, catálogo de exposição, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1991, pp.71-89; António Filipe PIMENTEL, “D. João V e a Festa Devota : Do Espectáculo da Política à Política do Espectáculo” in *Arte Efémera em Portugal*, catálogo de exposição, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000-2001 pp.150-173

<sup>230</sup> Ver João Manuel TEDIM, “A Procissão das Procissões. A Festa do Corpo de Deus” in *Arte Efémera em Portugal*, Catálogo da Exposição, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000-2001, pp. 216-235

<sup>231</sup> Maria de Fátima REIS, *op. cit.*, p. 77

<sup>232</sup> Ver Teresa CAMPOS, Alexandre PAIS, “Convento da Madre de Deus: a arte total do século XVIII “recriada” nas obras de restauro dos finais do século XIX” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. II: Espaços profanos, Espaços Abertos, Arte Efémera, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999, pp. 419-428

<sup>233</sup> Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 2011, p. 665

<sup>234</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 668

<sup>235</sup> A Patriarcal foi concluída em 1744 e foi projectada pelos arquitectos italianos romanos, Luís Vantivelli e Nicolau Salvi, que recebeu a benção do Papa Bento XIV na igreja de Santo António dos Portugueses. Ver Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, “A Patriarcal do D. João V de Portugal” in *Triunfo do Barroco*, catálogo de exposição, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1991, pp. 39-53

*outras raras produções da natureza majestosamente trabalhadas. Não se vai nunca aí que se não note qualquer nova beleza. O mínimo de raio de Sol faz revelar as que haviam escapado do primeiro olhar. O tecto é decorado de compartimentos e grupos dourados com cabeças de anjos nos intervalos. Aí se vêem igualmente quadros do mais belo mármore servindo de sobreportas. O pavimento é coberto de placas de mosaico com uma esfera e seus atributos. Os mais magníficos ornamentos correspondem à majestade desta capela que tem uma sacristia particular com ornamento afectos. Três grandes lampadários de prata dourada, artisticamente trabalhados, que partem do mesmo tronco, ardem sem cessar diante do altar. Há ainda vinte e quatro principais e setenta e dois prelados intitulados de monsenhor, ao uso romano. O hábito dos primeiros é vermelho como o dos cardeais; os outros vestem-se de violeta e usam murças como os bispos. É sempre entre os principais que são escolhidos os cardeais (...). Os altares, as alvas, as casulas, e outros adereços vergam sob o peso de ouro, prata e pedrarias. Veem-se aí, como em outras igrejas, enormes castiçais e estátuas de prata e de prata dourada que tomaríamos por cobre, se não estivéssemos prevenidos, tão comuns e enormes são.*<sup>236</sup> -, a Capela de São João Baptista na Igreja de São Roque: - (...) o esplendor da capela real ultrapassava em muito aquele que tivera no tempo de seus antecessores, bem como o das procissões, em especial a de Corpus Christi, celebrada com tal magnificência e pompa que causava espanto em todas as nações católicas.<sup>237</sup>; ” Há, em toda a cidade (Lisboa), um grande número de conventos, grandes, bem construídos e ricamente ornamentados”; “ (...) as principais cerimónias da nossa religião fazem-se em Portugal de uma maneira grave e pomposa.”<sup>238</sup> .-;

A política artística joanina pode-se também caracterizar na tentativa arquitectónica de integrar nas suas edificações duas vertentes num espaço único, a religiosa e a palaciana, tal como regista o forte exemplo do Palácio e Convento de Mafra – “As magnificências de Mafra, a majestade da Patriarcal, o plano grandioso das águas-livres, a manutenção do régio decoro, manifestado em pompas e liberalidades, eis o que no espírito do monarca predomina e caracteriza o reinado”<sup>239</sup>, “ Fruto da devoção do monarca, mas também do desejo de ostentar seu

---

<sup>236</sup> *A Encomenda Prodigiosa*, (catálogo de exposição), Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2013, p. 11, citando Chevalier des Courtils, Juin, 1755

<sup>237</sup> Maria Beatriz Nizza da SILVA, *op. cit.*, p. 11

<sup>238</sup> Castelo Branco CHAVES, *op. cit.*, p. 62

<sup>239</sup> Castelo Branco CHAVES *op. cit.*, p.26, Citando Lúcio de Azevedo

*poder e riqueza, a construção do palácio/convento representou um enorme esforço em gente e dinheiro.*”<sup>240</sup>

O reinado joanino não se caracteriza somente pela prática absolutista ou pela abundância do ouro, mas também pelos vastos investimentos diplomáticos. Desde início, D. João V, implementou entre Portugal e a Santa Sé <sup>241</sup> - “ *Uma arte de Corte e estética italiana (e particularmente romana) constituiria referência transversal, porém mobilizada ao serviço da exaltação do poder real, de que a própria Igreja, por este modo exaltada, se convertida em metáfora e visível extensão, em acordo com uma reformulação, levada a cabo a um nível não apenas semiótico mas verdadeiramente teórico, dos pilares da própria Monarquia.*”<sup>242</sup>. A historiadora Maria Beatriz Nizza da Silva afirma que: “ *Foi D. João V que transformou a procissão do Corpo de Deus num imponente festejo religioso. Aboliu vários elementos processionais de carácter mais popular e revestiu o evento do maior luxo e grandiosidade.*”<sup>243</sup>, “ *Aquilo que era anteriormente um espectáculo para o povo, que se divertia com os carros e as danças oferecidas pelas corporações de ofícios, passou a ser uma manifestação do poder régio consolidado pela patriarcal.*”<sup>244</sup>, “ *D. João V empenhou-se em firmar o dogma da Imaculada Conceição (...).*”<sup>245</sup>, “ *(...) a manutenção do Patriarca custa ao rei D. João V mais que a sustentação do seu exército e posso arriscar que presentemente estas despesas excedem o custo de todas as forças do reino. Capricha o rei em fazer brilhar a sua grandeza em tudo o que respeita à Igreja e ao culto exterior da religião. (...) Ficou-lhe de então, certamente, esta predilecção pela ornamentação das igrejas e a satisfação deste gosto custa-lhe os olhos da cara.*”<sup>246</sup>, “ *O Patriarca ou Arcebispo de Lisboa é aqui quase tão considerado como se fora Papa. Quando sai segue-o o mais sumptuoso e magnífico dos cortejos.*”<sup>247</sup>

No campo da política, D. João V resolveu dividir a organização política da secretaria do Estado em três secções governativas. A primeira direccionada

---

<sup>240</sup> Maria Beatriz Nizza da SILVA *op. cit.*, p. 113

<sup>241</sup> A 12 de Fevereiro de 1717 concede ao patriarca de Lisboa todas as honras e prerrogativas de que gozavam em Portugal os cardeais da Igreja Romana. Ver Eduardo BRAZÃO, *D. João V e a Santa Sé. As relações Diplomáticas de Portugal como Governo Pontifício de 1706 a 1750*, Coimbra Editora, Coimbra, 1937; Maria Beatriz Nizza da SILVA, *op. cit.*, Cap. 9 “ Actos de Devoção” pp.102-120; Maria Beatriz Nizza da SILVA, *op. cit.*, Parte IV, Cap. 2 “ Relações com o papado” pp. 316- 322

<sup>242</sup> *A Encomenda Prodigiosa* (catálogo de exposição), Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2013, pp. 28-29

<sup>243</sup> Maria Beatriz Nizza da SILVA, *op. cit.*, p. 102

<sup>244</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 103

<sup>245</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 106

<sup>246</sup> Castelo Branco CHAVES *op. cit.*, p. 223, Citando César de SAUSSURE

<sup>247</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 273, Citando César de SAUSSURE

exclusivamente aos negócios do Império português Ultramarino e da Marinha, a segunda aos assuntos relacionados aos Estrangeiros e Guerra, sendo a terceira responsável pelos restantes serviços.

Diz-se que D. João V após ter recebido uma bula, através do Papa Benedito XIII, introduziu no procedimento da Inquisição portuguesa o princípio de que os acusados teriam o direito de nomearem os seus defensores, no sentido de serem ouvidos no decorrer da sua sentença no Tribunal do Santo Ofício, além de que, estas sentenças, passariam a necessitar de uma autorização real para que pudessem ser executadas.<sup>248</sup> Além da introdução destas práticas, durante do reinado de D. João V verificou-se um aumento considerável de números de autos-de-fé praticados pela Inquisição portuguesa. Possivelmente, este facto encontra-se interligado com uma ideologia de fortalecimento do poder absoluto régio, que o monarca queria exercer, bem como, evidenciar-se perante o Papa<sup>249</sup>.

Em termos gerais, qualquer que seja a vertente levada a cabo ao longo do reinado joanino, o monarca português encontrou-se sempre ligado à procura da implementação de uma dimensão artística moderna em Portugal. Atribui à corte o papel de principal mecenas, e assume-se como uma importante expressão emblemática artística deste período, em conjunto com as vastas encomendas religiosas levadas a cabo pelas ordens monásticas.

Nesta conjuntura de investimento cultural e artístico, D. João V torna-se num elemento incontornável, procurando transmitir uma mensagem de dimensão no que toca à representação de espectáculo em relação ao poder régio, como de facto é exemplo notório a famosa patriarcal: “ *Quem pretenda narrar tudo o que D. João V fez para a criação de um patriarcado na sua capital encherá páginas e páginas e fará um alentado volume. Este monarca fundou-a, por fim, e dotou-a opulentamente. Os paramentos preciosos e a prata destinados ao serviço da igreja patriarcal absorveram as riquezas de muitas frotas do Brasil. A magnificência com que o patriarca de Lisboa oficia ultrapassa a do Papa nos dias de maior solenidade, e posso dizê-lo com conhecimento de causa pois vi officiar um e outro. Nas cerimónias de Lisboa apenas faltam os cardeais.*”<sup>250</sup> No panorama geral, durante todo o seu reinado, D. João V “ (...) procurou prestigiar o País no plano externo através de acções coordenadas de aproximação diversificada às monarquias europeias.

---

<sup>248</sup> Luís CHAVES, *op. c it.*, p. 23

<sup>249</sup> Maria Luísa BRAGA, *A Inquisição em Portugal – Primeira metade do século XVIII*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1992, p. 17

<sup>250</sup> Castelo Branco CHAVES, *op. c it.*, p. 222, Citando MERVEILLEUX,

*Simultaneamente prestigiava-se a si próprio e à dinastia dos Bragança. Toda esta actuação se enquadra nos pressupostos políticos de uma monarquia absoluta fortemente personalizada. Tal como na França de Luís XIV ou na Roma papal, D. João V privilegiou o discurso arquitectónico, entendido como cenário retórico fundamental à sua actuação política.*”<sup>251</sup>

Em todo o seu reinado denotámos que evidência uma forte política artística dominada por um discurso de modelo europeu do século XVIII, tentando inseri-la através de uma retórica visual, tal como representa a edificação de Mafra - “ (...) resulta de uma ideia de grandeza de expressão a própria concepção de poder absoluto tal como o rei o entendia.”<sup>252</sup> Evidenciando-se como um exemplo máximo emblemático da época em várias vertentes: a da etiqueta palatina, a da devoção religiosa e a do auge cultural barroco. Importa mão-de-obra artística qualificada estrangeira - com preferência para a italiana e a francesa – e em simultâneo contrata os melhores artistas portugueses da época.

Em paralelo com os ideais progressistas que se concretizaram nesta época, D. João V realizou algumas obras de carácter público, dentro deste contexto, dedicadas à população em geral. Mandou edificar na capital portuguesa o Aqueduto das Águas Livres<sup>253</sup>, com início de construção em 1731 e conclusão em 1748, pelo engenheiro Manuel da Maia e Custódio José Vieira, o qual abastecia a capital portuguesa de água, além das novas fontes que também mandou construir. O aqueduto assume o estatuto de uma das grandes obras de engenharia do seu tempo, bem como de evidente utilidade.

Em relação às diferenças estéticas e artísticas entre o reinado de D. João V e o de seu pai, D. Pedro II<sup>254</sup>, o barroco joanino destaca-se num ponto fulcral: o facto da apropriação de recursos económicos que lhe facultam uma fonte de riqueza, sendo a mesma redireccionada para uma política estética, de forma a actualizar o gosto português ao gosto europeu da época. Portanto, através desta modernização, D. João V surge como o exemplo máximo, deixando um legado de grande extensão e

---

<sup>251</sup> José Fernandes PEREIRA, “ D. João V”, Paulo PEREIRA in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989, p. 246

<sup>252</sup> Castelo Branco CHAVES, *op. cit.*, p. 247

<sup>253</sup> Ver *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*, catálogo de exposição, Câmara Municipal de Lisboa, 1990; Walter ROSSA, “Águas Livres, Aqueduto das.” In Paulo PEREIRA, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989, pp. 19-21

<sup>254</sup> Ver Luís de Moura SOBRAL, “ *Un bel composto*: a obra de arte total do primeiro Barroco português” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999, pp. 303-315

importância pictórica do século XVIII, sendo o responsável pela grande decoração barroca em Portugal, aliada a um discurso de propaganda régia<sup>255</sup>.

D. João V encarava as suas encomendas ao estrangeiro, na sua maioria de proveniência italiana, como uma forma directa de evidenciar-se e afirmar-se politicamente, como uma principal potência político-económica perante a Europa. Assim sendo, este monarca procurou promover-se como o principal mecenas da arte portuguesa barroca setecentista, tal como afirma André João Antonil: “ *o ouro serve a sustentação de El-Rey, mas também aos gastos em proveito da Republica, & para conservação e aumento da Fé* ”<sup>256</sup>.

Enquanto mecenas, D. João V tentou subsidiar ao máximo a arte portuguesa da primeira metade do século XVIII, na tentativa de estabelecer uma cultura e produção artística erudita, a qual seria enriquecida através do recurso a modelos estrangeiros contemporâneos. Esta prática tinha como objectivo libertar-se, gradualmente, do espírito espanhol filipino presente na arte nacional.

Apesar de D. João V ser caracterizado pela historiografia como um monarca dispendioso em prol dos seus luxos - “ *Ama excessivamente a magnificência e a ostentação.* ”<sup>257</sup> - é de salientar a máxima importância que este monarca teve na fundação da Academia Real de História Portuguesa, a 8 de Dezembro de 1720. Esta academia constituiu o mais importante núcleo de produção teórica deste período, bem como, foi a que mais contribuiu para o desenvolvimento da tipografia em Portugal. O principal objectivo da sua consagração consiste na redacção da história eclesiástica do reino, assim como de todas as ocorrências com relevância histórica, em particular as narrativas de conquistas. D. João V conseguiu que a nobreza, o clero, bem como os intelectuais do reino, aderissem à sua iniciativa, além da colaboração de vários homens ilustres da época, como é o exemplo de: o Conde de Vilar-Maior, o Conde da Ericeira, o Marquês do Alegrete e Martinho Mendonça e Pina, Azevedo Soares e D. António Caetano de Sousa, entre outros, passando este grupo a reunir-se, numa sala que o Rei lhes facultou no Palácio dos Duques de Bragança<sup>258</sup>.

---

<sup>255</sup> Ver Evonne LEVY, “ Locating the bel composto: copies and imitations in the Late Baroque ” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999, pp. 73-84; Werner OECHSLIN, “ Baroque Universalism ” as the art-historical notion of Baroque ” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999, pp. 95-96

<sup>256</sup> José Fernandes PEREIRA *op. cit.*, p.49

<sup>257</sup> Castelo Branco CHAVES, *op. cit.*, p. 267, Citando César de SAUSSURE

<sup>258</sup> Luís CHAVES, *op. cit.*, p. 25

Reunidos estes intelectuais – tendo em conta que faziam parte membros de várias ordens religiosas, como são exemplo os jesuítas, os oratorianos, os cistercienses, os domínicanos, entre outros,<sup>259</sup> que publicaram obras de algum valor - foi constituída a Academia, a qual estuda um universo de milhares de obras disponíveis na Biblioteca Real, da Ajuda, da Universidade de Coimbra e do Mosteiro de Mafra. Dá-se inclusive ordem para a abertura dos arquivos do Estado, aos investigadores e intelectuais, como é o exemplo de Francisco Leitão Ferreira, de José Soares da Silva, de Rafael Bluteau, de Manuel de Azevedo Fortes, do Padre António dos Reis, de Alexandre Ferreira, entre outros<sup>260</sup>. Se não tivesse decorrido esta vasta acção mecenática joanina em relação ao espólio literário, estas obras teriam ficado manuscritas, ou por esta altura, possivelmente já teriam desaparecido - “ (...) *purificar da menor sombra de falsidades a narração dos sucessos pertencentes a uma e outra História (eclesiástica e secular) e investigar aquelles que a negligência tem sepultado nos archivos.*”<sup>261</sup>

A Academia incidia numa exigência rigorosa em relação à apresentação gráfica das suas obras, não só apenas pelo reconhecimento e valor da investigação desenvolvida mas também no sentido de competir com as obras bibliográficas que se desenvolviam nas grandes capitais europeias. Subsidiaram-se e publicaram-se obras como: *A História Genealógica da Casa Real, o Vocabulário Português e Latino* do Padre Rafael Bluteau, *Corpus Poetarum Lusitanorum* do Padre António dos Reis, entre outros. Além destes feitos, D. João V mandou copiar em Roma a *Symicta Lusitana*, constituída por 100 volumes, a qual recolhe todos os processos documentais relacionados com os negócios entre Portugal e Roma.

Além disso, os estudos levados a cabo pela Academia seriam uma forma propagandística de afirmação numa tentativa de legitimar a monarquia portuguesa como a forma tradicional de governo, tentando assim justificar a instauração do poder régio até à linhagem dos Bragança.

No domínio das relações artísticas com a Europa, a acção de D. João V demonstrou-se fundamental para a conjuntura barroca portuguesa da primeira metade do século XVIII, evidenciando-se sempre como uma prioridade política deste monarca desejando uma actualização cultural do País, o qual neste período apresentava práticas retrógradas, em relação à produção cultural setecentista europeia.

---

<sup>259</sup> Joaquim Veríssimo SERRÃO, *op. cit.*, 1980, p. 426

<sup>260</sup> IDEM, *op. cit.*, pp. 40-41

<sup>261</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 27

No dia 29 de Julho de 1750, após um ataque de hemiplegia em Maio de 1742, “Finalmente chegou o termo de expirar Sua Majestade e, sem movimento estranho mas com serenidade e suma quietação, acabou a vida do mundo”<sup>262</sup>, o reino português perde o maior mecenas, que até aqui conheceu.

Imediatamente, após a morte de D. João V<sup>263</sup> todos os membros presentes na câmara real – nobres, eclesiásticos e família real - beijaram a mão de D. José, o qual, a partir daquele momento, seria o sucessor da coroa portuguesa. Por todo o reino nacional, tocaram-se os sinos para anunciar à população a morte de D. João V. “ D. José mandou dizer nas Igrejas e conventos da cidade de Lisboa 6000 missas de corpo presente (a mesma quantidade das que tinham sido ditas por morte de D. Pedro II), de esmola de um cruzado (o que era mais do que se costumava pagar por um simples mortal), e ainda 18 000 no oitavário, não só em Lisboa mas também em outros lugares do reino.”<sup>264</sup>.

A procissão fúnebre da morte do monarca, envolvida numa encenação imperial-cerimonial, bem como a missa de corpo presente e o funeral de D. João V, aconteceu somente a dia 3 de Agosto, às 9 horas da manhã, em direcção de São Vicente de Fora. Optou-se por iniciar o percurso do cortejo fúnebre pelo Terreiro do Paço, Pelourinho, Rua dos Ourives da Prata, Rua de Santo António, Basílica de Santa Maria (Sé Velha), Limoeiro e passando por outras ruas até chegarem ao destino final, onde se procederia ao enterro em São Vicente de Fora<sup>265</sup>.

A sua morte foi lamentada em todo o mundo português e Além-mar, multiplicaram-se os aparatos fúnebres em honra e memória deste monarca, desde os Açores, a Madeira, a Angola e a todo o território brasileiro e oriental. Em todos estes pontos do império português se procurou preservar e glorificar a sua memória<sup>266</sup>, encenando o seu funeral através de uma falsa urna que, em vários casos, era colocada sobre uma almofada e onde eram dispostos os símbolos da realeza – a coroa e o

---

<sup>262</sup> Maria Beatriz Nizza da SILVA, *op. cit.*, p.164, Citando Inácio Barbosa Machado, *Relação da Enfermidade, Últimas Acções, Morte e Sepultura do Muito Alto e Poderoso Rei e Senhor D. João V, o Pio Magnânimo, Pacífico, Justo, Religioso, e por Declaração Pontifícia e Fidelíssimo à Igreja Romana*, Lisboa, Officina de Inácio Rodrigues, 1750

<sup>263</sup> Ver José Manuel TEDIM, “ Aparatos Fúnebres. Ecos Saudosos nas Exéquias de D. Pedro II e D. João V” in *Arte Efêmera em Portugal*, Catálogo de Exposição, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000-2001, pp. 237-279

<sup>264</sup> Maria Beatriz Nizza da SILVA, *op. cit.*, p. 165

<sup>265</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 166

<sup>266</sup> Ver João Francisco MARQUES, “A Imagem de D. João V nas Orações Fúnebres” in Maria Helena Carvalho dos SANTOS (coord.), *Comunicação apresentadas ao Congresso Internacional Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa*, Lisboa, Biblioteca Nacional 20 a 24 de Novembro de 1990, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, pp. 233 -238

ceptro – por vezes, colocava-se sobre a urna, uma escultura representando o defunto, estando esta prática aliada à simbologia do triunfo e glória da monarquia barroca.<sup>267</sup>

### 3.2 Lisboa privilegiada como “modelo” de paradigma romano

Terminadas as guerras com Espanha e afirmada a independência de Portugal, assistiu-se em todo o país ao início de prosperidade e desenvolvimento de uma cultura barroca, com maior incidência nos meios urbanos e com especial destaque na cidade de Lisboa.

Uma das razões que serviram de estímulo em Portugal para compensar o atraso para com a tradição setecentista europeia, foi o impulso da riqueza e dos privilégios comerciais, possibilitando a D. João V desenvolver e consolidar as infra-estruturas do país. Este monarca impôs uma reconstrução monumental de forma a erguer junto ao Tejo um segundo Vaticano, onde foram gastas vastas quantias de dinheiro e ouro em inúmeras encomendas, “*Queria também monumentos, e traçou uma basílica maior do que o reino*”<sup>268</sup>. Nesta altura, com D. João V no trono, a cidade de Lisboa tentou atingir proporções idênticas à Cidade Eterna – Roma, mais concretamente o Vaticano.

O monarca procurou afirmar perante a Europa a recém-constituída dinastia de Bragança. Como tal, querendo evitar o isolamento político, económico e cultural que Portugal vivenciava, implementou uma política em prol da modernização teórica artística e cultural portuguesa.

Procurou desenvolver na capital portuguesa um centro de recepção, por parte dos artistas nacionais, para com as novas tendências do classicismo, tendo como modelo os grandes centros europeus da época. “*Lisboa é uma das mais belas e maiores cidades da Europa. (...) Somente afirmarei que a cidade está edificada em sete colinas (...)*”<sup>269</sup>.

Como tal, D. João V optou por dividir Lisboa em duas, a oriental aonde se encontrava a antiga Sé de Lisboa, e a ocidental, onde iria iniciar a construção da Patriarcal<sup>270</sup>.

---

<sup>267</sup> José Manuel TEDIM, “Aparatos Fúnebres. Ecos Saudosos nas Exéquias de D. Pedro II e D. João V” in *Arte Efêmera em Portugal*, Catálogo de Exposição, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000-2001, p. 248

<sup>268</sup> Luís CHAVES, *op. cit.*, p. 22, Citando Oliveira MARTINS, *História de Portugal*, Vol II, 1882, p. 151

<sup>269</sup> Castelo Branco CHAVES, *op. cit.*, p. 263

<sup>270</sup> Joaquim Veríssimo SERRÃO, *op. cit.*, 1980, pp. 341-343

Além da fraca potencialidade de Lisboa para se adaptar aos costumes europeus, desenvolve-se um “ *apreço pela moda estrangeira (...) em Portugal, o que aumentava a importação. Tudo quanto exigisse uma técnica mais evoluída tinha de se importar, porque não se fabricava em Portugal. Os economistas da época viam nesse progressivo desequilíbrio da balança comercial portuguesa uma causa (e não um defeito) da pobreza nacional: para pagar a importação saía ouro, e isso deixava o País mais pobre.* ”<sup>271</sup>

Os enviados de D. João V viajavam com o objectivo de reunir os mais variados modelos e projectos dos mais importantes edifícios romanos<sup>272</sup>, e em simultâneo, interessavam a D. João V os protocolos do cerimonial pontifício. O maior exemplo deste novo espírito subjacente e orientação do gosto deste período, foi a encomenda da Capela de São João Baptista na Igreja de S. Roque, a qual foi entregue ao pintor favorito do rei, Agostino Masucci (1691-1758). “ *Do ponto de vista artístico, mais do que francês ou alemão, D. João V é sobretudo «um rei muito romano», sem deixar, naturalmente, de ser português.* ”<sup>273</sup>

Em todo este panorama cultural, evidenciado pelo recurso ao luxo, Portugal procurou afirmar a sua posição cultural perante a Europa do século XVIII. Contudo demonstrou também uma vasta promoção na salvaguarda do património e na política de mecenato régio.

D. João V, ao longo do seu vasto reinado, enriqueceu vários edifícios religiosos e seculares, sempre com o propósito de deixar o seu cunho pessoal na cidade de Lisboa, querendo transforma-la e renova-la numa perspectiva para com uma Capital moderna. D. João V encarava Lisboa como a *praça universal* de Portugal, desejando torna-la num palco onde tudo acontece e onde tudo é apresentado, como se de um espectáculo se tratasse. Assim sendo, dentro desta aspiração, verificou-se que todos os projectos levados a cabo por este monarca, encontravam-se envolvidos num fausto e numa ostentação de celebrações requintadas, optando-se sempre por projectos arquitectónicos ornamentados da mais vasta riqueza. D. João V desejava uma Lisboa que espelhasse perante toda a Europa, o reino magnânimo que era Portugal, fazendo sentir a hegemonia económica proveniente do Império Além-mar.

---

<sup>271</sup> José Hermano SARAIVA, *op. cit.*, p. 233

<sup>272</sup> Ver António Filipe PIMENTEL, “ Os Grandes Empreendimentos Joaninos” in *Triunfo do Barroco*, Catálogo de Exposição, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1991, pp.51-58; José Hermano SARAIVA, “ As grandes construções : Mafra e Águas Livres” *op. cit.*, 1986, pp. 63 - 77

<sup>273</sup> José Fernandes PEREIRA, “ D. João V” in Paulo PEREIRA, *op. cit.*, p. 249

Porém, a vasta ambição dos seus planos para com a cidade de Lisboa, não ficou na sua totalidade concluída. Em vários projectos a que D. João V deu ordem de início, muitos não ficaram concluídos, deixando no seu espólio imensas construções inacabadas. Este facto deveu-se á falta de recurso financeiro por parte do Estado português na posterioridade, além da catástrofe que o terramoto de 1755 causou á cidade de Lisboa, demolindo grande parte das obras architectónicas de cunho joanino, como é o caso cripto-histórico da Patriarcal, “ *A Patriarcal de Lisboa chegou a ser uma das mais brilhantes da Europa* ”<sup>274</sup>.

D. João V, durante todo o seu reinado, demonstrou-se não só empenhado a construir novos monumentos, mas também a restaurar e enriqueceu os antigos edifícios erguidos pelos seus antecessores. Assim sendo, a 20 de Agosto de 1721, o rei proibiu a demolição de monumentos antigos e protegeu património histórico, atribuindo às câmaras a obrigação de conservar “ *todas as antiguidades descobertas e a descobrir* ”<sup>275</sup>.

Em relação às obras que chegaram aos nossos dias, no itinerário da Lisboa Joanina, podemos destacar uma obra de grande significado político, ideológico, cultural e artístico, como é o exemplo da Capela de S. João Baptista – conforme abordei no capítulo anterior. Esta luxuosa capela dedicada ao Espírito Santo e a S. João Baptista foi encomendada em Roma, a 26 de Outubro de 1742, por ordem régia. Esta obra destinava-se a uma capela lateral da Igreja de S. Roque, cuja construção foi atribuída aos melhores architectos, artífices e artistas italianos da época<sup>276</sup>. A luxuosa capela chega finalmente a Lisboa a 1 de Setembro de 1747, mas a sua edificação vai estar envolta em atrasos. Sabe-se que a 21 de Novembro de 1748, Manuel Pereira Sampaio recebe uma carta por parte do Padre Carbone, a informá-lo que a capela se encontrava quase concluída, faltando apenas retirar os andaimes, contudo menciona ainda “ *como ainda não vieram os dois painéis que faltam de mosaico, se fará uso das pinturas* (de Masucci)”<sup>277</sup>, de forma a que não faltasse nada para a inauguração, datada para 3 de Dezembro de 1748, por ordem real.

Infelizmente, D. João V apesar de todas as expectativas e da vasta quantia despendida, nesta luxuosa capela na igreja de S. Roque, não chegou a inaugurar nem a

---

<sup>274</sup> José Hermano SARAIVA, *op. cit.*, 1989, p. 63

<sup>275</sup> Maria de Fátima REIS, *op. cit.*, p. 58

<sup>276</sup> Os architectos foram Nicola Salvi (1697 – 1751) e Luigi Vanvitelli (1700-1773); os baixos-revelos da abóbada foram esculpidos por Alessandro Giusti (1715-1799); os fingidos das pedrarias e bronzes dourados e o miniaturista por Genaro Nicoletti; três telas encomendadas ao pintor Agostino Masucci (1691-1758): a “Anunciação”, o “Baptismo de Cristo” e o “Pentecostes” e o mosaicista Mattia Moretti

<sup>277</sup> *Lisboa no Tempo de D. João V (1689-1750)*, Instituto Português de Museus, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1994, p. 8

admirar a mesma, tendo em conta que a cerimónia de inauguração só decorre a 13 de Janeiro de 1751, após a sua morte, já com D. José I no trono.

Esta obra, em concreto, representa uma unidade subjugada a uma harmonia formal e um luxuoso registo artístico, evidenciando uma profunda ideologia absolutista, bem como uma formalização da estética barroca classicista. A riqueza dos materiais vai desde os mármore, a pedras semi-preciosas – ágata oriental, lápis-lazuli, jade, etc - a metais revestidos a ouro, entre outros. A união destes materiais resulta num revestimento de imensa qualidade e assinala as principais linhas da contemporaneidade joanina<sup>278</sup>.

Um outro exemplo do empreendedorismo joanino é a igreja do Menino Deus. A primeira pedra desta construção foi colocada a 4 de Julho de 1711 e trata-se da última encomenda barroca joanina fazendo uso aos modelos seiscentistas portugueses. A autoria da obra tem sido atribuída a João Antunes, ou inclusivamente ao seu mestre, Padre Tinoco. Toda esta construção transmite um ambiente festivo extraordinário, não só pelos revestimentos em mármore coloridos, mas também pela elevada qualidade dos embutidos, bem como pela luminosidade que atravessa as janelas a qual realça a decoração. Toda a pintura que aqui se encontra, situa-se variavelmente datada entre 1730-40, possuindo obras de André Gonçalves (1685-1762), Vieira Lusitano (1699-1762), André Rubina (1711), Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781). O tecto é da autoria de Jerónimo da Silva<sup>279</sup> (1700 -1753), em parceria com André Gonçalves (1685-1762), onde tratam o tema *A ascensão de S. Francisco com as Virtudes*.

Decerto o monarca absolutista português empenhou-se em concretizar o seu sonho pessoal, através do desenvolvimento de uma política de vertente nacional, a qual abrangia a importação de vários modelos relacionados com práticas arquitectónicas e artísticas<sup>280</sup>. Contudo este seu desejo de internacionalizar a capital

---

<sup>278</sup> Vítor SERRÃO “A vida Artística” in Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES, *Nova História de Portugal - Portugal da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil*, Editorial Presença, Lisboa, 2001, pp. 602-603

<sup>279</sup> Ver Magno MELLO, “O figurista Jerónimo da Silva e a pintura barroca na Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa” in *Revista de História da Arte e Arqueologia*, N.º17, Janeiro /Junho, Brasil, 2012, pp. 49-63, IDEM, “O Tecto da igreja do Menino-Deus: um “processo operativo” na construção do espaço perspectico” in *Revista de História da Arte*, N.º5, Instituto de História da Arte Faculdade de Ciências e Sociais Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008, pp. 246-258; José de Brito Ferreira dos SANTOS, *A Pintura do Tecto da Nave da Igreja do Menino Deus*, Tese de Mestrado em História da Arte, Universidade Lusíada, Lisboa, 2000; Pedro Miguel Filipe dos SANTOS, *O trompe l’oeil barroco na igreja do Menino Deus em Lisboa: métodos e técnicas*, Tese de Doutoramento em Belas-Artes (especialidade: Geometria), Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014

<sup>280</sup> Ver Magno MELLO “Um Modelo de integração espacial na pintura do tecto da Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa (1710)” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas,

portuguesa, nunca foi concluído, apesar das riquezas do ultramar possibilitarem tal ostentação, pois Lisboa não detinha as condições necessárias para tal. Podemos constatar tal facto, a partir dos comentários de alguns estrangeiros que estariam habituados às luxuosas capitais europeias, e que vieram a Portugal conhecer a capital joanina. Estes estrangeiros, de facto, elogiam a cidade, contudo afirmam que Lisboa não parecia ser tão aconchegante, já que lhe faltavam hospedarias e botequins - os quais transmitiriam um clima mais cosmopolita - bem como a existência de falta de iluminação durante a noite, pavimentação íngreme e ruas muito estreitas<sup>281</sup>. Desta forma a verdadeira realidade da estrutura urbana lisboeta encontrava-se bastante precária em relação ao objectivo que D. João V pretendia concretizar<sup>282</sup>.

Tal como referi anteriormente, com os incentivos por parte de D. João V, associou-se um racionalismo iluminista que incidiu sobre o panorama cultural internacional, em mercê da criação da Academia de Belas Artes em Roma e a Academia Portuguesa de História, que propôs um modelo para incentivar o intercâmbio cultural entre Portugal e os maiores centros de produção europeia. “ (...) *que se chama Academia Real da História, é composta pelas pessoas mais eruditas de Portugal, algumas das quais muito conhecidas pelo seu nascimento e ilustração. O Rei, que é o fundador, honra algumas vezes com a sua presença esta ilustre assembleia.*”<sup>283</sup>

Infelizmente, há que relembrar que após o terramoto de 1755, muita das obras construídas ao longo deste reinado e de épocas anteriores, desapareceram do registo panorâmico de Lisboa. Como é o exemplo da Patriarcal, da Torre do Relógio de Lisboa da autoria de António Cannevari (1681-1764)<sup>284</sup>, assim como foram destruídos vários palácios que se encontravam visíveis no traço lisboeta. “ ... *Lisboa em perspectiva dá-nos em todo o conjunto um panorama surpreendente que dificilmente*

---

Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999, pp.225-238

<sup>281</sup> Castelo Branco CHAVES, *op. cit.*, p.266

<sup>282</sup> Ayres de CARVALHO, *D. João V e a arte do seu Tempo*, Vol. I, [s.d] Lisboa, 1962, p.150

<sup>283</sup> Castelo Branco CHAVES, *op. cit.*, pp.43-44

<sup>284</sup> António Cannevari foi um arquitecto de origem italiana. Entre 1728 a 1732 trabalhou em Portugal. Inicialmente esteve ligado ao Aqueduto das Águas Livres, mas depois foi despedido, actualmente desconhece-se as razões. Por volta de 1728 fica responsável pelo projecto da Torre do Relógio na cidade de Lisboa, a qual desapareceu depois do terramoto de 1755. Ver José Fernandes PEREIRA, “ António Cannevari” in Paulo PEREIRA, *op. cit.*, pp.107 – 108; Paulo PEREIRA. “ Torre do Relógio” in Paulo PEREIRA, *op. cit.*, pp.403-404; Ver António Filipe PIMENTEL, “ António Cannevari e a Arcádia Romana; subsídios para o estudo das relações artísticas Lisboa/Roma no reinado de D. João V” in Teresa Leonor M. VALE (Coord.), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa – Colóquio de História da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 2007, pp.31-39

*encontraremos noutra parte. Duvido que o haja mais belo se exceptuarmos o que oferece Constantinopla quando dela nos aproximamos...*<sup>285</sup>

São muitos os exemplos das obras erguidas e inseridas sob a direcção joanina, associando-se todas à simbologia do poder. Todavia são elas que melhor definem a importância do programa régio, fazendo referência a um traçado fundamental para a implantação de uma utopia de modernidade urbana para a capital levada a cabo por D. João V.

O monarca procurou implementar na cidade lisboeta uma disposição triunfal, porém, associando-se sobretudo às obras de relevo como o Aqueduto das Águas Livres, o conjunto das Necessidades<sup>286</sup> - ao construir o Palácio Real, Capela, Torre e Hospital das Necessidades, o objectivo de D. João V seria de desenvolver a imagem da cidade de Lisboa, através desta arquitectura que assinala “(...) *um ornamento retórico da Roma barroca: um obelisco*.”<sup>287</sup> -, bem como a renovação de interiores de várias igrejas – como é o exemplo da igreja da Madre de Deus<sup>288</sup>, Igreja dos Paulistas e Convento dos Cardaes - e Palácios – como é o exemplo do Palácio das Leoneiras (actual Palácio Nacional de Belém).

Durante este período, D. João V assume a capital portuguesa como destino privilegiado à beira Tejo e de exibição para a Europa, sabendo-se aproveitar de projectos arquitectónicos de qualidade, favorecendo as condições urbanas paisagísticas lisboetas, de modo a dignificar o monarca absoluto e a capital de um império.

### 3.3 A recepção de novas ideologias artísticas: *Ut Theologia Rhetórica*

#### 3.3.1 A unidade programática da Pintura e a Retórica setecentista em Portugal

Após uma longa tradição tridentina, a qual se encontra fortemente caracterizada por uma condição de imposição e controle perante a “liberdade” criativa e imagética do artista, será de referir que esta perde a sua ordem de destaque “ditatorial”, para com os novos valores de um espírito de abertura – os quais no futuro adoptariam um valor de Iluminismo. Numa profunda reflexão, desta forma, conseguiu-se acabar com este

---

<sup>285</sup> Ayres de CARVALHO, *op. cit.*, p. 15

<sup>286</sup> Ver Leonor Ferrão “Necessidades, Palácio, Convento e Igreja de N. Senhora das” in Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 1989, pp. 312-314

<sup>287</sup> José Eduardo Horta CORREIRA, “Capital” in Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 1989, p. 109

<sup>288</sup> Ver Ilídio SALTEIRO. “Igreja de Madre Deus” in Paulo PEREIRA, *op. cit.*, pp. 271-272; *Igreja da Madre de Deus – História, Conservação e Restauro*, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2002

controle, passando a deixar de existir restrições em relação aos “cânones tridentinos” na Pintura.

É verdade, que durante a viragem da época de Seiscentos para Setecentos, na era do barroco pedrino estamos perante uma política assente no desenvolvimento de contactos cosmopolitas, associada à capital francesa (destacada pelas suas ideias estéticas como uma “segunda Roma”), em particular à grande difusão de artistas modernos franceses, de renome e que se caracterizam pela via de um barroco classicista, como é o caso de: Simon Vouet (1590-1649), Charles le Brun (1619-1690), Nicolas Poussin (1593/93-1665), entre outros.

Bem a propósito da política joanina, a qual evidencia claramente ligações italianas, em relação com a prática da pintura nacional, de maneira a superar o isolamento cultural seiscentista<sup>289</sup>. Neste sentido, a prática seiscentista da pintura portuguesa centrava-se exclusivamente na recepção dos modelos provenientes do centro difusor castelhano ligado à corrente do naturalismo tenebrista, como é o exemplo do pintor Bento Coelho da Silveira<sup>290</sup>. Enquanto na prática setecentista, desenvolve-se uma receptividade para com os centros europeus de cunho classicista – predominadas pela influência romana e francesa – a qual se encontrava em vigor, no nosso país, desde os finais do século XVII. Neste contexto, põe-se fim à cultura ibérica, «*mingoante da Pintura*»<sup>291</sup> que vigorava em Portugal desde Quinhentos, tal como é o exemplo a obra do mestre António Oliveira Bernardes<sup>292</sup>, pintor de tectos e de cavalete, o qual demonstra uma cultura estética no que diz respeito à tradição francesa contemporânea.

A conjuntura artística do barroco joanino é fundamentalmente caracterizada pela grande renovação levada a cabo pelo monarca com a intenção de superar o isolamento artístico que Portugal testemunhava, procurando assim desenvolver o universo peninsular e procurando introduzir a cultura centro-europeia da época. “ (...) *os historiadores de arte entusiasmam-se com D. João V e com as obras por ele deixadas, valorizam seu colecionismo e a protecção régia a architectos, pintores,*

---

<sup>289</sup> Ver Vítor SERRÃO, *A Pintura Protobarroca em Portugal (1612-1657) – O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992

<sup>290</sup> Sobre este pintor consulte-se Luís de Moura SOBRAL (Coord.), *Bento Coelho da Silveira: 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*, Catálogo da exposição, Lisboa, I.P.P.A.R., 1998; Luís de Moura SOBRAL, “Bento Coelho da Silveira”, in Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 1989, pp.451-452; Vítor SERRÃO, “O Barroco” in *História da Arte em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 2003, pp. 65-71

<sup>291</sup> Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2003, p. 226, citando Félix da Costa Meesen (1696)

<sup>292</sup> Ver José MECO, “António de Oliveira Bernardes”, in Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 1989, pp.79-81; Vítor SERRÃO, *op. cit.*, pp. 212-218

*escultores e gravadores estrangeiros, interpretam a construção de Maфра como um desejo de afirmação de poder monárquico e exaltam a entrada em força da arte italiana em Portugal”.*<sup>293</sup>

D. João V dá início a um período de renovação<sup>294</sup>, envolvido num paramento luxuoso e de fausto, de forma a afastar o país da estagnação em que tinha vivido mais de um século. É neste contexto de impulso empreendedor que o monarca português, rapidamente compreendeu a necessidade de tentar desenvolver o conhecimento. Será importante o factor do preenchimento das estantes das melhores bibliotecas<sup>295</sup> portuguesas com a aquisição de livros estrangeiros, de forma a renovar o espólio bibliográfico em prol da renovação e desenvolvimento cultural do país, como é o exemplo da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra. Dentro deste contexto possibilitou ainda a renovação das artes gráficas.

De facto, apesar da introdução de um novo gosto moderno, é de considerar a importância da difusão da cultura e da formação. A qual se revela enquanto estrutura fundamental em relação ao enriquecimento dos artistas e dos teóricos, no sentido de promover o ensino da Pintura. Contudo, no Portugal Setecentista, encontravam-se graves problemas de ensino e da aprendizagem, especialmente na área da pintura, cuja situação se mostrava bastante precária e a qual evidenciava uma ausência de academias.

De facto, D. João V no domínio das artes, tentou implementar um novo modelo classicista no país, contratando artistas de reconhecido valor para trabalharem em conjunto, na tentativa que estes artistas estrangeiros suprimissem as carências internas e, ao mesmo tempo, servissem de complemento na formação visual para os pintores portugueses da época. Em relação ao estudo de gravuras, o monarca enviou diplomatas da corte, como foi o caso de Diogo Mendonça Corte Real, o qual foi enviado às cortes da Haia e de Roma, com o propósito de contratar os primeiros gravadores - designados na época como *abridores de buril* ou *abridores de estampas*<sup>296</sup>- e que viriam trabalhar para Portugal. Ao longo do reinado do *Magnânimo* denotamos o contínuo interesse pela arte da gravura, “ (...) *D. Luís da Cunha adquiriu em Bruxelas gravuras de Rubens e o conde de Tarouca comprou na Holanda a colecção Boendermaker, constituída por mais de uma centena de volumes.*

---

<sup>293</sup> Maria Beatriz Nizza da SILVA, *op. cit.*, p.14

<sup>294</sup> Ver Miguel Cabral de MONCADA, *O contributo da Guerra da Sucessão de Espanha para a «Revolução» Artística do reinado de D. João V (1706-1750)*. In *Inter pares* – Série II, nº 3. Lisboa: Associação da Nobreza Histórica de Portugal, 2014, pp. 43-57.

<sup>295</sup> Ver António Filipe Pimentel “Bibliotecas” in Paulo Pereira, *op. cit.*, 1989, pp. 88-92

<sup>296</sup> Maria Beatriz Nizza da SILVA, *op. cit.*, p. 33

*Infelizmente, alguns deles foram destruídos por um incêndio na casa do embaixador e só 60 foram remetidos a D. João V.*<sup>297</sup>, adquirindo inúmeras caixas – encadernadas pelo francês Jean Padeloup<sup>298</sup> - enriquecidas com os mais valiosos exemplares de modelos plásticos que a Europa, nesta altura, tinha para oferecer. Recebia também dos vários embaixadores que detinha, nas mais importantes capitais artísticas, estampas dos artistas mais conceituados, como é o caso de Jean Mariette<sup>299</sup> e seu pai, Pierre-Jean Mariette que de 1726 a 1728, enviam a D. João V cerca de 150 volumes<sup>300</sup> de estampas, exclusivamente dedicadas, aos melhores artistas conhecidos em toda a Europa como Rubens, Le Brun, entre outros.

Ao coleccionar tão importantes exemplares das melhores gravuras dos mais importantes artistas - “ *À semelhança de outros príncipes europeus, desejou D. João V possuir mapas e instrumentos astronómicos e também uma colecção de gravuras. Tudo para a maior grandeza da corte de Lisboa. (...) D. Luís da Cunha, então residente em Paris, acerca das colecções completa que o rei pretendia adquirir. D. João V queria que se fizesse «uma colecção completa de todas as estampas» que se tivessem produzido em França nos últimos 30 anos.*”<sup>301</sup> – que circulavam pela Europa do século XVIII, D. João V constrói, deste modo, uma conjuntura favorável ao desenvolvimento das artes. Apesar de demonstrar influências italianas e francesa, D. João V soube usufruir de uma estrutura relativamente bem equipada, a qual proporcionou a autonomia artística no sentido de preencher as suas exigências qualitativas.

Este reinado é responsável pelos imensos progressos quantitativos e qualitativos relacionados com o desenvolvimento cultural. À sua vasta colecção importada, fez juntar as obras que iam sendo produzidas por artistas nacionais, todas executadas dentro de um extremo rigor, perfeitas em termos técnicos e de grande qualidade e elegância em tipo e disposição, servindo-se com base nas melhores gravuras produzidas durante o reino joanino.

A situação inexistente de ensino das belas-artes, no início do século XVIII constituiu um dos aspectos fundamentais para o reinado de D. João V. Encontramo-lo

---

<sup>297</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 323

<sup>298</sup> Jean Padeloup - conhecido encadernador de Luís XV

<sup>299</sup> Jean Mariette (22 de Julho de 1660, Paris – 21 de Setembro de 1742, Paris) pintor, gravador e livreiro, a sua família dedicava-se ao colecionismo e à produção de estampas de obras de N. Poussin, Michel Corneille, Cheron, Ant. Dieu, Guido Reni, A. Carraci, Sébastien Bourdon, Contarini, Ch. Le Brun, Van Dyck, Alexander, Dom. Zampieri. E. BÉNÉZIT, “ Jean Mariette” in *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Grund, Paris, 1999, pp. 221-222

<sup>300</sup> Maria Beatriz Nizza da SILVA, *op. cit.*, p. 323

<sup>301</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 323

fortemente vinculado às potencialidades culturais nacionais para com a estética internacional. Desenvolve o ensino e progresso das artes, de modo a desenvolver mestres em diversas áreas: como arquitectura, pintura, escultura, ourivesaria, azulejo, coches, mobiliário, tapeçaria, talha, encadernações e música. No caso da música, tanto a nível religioso e profano, colocando-a ao nível de excelência, encontrando-se esta entre as melhores da Europa.<sup>302</sup>

Durante este período, no território nacional, as primeiras experiências para um ensino de valor internacional, eram transmitidas através de estudos de gravuras. Contudo, D. João V não só utilizou a sua política diplomática de embaixadores para aquisição de obras para a sua biblioteca pessoal, mas também se soube aproveitar desse panorama europeu em prol do ensino da Pintura. Através do Marquês de Fontes<sup>303</sup>, que nesta altura seria o representante diplomático escolhido pelo Rei na cidade de Roma, cria em 1714, naquela mesma cidade, a Academia della Sacra Corona di Portugallo, a qual se encontrava ligada à Igreja de Santo António dos Portugueses. Esta academia começou a funcionar, de modo efectivo, só a partir de 1720, tendo sido frequentada por artistas nacionais – tendo nota de consideração, que os nossos artistas iriam aprender com os melhores mestres italianos da época, como Carlo Maratta, Trevisani ou Agostino Masucci<sup>304</sup>-, que usufruíam de bolsas régias<sup>305</sup> – os pintores Vieira Lusitano, Inácio de Oliveira Bernardes, Inácio Xavier, João Glama Stroberle, Domingos Nunes, o escultor José de Almeida, o gravador Joaquim Carneiro da Silva, o miniaturista Félix José da Rocha e o modelador António Fernandes Rodrigues<sup>306</sup>. Infelizmente, esta iniciativa iria durar pouco tempo, tendo conta que quando ocorreu o corte de relações diplomáticas com a Santa Sé, no ano de 1728, todos os bolseiros portugueses que se encontravam a frequentar a academia, foram obrigados a regressar imediatamente a Portugal, fazendo com que a mesma encerrasse.

A pintura barroca classicista em Portugal foi moda no tempo de D. João V, levou a capital lisboeta a desenvolver uma produção artística extraordinária, de tal forma que se torna num dos principais centros de orientação do gosto nacional da

---

<sup>302</sup> «D. João V», in *Enciclopédia Lusa-Brasileira de Cultura*, vol. XI, Editorial verbo, Lisboa, 2009, pp. 606-610

<sup>303</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 325

<sup>304</sup> Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2003, p. 226

<sup>305</sup> Como os pintores Inácio de Oliveira Bernardes, Domingos Nunes, Vieira Lusitano, o escultor José de Almeida, o gravador Joaquim Carneiro da Silva, o miniaturista Félix José da Rocha e o modelador António Fernandes Rodrigues. *Joanni V Magnífico*, *op. c. it.*, 1994, p. 32

<sup>306</sup> *Joanni V Magnífico*, *op. cit.*, 1994, p. 32

época, foi também um principal polo difusor da imagem, através da importação massiva de obras ou de artistas provenientes da Europa. Assim, acabou por desenvolver a criação das imagens e estipulou novos valores estético-culturais a partir deste centro difusor. A pintura na época joanina, é reconhecida como o símbolo máximo de erudição, estabelecendo-se como um objecto de destaque na expressão artística, um meio cultural que quando executada em perfeição, atinge um resultado final aprimorado.

No início do século XVIII, o panorama altera-se por completo ao longo do reinado do *Magnífico*, nomeadamente na adesão quase total às gravuras dos modelos da linguagem clássica – desde o gosto classicista, com especial atenção ao francês e ao «bel composto» italiano - porém mantiveram-se, simultaneamente, os modelos estereotipados do barroco do século XVII, renovando a arte para com uma nova modernidade, a qual pretendia uma primazia para com o desenho. Muitos destes artistas trabalharam influenciados a partir de fontes de gravuras estrangeiras, bem como desenvolveram as suas aptidões cromáticas influenciados pelos mesmos, “*No século XVIII, foi o período áureo da gravura*”<sup>307</sup>

Após a morte do pintor Bento Coelho, no ano de 1708, termina uma longa geração de pintores ligados à corrente do naturalismo tenebrista<sup>308</sup>, possibilitando desta forma, uma superação pela cultura francesa e italiana para com o tenebrismo hispânico, de forma a iniciar-se uma nova geração ligada às tendências culturais estrangeiras<sup>309</sup>. Neste período os pintores nacionais mais importantes, desta nova geração, e inseridos numa aprendizagem de barroco tardio em comparação com os grandes centros de produção europeia, como é o exemplo do pintor António de Oliveira Bernardes (1662-1732) - cujo estudos, se calcula, tenham decorrido em Paris –, e Francisco Vieira Lusitano (1699 – 1783) – que através de patrocínios oficiais estudou em Roma-, viriam a influenciar alguns dos seus colegas após o seu regresso, como é exemplo do pintor de referência, André Gonçalves (1685-1752) o qual nunca teve oportunidade de adquirir formação fora do país.

Um dos aspectos do reinado de D. João V que marcou a historiografia nacional, além da profunda recepção de estrangeiros na esfera cosmopolita nacional, foi como já vimos a criação de uma academia de arte em Roma e o envio de bolseiros régios para a Accademia della Sacra Corona di Portogallo. Esta situação iria permitir

---

<sup>307</sup> Luís CHAVES, *op. cit.*, p. 57

<sup>308</sup> Ver Luís Moura SOBRAL “Tenebrismo”, in Paulo PEREIRA, *op. cit.*, pp. 479-481; Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1992, pp. 269-287

<sup>309</sup> Ver Nuno SALDANHA, “A Literatura Artística Setecentista”, *op. cit.*, 1995, pp. 203-213

desenvolver uma linguagem estética em sintonia com a prática europeia, inserindo-a no panorama nacional através de um ambiente de dinamização mecénica sem precedentes.

Em Portugal, além da falta de estabelecimentos de ensino adequados, os pintores debatiam-se com a falta de professores que os instruísem devidamente. A Academia iria não só estabelecer a arte da pintura em Portugal, mas também contribuir para a aparição duma escola de conhecedores, amadores e mecenas, tendo em conta que em Portugal era o gosto que definia as artes, e não o academicismo.

Neste domínio, a importação dos modelos vindos de Itália, França, Flandres, etc, era reabsorvida pelos nossos artistas, e integrados com a cor e composição de acordo com o do gosto nacional predominante da época<sup>310</sup>.

Outro factor importante para o forte incentivo da imagem setecentista, na conjuntura artística portuguesa, é a enorme importação de obras estrangeiras destinadas a decorar as imensas capelas e igrejas e salas dos mais diversos palácios localizados ao longo de todo o reino, bem como ao longo de todo o império ultramarino<sup>311</sup>, como é o exemplo da Capela de Santo António na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma e várias igrejas no Brasil<sup>312</sup>. Esta forma de agir destaca novamente o papel mecénico absolutista do soberano português no desenvolvimento do gosto pictórico nacional, tal como na difusão da iconografia e da política das imagens.

---

<sup>310</sup> Ver Nuno SALDANHA, “A Cópia na Pintura Portuguesa do Século XVIII”, *op. cit.*, 1995, pp. 267-284

<sup>311</sup> Ver Cristina ÁVILA, “Nas entrelinhas da imagem: o discurso plástico e o discurso parenético no Barroco Mineiro” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999, pp. 33-44; Eduardo França PAIVA, “O universo cultural e o Barroco em Minas Gerais (Brasil) através dos testamentos setecentistas” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999, pp. 97-114; José MECO, “A igreja de Santana de Talautim em Goa” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999, pp. 221-222; Myriam Andrade Ribeiro de OLIVEIRA, “As igrejas de Nossa Senhora do Pilar e São Francisco de Assis de Ouro Preto: dois exemplos de “obra de arte total” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999, pp. 253-260; Sonia Gomes PEREIRA, “Espaço urbano e arquitectura no Rio de Janeiro: a procura de uma síntese no universo colonial português, in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. II: Espaços profanos, Espaços Abertos, Arte Efémera, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999, pp. 529-540

<sup>312</sup> Destacam-se as pinturas atribuídas ao pintor André Gonçalves na igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João d’El Rei no Brasil;

Estava assim iniciado um processo que se iria decorrer ao longo do reinado de D. João V, resultando numa implementação da aceitação de um novo gosto artístico, o qual se irá desenvolver ao longo das diversas encomendas privadas e públicas. De citar ainda os nomes dos vários artistas a quem o monarca absolutista português encomendou a partir do patrocínio da corte: Corrado Giaquinto (elaborou uma obra com o *Santo Agostinho* para o Santuário do Cabo Espichel, e para Mafra), Agostino Massucci (trabalhou para Mafra e para a Sé de Évora com a pintura para o Altar-mor, *Assunção da Virgem*), Pietro Bianchi (encontra-se em Mafra uma tela da sua autoria datável cerca de 1730, *A Virgem aplacando Cristo irado com o mundo*), Francesco Mancini (Sé de Évora), Giovanni Odazzi (Mafra, Arouca e possivelmente para a Misericórdia de Tavira), Trevisani<sup>313</sup> (Mafra), Pompeo Batoni (Igreja dos Barbadinhos italianos), Lorenzo Granieri (Sé de Elvas), Giacomo Zoboli (trabalhou por exemplo para a igreja da Santa Cruz de Coimbra), Pierre-Antoine Quillard (pintor régio de D. João V), Ticciati e Filippo della Valle, Nicola Salvi, Luigi Vanvitelli, Vincenzo Baccherelli (Mosteiro São Vicente de Fora), Alessandro Giusti (busto *D. João V* Mafra, sendo da sua autoria mais outras peças no Palácio), Duprá entre muitos outros artistas<sup>314</sup>.

Recuando no tempo, em 1602 funda-se em Lisboa a Irmandade de São Lucas<sup>315</sup>, tendo como membros os pintores a óleo: Simão Rodrigues, Fernão Gomes, Domingos Vieira Serrão, André de Morales e Jerónimo de Aguiar; e os pintores de têmpera: Luís de Alvares de Andrade, Manuel da Costa, Sebastião Moreira e Sebastião Antunes<sup>316</sup>. Esta irmandade consagrava a primeira associação dos pintores. Criou-se esta irmandade com o objectivo de reunir todos os pintores lisboetas, além de reivindicar a liberalidade da pintura, para lá do compromisso de caridade e de assistência religiosa. Escolheu-se para esta associação o patrono S. Lucas, sendo este o santo adoptado pelos artistas como santo protector da sua profissão. A irmandade funcionava inicialmente na Igreja da Anunciada, contudo, após o Terramoto de 1755, a igreja e o Mosteiro foram destruídos e nos finais do século XVIII, transferiram-se para a igreja de Santa Joana em Lisboa. A irmandade assemelhava-se muito a uma

---

<sup>313</sup> Francesco Trevisani foi o mestre do pintor português Vieira Lusitano. Nuno SALDANHA, ”, *op. cit.*, 1995, p. 218

<sup>314</sup> Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2003, p.226; pp.250- 252; Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, pp. 218 -219

<sup>315</sup> Ver Francisco Augusto Garcez TEIXEIRA, *A Irmandade de São Lucas – Estudo do seu arquivo*, Imprensa Beza, Lisboa, 1931

<sup>316</sup> Raquel Quinet PIFANO, “O projecto da Academia de Pintura da Irmandade de São Lucas em Lisboa” in *Anais do XXXII Colóquio CGHA 2012 – Direções e sentidos da História da Arte*, Universidade de Brasília, Outubro 2012, p. 1740

“academia” onde se discutiam as teorias da pintura portuguesa, bem como recebia as concepções artísticas de artistas estrangeiros como Júlio César Temine, que regista a sua entrada na Irmandade de São Lucas em 1720. De facto, veremos atribuídas funções aos maiores artistas de renome, como é o exemplo de Júlio César Temine, o qual é nomeado juiz da Mesa em 1721. Esta instituição, na vertente do programa mecenático régio, via na recepção destes pintores estrangeiros uma oportunidade de enriquecer a sua obra através dos seus conhecimentos, proporcionados pelos contactos directos por parte dos mesmos. O pintor Júlio César Temine é um dos exemplos, tornando-se no segundo mestre do pintor português André Gonçalves<sup>317</sup>, um artista que nunca esteve em Itália, e que através deste conhecimento, conseguiu absorver a aprendizagem com uma fonte directa.

Muitos dos nossos artistas possuíam alguns livros, nomeadamente cópias de manuscritos relacionados com a temática da Perspectiva, Simetria, Anatomia, gravuras etc.

Um dos aspectos que reveste o culminar da teoria da pintura barroca joanina, é a dinamização da procura e o estudo dos modelos ideais italianos, os quais vigoravam nas obras régias, e que na prática se baseava no estudo a partir das encomendas e da abundância de gravuras existentes, nesta altura, no nosso país. Através desta prática fazia-se uso de modelos, como instrumento de divulgação bem como de valorização de programas paradigmáticos, com o sentido decorativo e demonstrando uma imitação pelo domínio de uma policromia mais clara através da técnica do óleo. Estas obras evidenciam uma notória qualidade para com a selecção dos melhores modelos da pintura académica barroca italiana da época.

Nesta tradição setecentista joanina, várias obras de encomenda régia serão alvo de inúmeras reproduções por parte dos artistas portugueses, como é o exemplo da *Anunciação* de Agostino Massuci para a Capela de São João Baptista na Igreja de São Roque, copiada, por exemplo, pelo mestre português André Gonçalves, para a Capela da Anunciação, no Seminário Maior de Coimbra, na década de 1750<sup>318</sup>. Contudo, na maioria destas encomendas, combinou-se uma elevada qualidade de mestria em vários programas artísticos, de maneira a compor e a realçar a obra através da talha dourada, aliada à beleza do azulejo – sendo a mesma conhecida como a “Grande Produção” joanina em relação ao azulejo azul e branco, contribuindo num

---

<sup>317</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p. 22

<sup>318</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p. 166

sentido decorativo e bidimensional <sup>319</sup>-, e desenvolvendo um gosto estético em múltiplos pontos de interesse, resultando numa unificação do espaço arquitectónico.

### 3.3.2 Palácio de Mafra - Um itinerário imagético da retórica internacional Real

A grande prioridade e tradução arquitectónica mais visível de todo o investimento cultural e artístico da sociedade joanina, bem como a encomenda e importação de obras, encontram-se no conceito da centralidade cultural artística de Mafra <sup>320321</sup>, como expoente máximo representativo do desafogo económico que se vivia em Portugal com a vinda do ouro do Brasil.

A construção de Mafra transmite uma realidade material de um universo simbólico complexo na representação da linguagem, o mito, a arte e a religião. Esta edificação em traços gerais representa a imponência barroca, num sentido alargado do estritamente artístico, tendo-se imposto como elemento afirmativo das artes, valores e mentalidade setecentista portuguesas. Entre estas tenta-se desenvolver o panorama de minoria intelectual de artistas que afectava a tradição portuguesa, submergindo em simultâneo, como um símbolo de influência na produção estética, em relação íntima para com o reforçamento do poder político absolutista de D. João V.

A Família Real transferiu a sua residência do Paço Real, em Lisboa, para Mafra. Assim sendo D. João V pretendia, através desta construção única em todo o país, afirmar-se politicamente <sup>322</sup> de forma definitiva, bem como, legitimar a nova dinastia iniciada pelo seu avó, o D. João IV. É de salientar as importantes ligações que Mafra tem para com a linguagem arquitectónica portuguesa, com especial destaque para a igreja São Vicente de Fora, com enfoque à concepção espacial, na opção planimétrica, na valorização e no uso da pilastra. Resumindo, Mafra é o máximo exemplo de erudição da boa arquitectura e de toda a construção, erguida até ao momento, bem como a reunião de toda a linguagem clássica e a nova teatralidade barroca. “ *Em Novembro de 1717 lançou D. João V a primeira pedra da igreja e convento que pretendia erguer naquele local para os religiosos capuchos da província da Arrábida, sendo a bênção dada pelo patriarca* ” <sup>323</sup>

---

<sup>319</sup> Lisboa no Tempo de D. João V (1689-1750), *op. cit.*, 1994, p. 19

<sup>320</sup> Ver Paulo PEREIRA, “Mafra e o poder real” in *op. cit.*, 2007, pp. 61-66

<sup>321</sup> Ver José Fernandes PEREIRA, “Mafra, Igreja, Palácio e Convento de”, Paulo PEREIRA in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989, pp. 272-276

<sup>322</sup> Ver Rui BEBIANO, *op. cit.*, 1987

<sup>323</sup> Maria Beatriz Nizza da SILVA, *op. cit.*, pp. 112-113

Para a dimensão e importância desta encomenda<sup>324</sup>, D. João V escolhe o seu arquitecto régio Johann Friedrich Ludovice<sup>325</sup> (c. 1670-1752). Esta construção vinha ao encontro de um desejo antigo da ordem dos Arrábidos - a qual fazia parte da ordem dos franciscanos -, que desde o século XII insistiam na construção de um convento na vila de Mafra. Como tal, D. João V decidiu construir um convento dedicado a Santo António, de forma a consagrar o culto a um santo português.

Contudo, Mafra nasce também de um programa ambicioso de D. João V, sentindo necessidade de erguer fora da região de Lisboa, um palácio como símbolo de referência de monumentalidade sagrada e imperial tipicamente barroca, procurando através de uma forma simbólica, legitimar e propagandear o seu poder no contexto europeu. O monarca português pretendia um monumento em sua honra face ao poder que detinha para com um império pluricontinental. Neste contexto D. João V desejava tornar Mafra na imagem oficial do poder político, sendo necessário para tal, preencher os corredores com as principais concepções artísticas. “(...) *Mafra torna-se, por si só, fruto do constante investimento dos cofres realengos, o maior e o mais rico repositório de pintura (e escultura) da escola romana que existe fora de Itália!*”<sup>326</sup> Dentro do contexto europeu, no qual se encontravam consagradas as principais monarquias europeias, como é o caso da espanhola, francesa e de Roma, D. João V aspirava afirmar-se através de uma política de renovação para com a arte portuguesa. Assim sendo, será através das várias encomendas de obras estrangeiras, que D. João V estabelecerá uma interligação de modernidade para que os artistas nacionais pudessem instruir-se de acordo um contexto internacional.

A partir do dia 1 de Outubro de 1730 - a sagração ocorreu no dia 22 -, começam a chegar a Mafra diversas carroças carregadas de pinturas vindas de Roma, através de Lisboa. Enquanto outros quadros vindos de Roma, vinham no navio Tholley a partir de Génova, os quais apenas chegariam a Mafra nos finais de Dezembro desse mesmo ano, “*No início de Julho de 1732 chegaram a Lisboa três navios de França «a maior parte por conta d’el-rei», os quais transportavam as grades douradas e muitos outros ornatos para o mesmo palácio e convento.*”<sup>327</sup>

Mafra foi certamente o centro arquitectónico, nesta época, mais importante de Portugal. Além de reunir num só edifício de grandes dimensões: uma igreja, um

---

<sup>324</sup> Mafra foi construída sobre uma dimensão arquitectónica colossal, sendo ainda hoje um dos maiores monumentos da Península Ibérica

<sup>325</sup> Ver José Fernandes PEREIRA, “João Frederico Ludovice” in Paulo PEREIRA, *op. cit.*, pp 265-269

<sup>326</sup> Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2003, pp. 226-227

<sup>327</sup> Maria Beatriz Nizza da SILVA, *op. cit.*, pp. 115

palácio e um convento, Mafra possuía um espólio artístico, considerado como a mais vasta e importante coleção de obras deste período. Este atributo justificava-se pela grande quantidade de obras que foram encomendadas especialmente para a igreja, sacristia e convento, bem como para o palácio. Perante este universo de encomendas, podemos defini-las como uma manifestação cultural na época, no sentido de afirmar-se como uma grande potência cultural, através da vasta diversidade de artistas que ali trabalharam para e em Mafra, como são os vários exemplos de obras da autoria dos artistas vanguardistas da época: Carlo Battista, António Battista Garvo, Filipe António, Adriano Gavila, Custódio Vieira, Mateus Vicente de Oliveira, Francesco Trevisani, Agostino Masucci, Francesco Solimena, Vieira Lusitano, Inácio de Oliveira Bernardes, André Gonçalves, Corrado Giaquinto, Giacomo Zoboli, Giovanni Odazzi, Pietro Bianchi, Antoine Quillard, Sebastiano Conca, Étienne Stefano Parrocel, Odoardo Vincinelli, Emmanuel Alfani, Filippo Laurenzi, Francesco Mancini, Carlo Monaldi, Pietro Bracci, Giuseppe Rusconi, Agostino Corsini, Vincenzo Foggini, José de Almeida, Manuel Dias, Claude Laprade, Alexandre Giusti, Filippo Laurenzi, e talvez Pompeo Batoni<sup>328</sup>.

Desta maneira Mafra, para além da sua vertente religiosa e política, relaciona-se com um panorama cultural, desenvolvendo uma teoria sólida em relação as novas concepções e originou uma “cultura de massas” em toda a produção nacional setecentista, orientada através do gosto régio. Mafra não só protagoniza um momento histórico na afirmação do poder régio joanino, mas também afirma uma propaganda aliada à política, ao espectáculo e à festa.

Define também uma orientação “pedagógica” em relação à arte portuguesa – as obras estrangeiras encomendadas por D. João V, serviriam de modelo para as inúmeras reproduções realizadas pelos artistas e oficiais nacionais, apesar de algumas apresentarem algumas variantes; de modo a preencher a vasta procura por parte das massas de “copiarem” o gosto do rei, querendo demonstrar uma certa afirmação social, contribuindo através desta forma para uma homogeneidade no gosto. Tais manifestações moldam-se e organizam-se de acordo com o espectáculo barroco presente na totalidade da construção mafrense.

---

<sup>328</sup> Ver José Fernandes PEREIRA, *A escultura em Mafra*, IPPAR, Lisboa, 2002; Nuno SALDANHA *Joanni V Magnifico ...*, *op. cit.*, Paulo PEREIRA, “Monotonia e repetição: o real edificio de Mafra” in *op. cit.*, 2011, pp. 668-679; José Fernandes PEREIRA, *Arquitectura e Escultura de Mafra – Retórica da Perfeição*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994

De facto, além do destaque artístico privilegiado que Lisboa prestou para o desenvolvimento da época, justifica-se a dimensão que Mafra<sup>329</sup> constituiu para uma difusão importante em relação à orientação sobre os novos princípios estéticos artísticos joaninos – demonstrando uma importância cultural em relação à abundância de imagens e pinturas contemporâneas, desde a autoria de mestres nacionais, bem como das melhores oficinas estrangeiras da época. Na totalidade Mafra testemunha uma estética barroca caracterizada por um discurso harmonioso e luxuoso – a qual contribuiu para a recriação de vários exemplos pictóricos semelhantes, como é o exemplo da capela-mor da Sé de Évora<sup>330</sup>, sendo da autoria de João Frederico Ludovice. Além de Mafra afirmar e divulgar os valores estilísticos que alterarão substancialmente o desenvolvimento da arte nacional, no caso concreto a Pintura – introduzindo assim novas linhas estéticas que irão inspirar várias obras com um sentido estético equivalente ao programa ambicioso do edifício de Mafra.

---

<sup>329</sup> Ver Paulo PEREIRA, “A Retórica Arquitectónica: Mafra” in Paulo PEREIRA (Dir.), *op. cit.*, 2007, pp. 57-66

<sup>330</sup> Ver IDEM, “A capela-Mor da Sé de Évora” in Paulo PEREIRA (Dir.), *op. cit.*, 2007, pp. 52-53

## II PARTE

### Cap.4 – André Gonçalves (1685-1762) – O percurso para o domínio da Pintura

Biografia do mestre *Ingenuo pintor Ulyssiponense*

Dentro da conjuntura artística barroca que se vivia em Portugal, designado o *Siglo de Oro*<sup>331</sup>, nasce um dos melhores artistas nacionais que o país terá para oferecer “ (...) em equivalência aproximada, em qualidade, à produção italiana.”<sup>332</sup> André Gonçalves nasceu em Lisboa a 9 de Dezembro de 1685, “ (...) numa pequena casa do bairro de Alfama (...)”<sup>333</sup> É filho de Tomé Gonçalves e Margarida de Oliveira<sup>334</sup> - em relação à formação do seu pai, sabemos muito pouco, mas, provavelmente estaria ligado ao pequeno comércio, ou a alguma produção artesanal<sup>335</sup> -, o baptismo de André Gonçalves ocorreu a 9 de Dezembro na igreja Paroquial de S. Pedro de Alfama<sup>336</sup>.

Entre a fase dos quinze e dos dezoito anos, veremos este pintor durante quatro anos, a servir enquanto aprendiz do “ (...) famoso pintor de azulejos, futuro patriarca de uma família de artistas (...)”<sup>337</sup> “ António de Oliveira Bernardes (c. 1660-1732) - o qual em 1696 vai residir na freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, mais concretamente, a Rua das Casas Cahidas<sup>338</sup>, na cidade lisboeta. Entre os anos de 1701 e de 1704 encontramos o jovem André Gonçalves, mencionado em duas notas tabeliônicas, como morador e aprendiz de António de Oliveira Bernardes, “ (...) *Andre Gonçalves oficial delle antoni de Oliveira Bernardes e morador em sua caza*

---

<sup>331</sup> Nuno SALDANHA, “ André Gonçalves – Pintor e Mestre da Época Clássica (1685-1762) ” in *Artes Plásticas*, n.º6, Dezembro, 1990, p. 36

<sup>332</sup> Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 2011, p. 674

<sup>333</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.17

<sup>334</sup> IDEM, *op. cit.*, 1995, p. 18

<sup>335</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p. 20

<sup>336</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p. 33, nota 3: Tal como se encontra referido no *Livro de Baptismo*, correspondente à Freguesia de S. Pedro de Alfama, n.º2 (1621 – 1691), fl. 264: “Aos nove de Dezembro de mil seiscentos e oitenta e cinco baptizei a André filho legítimo de Thome gonçalves e de Margarida de Oliveira padrinho gonçalves Domingues. Domingos da Costa Prior”

<sup>337</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p. 20

<sup>338</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p. 20, Citando Vergílio CORREIA, “A família Oliveira Bernardes, uma grande escola de Pintura de Azulejo” in *A Águia*. 2.ª Série, XII, n.º 71-72, Porto, 1917: “Livros da Desobrigação” da freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai: “ Em 1696 domicilia-se na freguesia de Santa Catarina, na rua das Casas Cahidas, António de Oliveira Bernardes, pintor, casado com Francisca Xavier de Araújo. Era já nascido nessa altura o filho Policarpo, pois que aparece à desobriga em 1704. Em 1701 vive com os anteriores um aprendiz de nome André Gonçalves, que se conserva em casa do mestre até 1704”

(...) <sup>339</sup>”; “(...) *André Gonçalves aprendis de pintor e morador em casa de Antonio de Oliveira Bernardes ao monte de Santa Catarina (...).* <sup>340</sup>”

Durante a sua aprendizagem na oficina do mestre Bernardes, até ao ano de 1704 – apesar da sua formação com António de Oliveira Bernardes ter durado dos catorze anos de idade até aos dezasseis, pressupõe-se que André Gonçalves terá iniciado a sua formação com um outro mestre, contudo até á data não existe nenhuma documentação que comprove <sup>341</sup> - terá convivido com o pequeno filho do mestre, Inácio de Oliveira Bernardes – dez anos mais novo do que André Gonçalves e a quem mais tarde viria a ser atribuída uma bolsa régia para ingressar na Academia de Portugal em Roma.

Com o mestre Bernardes, André Gonçalves vai entrar em contacto com a arte da azulejaria – possuirá um forno de olaria na Travessa da Bica, contudo, apesar da aprendizagem não existem provas que a tenha aplicado em alguma encomenda neste sentido <sup>342</sup> -, optou porém por fazer carreira como pintor a óleo - tendo sido por esta profissão que atingirá o prestígio artístico -, fazendo uso do estudo das gravuras que António de Oliveira Bernardes <sup>343</sup> - “*O que António de Oliveira Bernardes fez foi, por um lado, seguir a via classicista da pintura, abrindo-se à ciência do desenho e à influência da pintura barroca francesa; por outro, investigar no sentido da superação do ideário penumbrista tradicional adicionando às suas telas uma nota de cor mais acesa e uma luminosidade mais acentuadas; e ainda, actualizar-se quanto aos modelos plásticos, recorrendo com frequência aos gravados franceses de Nicolas Poussin, Simon Vouet e Charles le Brun.* <sup>344</sup>” -, expondo-as na sua oficina, obrigando

---

<sup>339</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p. 82, Nota 242: A.N.T.T – *Cartório Notarial de Lisboa*, Cartório N.º 12-A (Actual 1), Livro N.º 325, FL 18 v.º. 3 de Agosto de 1701. Cedido pelo Professor Doutor Vítor Serrão Ver também: Vítor SERRÃO, Francisco LAMEIRA e José António FALCÃO, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja – Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698)*, Alêtheia Editores, Lisboa, 2007

<sup>340</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p. 82, Nota 243: A.N.T.T – *Cartório Notarial de Lisboa*, Cartório N.º 12-A (Actual 1), Livro N.º 336, FL 40, 21 de Outubro de 1704. Cedido pelo Professor Doutor Vítor Serrão; Ver também: Vítor SERRÃO, Francisco LAMEIRA e José António FALCÃO, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja – Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698)*, Alêtheia Editores, Lisboa, 2007

<sup>341</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 84, Nota 251: Segundo verificou Vítor Serrão, foi muito comum na época moderna, o ensino de âmbito familiar, em que a arte passava de pais para filhos. Tal como sucedeu com Josefa de Ayala, que iniciou na arte da pintura com o seu pai, Baltazar Gomes Figueira. Bem como, continuou a suceder no século XVIII com António de Oliveira Bernardes, em Lisboa, a instruir os seus dois filhos, Inácio e Policarpo de Oliveira Bernardes. No caso de André Gonçalves, esta situação não se verificou em relação com a sua formação, pelo que se sabe actualmente, mas sim em relação ao seu filho, Manuel José Gonçalves.

<sup>342</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p. 19, nota

<sup>343</sup> Ver Anísio FRANCO, “ António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço barroco” in *Jerónimos – 4 séculos de pintura*, II, Vol. Lisboa, IPPAR, 1992, pp. 206-217

<sup>344</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p. 65

os discípulos a estudá-las e copiar-las<sup>345</sup>. António de Oliveira Bernardes possuía uma colecção abundante, constituída pelos mais assinaláveis pintores da geração barroca francesa: Charles le Brun, Laurent de la Hyre, Simon Vouet, Nicolas Poussin, Nicolas Chaperon, Michel Dorigny<sup>346</sup>, Pierre Mignard e outros mestres, cujas obras terá, provavelmente, estudado, numa possível viagem a Paris<sup>347</sup>.

A aprendizagem inaugural do mestre Bernardes irá estabelecer uma forte influência nas primeiras encomendas feitas por André Gonçalves, o qual tentará imitar a corrente pictórica do seu antigo mestre, como demonstram as pinturas dedicadas à série da “Vida da Virgem” na igreja do Convento da Conceição dos Cardais, em Lisboa, ou a obra da década inicial da sua carreira, da década de 1710, para a Ermida de Santo Amaro, na mesma cidade, para o arcaz da sacristia, *Santo Amaro salva o mestre de obras do Mosteiro da Conomância*. Esta pintura trata-se da primeira obra conhecida de André Gonçalves, curiosamente esta é uma das poucas pinturas que o pintor assinou, estando no centro da fixa inferior da tela, uma assinatura muito esbatida: “[...] Gonçalves inven.”<sup>348</sup>.

Nestas obras de transparência tenebrista, transparece a notória aprendizagem, empregando os conhecimentos adquiridos com António Oliveira Bernardes, aplicando uma notória qualidade do desenho e pincel, bem como uma tentativa de abrir a tonalidade da paleta. Contudo sobressai a tradição seiscentista do barroco inicial, estabelecendo a sua inspiração para obras de origem rubeniana, do gosto italiano de Barocci e um naturalismo espanhol.<sup>349</sup>

André Gonçalves aparece também ligado a aspectos de menor importância, talvez demonstrando uma vertente mais artesanal do que artístico, como é o exemplo do douramento das molduras para as telas que executava – e realizou este trabalho até à sua morte, tal como comprova o recibo que entregou à Santa Casa da Misericórdia em Março de 1761<sup>350</sup>.

---

<sup>345</sup> No início o aprendiz devia começar por copiar modelos de estampas ou de gravuras de outros mestres que se encontravam na oficina, ou outros desenhos do seu próprio mestre., e só depois de concluir este processo é que se encontrava pronto para desenhar objectos tridimensionais, como elementos do corpo humano, começando-se sempre pela cabeça, seguido das mãos e terminar com a figura inteira e o estudo do «natural vivo» desenhava-se a noite, com uma luz artificial móvel orientada pelo mestre, para que se possa tirar as melhores vantagens para o estudo do claro-escuro). José Fernandes PEREIRA, *op. cit.* p.169

<sup>346</sup> Sabe-se que António de Oliveira Bernardes ofereceu ao seu discípulo, André Gonçalves, o seu livro de gravuras “Livre de Diverses Grottesques peintes dans le Cabinet et Bains de la Reigne Régente, au Palais Royal, Par Simon Vouet, Peintre du Roy et Gravées par Michel Dorigny. M.DC.XLII”

<sup>347</sup> O Doutor Vítor Serrão, considera que o mestre Bernardes tenha realizado esta prodigiosa viagem

<sup>348</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.89

<sup>349</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.19

<sup>350</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.21

Sensivelmente, por volta do ano de 1710, chega a Lisboa o pintor genovês, Júlio Cesar Temine (act. 1669-1734), o qual acabara de chegar de Cádiz, após ter concluído os seus estudos em Roma. A este pintor foi-lhe atribuído uma grande fama em Portugal, fama essa comprovada pelas encomendas joaninas de pintura a óleo e a fresco para o Palácio Real<sup>351</sup>. Contudo, actualmente, pouco se sabe da sua obra, tendo em nota de consideração, que se perdeu a maioria da sua obra no Terramoto de 1755. Aliás, registam-se as pinturas para a igreja da Anunciada, no ano de 1712 - local onde a Irmandade de São Lucas exercia as suas funções, tendo André Gonçalves dado entrada a 1 de Novembro de 1711 (nesta altura o pintor contava com 26 anos de idade), tendo sido nomeado, em Julho de 1712, para escrivão na Mesa<sup>352</sup> -, bem como as pinturas para a igreja da Graça, entre outras tantas encomendas eclesiásticas e palacianas. Executou também alguns trabalhos de restauro em alguns quadros da colecção do Marquês de Fontes – posteriormente Marquês de Abrantes.<sup>353</sup>

Após terminar, oficialmente, a aprendizagem com António de Oliveira Bernardes, André Gonçalves não se deu por satisfeito. Queria completar e aprofundar os seus conhecimentos – o sentimento de formação inacabada irá persistir na sua personalidade e ao longo de toda a sua carreira - pretendendo assim ultrapassar vários obstáculos que lhe surgirão ao longo do seu percurso artístico. Ao que se sabe, por volta da data de chegada de Temine, a igreja da Anunciada encontrava-se em processo de renovação, tendo sido naturalmente através desta abordagem, que estes dois pintores cruzaram caminho. André Gonçalves terá tido, através deste mestre Genovês, o seu contacto, apesar de indirecto, com a prática artística setecentista italiana, levando-o a alargar os seus conhecimentos para com um novo panorama artístico.

Aos 25 anos de idade – tendo já por volta desta altura a mãe do pintor, Margarida de Oliveira, falecido -, André Gonçalves decide casar-se com Josefa Maria da Encarnação, filha de António Rodrigues e de Vicência dos Santos, os quais habitavam na zona de Santos. A cerimónia decorreu a 28 de Julho de 1710 na igreja Paroquial de Santos. Após o casamento, os noivos encontram-se desobrigados das freguesias respectivas de residência, tal como vem referido no assento do matrimónio. Tendo sido nesta altura que o pintor e a sua esposa optaram por morada na Rua de São Boaventura, na freguesia Nossa Senhora das Mercês, onde o veremos referido

---

<sup>351</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p. 88

<sup>352</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p. 22

<sup>353</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p. 22; Ver Nuno SALDANHA “ O restauro e conservação de pinturas – Contributos para o seu estudo” in *op. cit.*, 1995, p. 83

múltiplas vezes nos documentos posteriores<sup>354</sup>. Tal como foi mencionado anteriormente, no ano seguinte, a 1de Novembro, André Gonçalves entra na Irmandade de São Lucas – este dado pode significar que nesta data, o pintor já se encontrava a exercer profissionalmente a sua profissão artística -, na qual desempenhou inúmeros cargos activos em prol da Irmandade, executando-os até à data da sua morte. Em 1712, 1717, 1718 e 1719 este jovem pintor desempenhou o cargo de Escrivão; entre 1719 e 1721 foi Procurador, e em 1722, 1724 e 1748 ocupou o cargo de Juíz de Mesa, procurando manter-se sempre activo até ao ano de 1754<sup>355</sup>.

É-lhe atribuída, por Luís de Moura Sobral, a encomenda das duas telas datáveis de 1714, a pedido da Irmandade do Santíssimo Sacramento dos *Quatro Doutores da Igreja Latina* para o arco triunfal da Igreja de Santiago, localizada em Camarate, Loures<sup>356</sup>.

No início do ano de 1716, tendo o pintor nesta altura 31 anos, dá-se o nascimento e baptismo do seu primeiro filho. Em Janeiro deste ano, nasce Manuel José Gonçalves - o qual o acompanhará na pintura e fazendo desta a sua carreira, desempenhando também funções de gravador<sup>357</sup>. No dia 2 de Fevereiro ocorreu o seu baptismo<sup>358</sup>.

Em 1717, encontramos André Gonçalves referido nos livros da Irmandade de S. Lucas, mencionando que recebeu várias esmolas desde o mês Outubro deste respectivo ano até 6 de Fevereiro de 1719, somando uma totalidade de 26 180 réis<sup>359</sup>. Através desta informação, constatamos que o pintor português se encontrava numa situação económica difícil, possivelmente durante este período recebia poucas encomendas, facto que não lhe permitiria o seu sustento, bem como o da sua família.

---

<sup>354</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.33, nota 5: Livro de Casamentos, Freguesia de Santos, n.º 7 (1706-1710), fol.66: “Aos vinte e oito de Julho de mil e sette centos e dez se receberam a porta desta igreja parochial de santos em presença do Reverendo Pe thezoureiro desta Igra Francisco Fernandez Sobreiro com licença minha por marido e mulher asym como manda a santa Madre Igra. de Roma André Gonsalves filho legítimo de Thome gonsalves e de Margarida de Oliveira já difunta, natural da freiguesia de S. Pedro de Alfama desta cidade aonde se desobrigou a quaresma passada e da presente nesta : com Josepha Maria da Encarnação filha legítima de Antonio Rodriguez, e de Vicenzia dos Santos baptizada nesta freiguesia de stos. Aonde sempre foi moradora e se desobrigou a quaresma passada guardada a forma do sagrado Concilio Tridentino e constituição deste Arcebispado e forão testemunhas que presentes estiveram e comigo assignarão Josphe da Silva morador defronte do adro desta Igreja e manuel Caetano morador na rua do pe de ferro de que fiz este assento dia ut surpa” publicado em Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.33, nota 5

<sup>355</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.87

<sup>356</sup> IDEM, *op. cit.*, p.90;

<sup>357</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.22

<sup>358</sup> IDEM, *op. cit.*, 1995, p.33, nota 8: *Livro de Baptismos*, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, n.º 2, fol. 182v: “Aos dous do mês de Fevereiro de mil settecentos e dezasseis baptizei a *Manuiel*, filho de André gonsalves e de sua *molher* Jospheha Maria e foi padrinho Frey Manuel de são jacinto religioso de São Domingos com licença do R. cabido [...] e madrinha Michaela Arcangela, o Cura João Correa”

<sup>359</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.22

Em 1719 trava conhecimento com o jovem pintor Francisco Vieira Lusitano – o qual, recentemente, tinha chegado de Roma, após ter recebido, em 1712, uma bolsa para desenvolver os seus estudos na Academia della Sacra Corona de Portogallo -, trabalhando para a Real Capela Patriarcal do Paço em parceria com André Gonçalves em 1719<sup>360</sup>. Após este conhecimento, estes dois pintores desenvolveram uma longa amizade. Em meados do século XVIII, estes dois mestres uniram-se numa iniciativa de fundar a Academia de Desenho do nu. Porém esta ideia não foi avante, face á incompreensão cultural do povo português, o qual não recebeu com positivismo esta iniciativa artística, devido á presença de um modelo nu<sup>361</sup>. Além desta iniciativa, trabalharam em parceria para satisfazerem várias encomendas - como é o exemplo da encomenda para o altar-mor do Convento dos Cardais com a *Imaculada Conceição*. O Nuno Saldanha afirma que o desenho é da autoria de Vieira Lusitano, mas a paleta é do génio de André Gonçalves<sup>362</sup>. Assim sendo, o estudo italiano de Vieira irá possibilitar a André Gonçalves adquirir um vasto conhecimento da técnica italiana, bem como, as inúmeras gravuras que o seu colega lhe enviava enquanto residia em Roma<sup>363</sup>.

Porém será a partir de 1720, que André Gonçalves se irá afirmar lentamente na produção artística portuguesa da época<sup>364</sup>, encontrando-se, muito da sua actividade, abundantemente atribuída para este período. Gonçalves possuirá uma vasta carreira contando com algumas encomendas importantes desta sua primeira fase estilista do seu *curriculum* artístico.

---

<sup>360</sup> IDEM, *op. cit.*, 1995, p.24

<sup>361</sup> Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 1989, p.17

<sup>362</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.24

<sup>363</sup> Francisco Vieira Lusitano encontrava-se apaixonado pela Dona Inês de Lima e Melo, a qual teria sido aprisionada contra a sua própria vontade no Convento de Santa Ana, pela sua própria família que se opunha ao casamento, obrigando-a a professar, apesar dela se afirmar casada com este. Vieira Lusitano parte imediatamente para Roma para pedir junto do Papa recurso para tirar a sua mulher do Convento, enquanto este se encontra ausente do país, pede a André Gonçalves que servia de correio entre ele e a sua mulher, em contrapartida, Vieira, enviava directamente vários desenhos de Roma para o pintor Gonçalves, resultando numa compilação de dois álbuns, sendo um maior que o outro. Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.24; Cyrillo MACHADO, *op. cit.*, 1823 (2.ª edição, fascimilada, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1922) pp.79-80 ; Ver Francisco Vieira LUSITANO, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo Vieira Lusitano, História Verdadeira, que elle escreve em Cantos Lyricos*, E offerece AO ILLUSTR. E EXCELLENT. SENHOR JOZE' DA CUNHA GRAN ATAIDE E MELLO, Conde, e Senhor de Povolide, do Conselho de Sua Magestade Fidellissima, Gentil-homem da Sua Camara, Comendador da Ordem de Christo, Alcaide mór da Villa de Sernancelhe, &c. LISBOA. Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, M. DCC. LXXX. [1780], pp. 460-465

<sup>364</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.24

Desta época, cerca de 1720, segundo Joaquim Oliveira Caetano<sup>365</sup>, é da sua autoria a *Descida da Cruz* na colecção da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

Da mesma altura são datáveis as encomendas realizadas: para a igreja da Conceição dos Cardais, em Lisboa<sup>366</sup>; o conjunto das dez pinturas para a Capela do Sacramento do Paço da Bemposta, na cidade de Lisboa, sobre a temática da *Vida de Moisés*<sup>367</sup>; a *Adoração dos Magos* para o Convento das Salésias, em Lisboa – a qual, actualmente, se encontra exposta no Museu de Aveiro -, c.1720<sup>368</sup>; a *Adoração dos Pastores*, atribuída por Patrícia Alexandra R. Monteiro<sup>369</sup>, para o Convento de Santos-o-Novo, em Lisboa, na Capela claustral de Nossa Senhora da Encarnação – actualmente Recolhimento da Capital -, c. 1720<sup>370</sup>; a pintura da *Verónica* para o mesmo convento, mas para a zona do claustro, c.1720<sup>371</sup> e a capela-mor da igreja do Colégio de São Bento da Estrela, em Lisboa – actual Hospital Militar Principal -, c.1727<sup>372</sup>.

Tudo parece, pois, apontar que por volta de 1720, após a descoberta da investigadora Sílvia Marília Moniz Massa<sup>373</sup>, que André Gonçalves terá pintado um *Calvário* para a igreja do extinto convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de São Francisco em Ponta Delgada, actualmente encontra-se na igreja Paroquial de São José, na sacristia no espaldar de arcaz, da mesma cidade. Segundo a investigadora “ *A pintura insere-se no mesmo estilo da obra de André Gonçalves, conforme mostram as suas características, sendo de se trazer ao cotejo com a que o autor realizou para o coro alto do Convento de Nossa Senhora da Conceição, por volta de 1720 (...). Difere em alguns aspectos, como é o caso da posição da Madalena, surgindo em posse mais dramática na obra em análise (...). Note-se que, o acentuado claro-escuro tenebrista do fundo, onde são recortadas as figuras, acentua o*

---

<sup>365</sup> Joaquim Oliveira CAETANO, *Pintura – Colecção de Pintura da Misericórdia de Lisboa (1700 – 1998)*, SCML, Secretaria Geral, Museu de São Roque, Lisboa, 1998, p. 27. Actualmente esta pintura encontra-se exposta no gabinete de trabalho da Provedora da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

<sup>366</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p. 24

<sup>367</sup> IDEM, *op. cit.*, pp-154-155

<sup>368</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, Vol. II, p. 36

<sup>369</sup> Ver Patrícia Alexandra R. MONTEIRO, “ A capela de N. S da Encarnação e o “Barroco nacional” em Santos-o-Novo – Leitura Iconográfica e Iconológica” in *Monumentos*, n.º 15, Lisboa, Setembro 2001, pp. 63-71

<sup>370</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p. 92

<sup>371</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 38

<sup>372</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 91

<sup>373</sup> Sílvia Marília Moniz MASSA, *A Pintura Moderna na Ilha de São Miguel (Açores) – Séculos XVI – XVIII*, Tese de dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010, p. 127

*dramatismo da cena, é patente em ambas as obras, apoiando a possível atribuição ao pintor André Gonçalves.*<sup>374</sup>”

Da mesma altura correspondem as telas situadas nos Açores, na ilha do Faial, a igreja do Colégio da Companhia de Jesus – localizada na Horta -, para a Capela de Nossa Senhora da Conceição, representando numa visão muito tenebrista seiscentista a *Morte da Virgem e Apóstolos junto ao túmulo de Maria*<sup>375</sup>. A investigadora Susana Gonçalves, na sua tese de mestrado, traz a conhecimento público uma pintura de autor desconhecido, com a iconografia da *Adoração da Eucaristia pelos Quatro Doutores da Igreja Latina, Santo Ambrósio, São Jerónimo, Santo Agostinho e São Gregório*. Esta obra actualmente incorpora uma colecção particular em Aveiro, contudo sabe-se que é proveniente da Capela do Palácio dos Viscondes de Santo António em Aveiro. A investigadora atribui-a a André Gonçalves, datando-a para a década de 1720, afirmando “ *A gestualidade e construção das figuras, a definição dos rostos, a preferência por certas tonalidades, como o carmim, os amarelos acastanhados e a nota de vermelho vivo, assim como o sentido plástico da pintura, apontam para o universo estilístico de Gonçalves, na sua face ainda tenebrista da década de (17)20.*<sup>376</sup>”

Nos finais do ano de 1728, ocorre o famoso episódio histórico, a “Troca das Princesas”<sup>377</sup> – celebrando-se um duplo casamento real entre as duas casas reais ibéricas e os seus respectivos herdeiros, numa tentativa de fortalecer a paz entre os dois reinos, depois do episódio da Restauração -, entre o príncipe do Brasil, D. José com a infanta Maria Ana Vitória, e o casamento da infanta portuguesa, Dona Maria Bárbara de Bragança que casaria com o infante espanhol, D. Fernando. Como tal, devido a esta ocasião festiva - decorrida entre Outubro de 1728 e Fevereiro de 1729 -, desde a visita de Fernando V de Espanha e da infanta Maria a Lisboa ao regresso de D. João V de Caia<sup>378</sup>, o monarca português desenvolve um programa de celebrações luxuosas. Abrangendo diversas festividades, desde recepções, cortejos, touradas e fogos-de-artifício, além de ter mandado erguer, num ambiente festivo por toda

---

<sup>374</sup>Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p. 127

<sup>375</sup>IDEM, *op. cit.*, p. 96

<sup>376</sup>IDEM, *op. cit.*, p. 178

<sup>377</sup>Ver José Manuel TEDIM, “A Festa Barroca no tempo de D. João V” in *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*, 2006, pp.965-980: António Filipe PIMENTEL, “El «Intercambio de las Princesas»: Arte y Política en las Fiestas de la Boda entre Fernando de Borbón y Bárbara de Braganza” in QUINTANA. *Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte – Universidade de Santiago de Compostela*, Nº9, 2010, pp. 49-73

<sup>378</sup>Foi escolhido, entre as duas cortes régias, a zona do rio Caia – o qual separa Badajoz de Elvas -, o local para decorrer a troca.

Lisboa, arcos triunfais dedicados à entrada Régia em Lisboa de D. José e Dona Maria Ana Vitória, como modo de assinalar o matrimónio régio Bragança-Bourbon. Assim sendo, encontramos um trabalho de parceria entre André Gonçalves, Jerónimo da Silva, João Nunes de Abreu, ao lado de artistas estrangeiros como, Jean Ranc, e o escultor René Fremin<sup>379</sup>. A 15 de Maio de 1729, encontramos estes mesmos pintores, a trabalharem em parceria para a igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa, para uma encomenda de 12 pinturas sobre a temática da “Vida da Virgem”, após terem interrompido este trabalho, para se dedicarem à decoração dos arcos triunfais, por ordem de D. João V.<sup>380</sup>

Mas será na década de 1730 que o nosso pintor atingirá a sua maior fama na produção artística nacional, bem como iniciará a produção das melhores empreitadas decorativas. Pinta para Mafra, considerada um dos mais modernos e melhores expoentes artísticos do barroco português, além de lhe ter sido atribuído, desta década, uma encomenda para o Ultramar, as duas pinturas, *Última Ceia* e *Jesus em casa da Fariseu*, para a capela-mor da Igreja Matriz de São João D’El Rei, em Minas Gerais, no Brasil, numa quantia de 1.144\$420 reis (preço já incluía o douramento das molduras).<sup>381</sup> Ainda nesta década vê-lo-emos a responder à encomenda de uma *Nossa Senhora da Conceição*, para o retábulo da capela-mor da Sé de Mariana, também situada em Minas Gerais.<sup>382</sup> Muito provavelmente, pertencerá também a esta década, a *Assunção da Virgem*, que se encontra exposta na sacristia do Colégio de São João Evangelista no Funchal, a qual se integra num conjunto composto por oito telas de temas marianos<sup>383</sup>.

Quando André Gonçalves, no ano de 1730, é chamado para trabalhar na decoração de Mafra - juntamente com Inácio de Oliveira Bernardes e Francisco Vieira Lusitano -, será neste contexto que o pintor português atingirá, através do estudo directo, o máximo do seu conhecimento internacional na sua formação artística, contemplando as vastíssimas e importantes obras que D. João V, terá importado dos melhores pintores contemporâneos, franceses e italianos, para decorar os vastíssimos

---

<sup>379</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.25

<sup>380</sup> IDEM, *op. cit.*, p.25; José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.24. Ver Nuno SALDANHA, “A Pintura na Igreja de N.ª S.ª da Pena em Lisboa” in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa, 1988

<sup>381</sup> André Gonçalves pinta, em 1732, duas telas, *Última Ceia* e *Jesus em casa de Fariseu* para a capela-mor da Igreja Matriz de N.ª Sr.ª do Pilar e por volta de 1735, pinta uma *Imaculada Conceição* para capela-mor para a Sé Catedral de Mariana, localizada no Estado de Minas Gerais, no Brasil. José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p. 24; Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.100

<sup>382</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.101

<sup>383</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.96

corredores mafrenses. É de Pier Paolo Quieto a atribuição da pintura *Aparição da Virgem a Santo Pedro de Alcântara* a André Gonçalves, localizada numa capela colateral da Basílica de Mafra dedicada ao Santo Pedro de Alcântara; bem como a atribuição (com a qual concorda José Alberto Gomes Machado)<sup>384</sup> - da *Aparição da Virgem com o Menino a Santo António*, situado no grande retábulo da Sala de Espera – actualmente pertença da Escola Prática de Infantaria<sup>385</sup> -, a André Gonçalves e não a Inácio de Oliveira Bernardes, como se encontrava anteriormente atribuída por Cyrillo – “ (...) na Portaria Mór o Santo António diante de Nossa Senhora, que he muito grande, e o menos bom de quantos fez (...).<sup>386</sup>”.

Existe uma terceira pintura, executada pelo artista português, a qual se encontra assinada no reverso, trata-se da *Assunção de Nossa Senhora*. Esta pintura encontra-se actualmente a decorar uma das inúmeras salas privadas que existem ao longo do corredor que separa os dois torreões. Sobre esta pintura em concreto, Nuno Saldanha defende que seja correcto datá-la para depois do ano de 1730, tendo em conta, que esta pintura evidencia notórias características para uma fase mais madura do pintor<sup>387</sup>.

Para a Basílica mafrense, André Gonçalves terá ainda pintado várias lunetas, tal como afirma Ayres de Carvalho, as quais se encontram como ornamentação às bocas dos retábulos. Porém estas lunetas foram retiradas e substituídas por baixos-relevos, por ordem de D. José, pelo facto de haver uma intensa humidade, estando as telas sujeitas a uma degradação mais acelerada<sup>388</sup>. Contudo, actualmente, só se conservam duas lunetas atribuíveis a André Gonçalves: uma das quais se encontra a rematar a *Última Ceia* de Pierre-Antoine Quillard, representado umas figuras de anjos esvoaçando por entre nuvens, encontrando-se assinada no reverso “*Andre Gonçalves*”<sup>389</sup>. A composição destas duas telas não foi uma encomenda de parceria entre estes dois pintores, mas sim como Ayres de Carvalho conta: “*No século XIX, talvez que algum caridoso frade ainda lembrado do «jovem pintor» francês que trouxe para Portugal “um reflexo” do mundo criado por Watteau (...), vendo vazio de pintura o altar da capela do Campo Santo (...) agarrou num cordel e uma agulha, e*

---

<sup>384</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.180

<sup>385</sup> IDEM, *op. cit.*, pp.178-179

<sup>386</sup> Cyrillo Volkmar MACHADO, *Collecção de Memórias ...* – Coimbra, Imprensa da Universidade, 1992, p.75

<sup>387</sup> Nuno SALDANHA, “ André Gonçalves, Assunção de Nossa Senhora” in *Joanni V Magnífico, ...*, 1994, p.150

<sup>388</sup> Ayres de CARVALHO, “ Pintores Portugueses e estrangeiros de Setecentos na corte de D. João V” in *Joanni V Magnífico, ...*, 1994, p.258

<sup>389</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.98

*coseu uma tela de Quillard (A Ceia) a uma luneta de André Gonçalves completando assim o espaço que faltava no retábulo (...)*<sup>390</sup>. A segunda luneta que se conhece é uma representação de *São Teotónio e São Francisco de Sales*<sup>391</sup>, encontra-se actualmente nas reservas de pintura do palácio (Torreão Norte). Esta luneta serviria para decorar a Capela do Rosário da Basílica, sendo substituída por D. José I por um baixo-relevo com o exacto tema iconográfico<sup>392</sup>.

Em Mafra, além de participar na campanha decorativa, André Gonçalves irá trabalhar ao lado dos melhores mestres portugueses – consagrados pelo estudo na Academia de Roma -, podendo observar directamente um reportório de algumas das obras mais importantes das encomendas joaninas da época, de pintores italianos: Masucci, Conca, Alfani, Solimena, Odazzi, Corrado Giaquinto, Trevisani, e o pintor francês, Antoine Quillard – sendo este o pintor régio de D. João V<sup>393</sup> -, entre outros<sup>394</sup>. Mafra será para André Gonçalves, um ponto de abertura moderna fulcral no percurso da sua carreira como pintor - após ter estabelecido aqui, um dos melhores contactos artísticos académicos italianos, que alguma vez usufruiu ao longo da sua vida - contribuindo para uma riquíssima produção artística, numa explícita influência italiana classicista, a qual resulta numa abertura cromática na sua paleta, deixando sobressair tonalidades mais claras<sup>395</sup>.

Da década dos anos (17)30, segundo a afirmação de Cyrillo “ (...) *também são seus os Côro de S. Domingos de Bemfica (...)*”<sup>396</sup>, este conjunto composto por vinte e duas telas encontram-se dedicadas á representação da *Vida da Virgem e Anjos*. Todas estas pinturas foram trabalhadas de acordo com uma metodologia decorativa harmoniosa. Em relação à atribuição não se levantam quaisquer dúvidas, tendo em conta que se encontram inseridas dentro do estilo característico de André Gonçalves. Ainda nesta década, André Gonçalves pinta para o Funchal uma *Assumpção* para a sacristia da igreja de São João Evangelista do colégio dos Jesuítas, tal como comprova a investigadora Rita Rodrigues na sua dissertação de Doutoramento<sup>397</sup>.

---

<sup>390</sup> Ayres de CARVALHO, “ Pintores Portugueses e estrangeiros de Setecentos na corte de D. João V” in *Joanni V Magnifico, ...*, 1994, p. 61

<sup>391</sup> Susana GONÇALVES, op. c it., p. 99. Sobre a atribuição desta luneta, o Nuno Saldanha, não partilha da mesma opinião, afirmando que não pertencerá a André Gonçalves, mas sim a um pintor italiano.

<sup>392</sup> Ver José Fernandes PEREIRA, *Op. c it*, 1994, p. 263

<sup>393</sup> Nuno SALDANHA, *op. c it.*, 1995, p. 25

<sup>394</sup> Ayres de CARVALHO, “Pintores portugueses e estrangeiros de setecentos na corte de D. João V” in *Joanni V Magnifico ....*, 1994, pp. 45 - 61

<sup>395</sup> Vítor SERRÃO, *op. c it.*, 2003, p. 232; José Alberto Gomes MACHADO, *op. c it.*, p. 25

<sup>396</sup> Cyrillo MACHADO, *op. c it.*, Coimbra, 1922, p.72

<sup>397</sup> Rita Maria Camacho Correia RODRIGUES, *Op. c it.*, Vol. II, p. 29

Nesta mesma década (e no decorrer da sua actividade) sabe-se que André Gonçalves fez alguns trabalhos em parceria. Em 1731 é contratado ao lado de Vieira Lusitano, para pintarem para a capela-mor e o coro da igreja S. Catarina, ou mais conhecida como, dos Paulistas, na cidade de Lisboa. Esta encomenda permitiu a ambos os artistas, exporem uma das mais importantes composições no programa decorativo - “ *A decoração da capela-mor dos Paulistas constitui um interessante ciclo eucarístico (...).*”<sup>398</sup> -, apresentando um desenho apurado e um cromatismo especial, característico da transição do Alto Barroco para uma linguagem clássico-romana. Por volta desta data, encontram-se datados, os cinco altares laterais da igreja do Menino Deus, onde André Gonçalves irá trabalhar ao lado dos três importantes pintores lisboetas, setecentistas da época, Francisco Vieira Lusitano, Inácio de Oliveira Bernardes e o pintor espanhol, André Rubira<sup>399</sup>. Também, por volta desta data, terá executado os painéis para a capela-mor da igreja do Mosteiro de Arouca.<sup>400</sup> Ainda na década de (17)30, André Gonçalves terá pintado novamente para o Convento de Santos-o-Novo, uma *Santíssima Trindade, Virgem Maria e os Santos Mártires* para o coro baixo<sup>401</sup>.

A investigadora Sílvia Marília Moniz Massa, na sua tese de Mestrado, traz a público o conhecimento de uma encomenda pictórica, de autor desconhecido, afirmando serem “ (...) *oriundas da metrópole.*”<sup>402</sup>, dedicada à *Paixão de Cristo – Oração no Jardim das Oliveiras, Flagelação de Cristo, Ecce Homo, Verónica enxuga a face de Cristo* -, para decorar o espaldar do arcaz na sacristia da igreja de São Pedro, em Ponta Delgada. Sabe-se que esta encomenda data de 1734 e foi custeada pela Fazenda Real, custando quantia de 440 000 réis<sup>403</sup>. Após uma análise cuidadosa, Moniz Massa avança a hipótese destas obras pertencerem à escola de André Gonçalves, podendo ser resultado de uma obra de discípulos sobre a direção do mestre lisboeta<sup>404</sup>.

Embora a obra de André Gonçalves se encontre condicionada por uma dimensão específica de suporte, por temas definidos e pelo gosto da época, o pintor

---

<sup>398</sup> Paulo PEREIRA, *op. c it.*, 1989, p. 208

<sup>399</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. c it.*, p.25; Ver Cruz CERQUEIRA, “As pinturas do Menino Deus, os temas e os seus autores” in *Olisipo*, ano 1, n.º4, 1938

<sup>400</sup> Estas pinturas em questão, terão sido atribuídas pelo Pedro Dias. Como informa José Alberto Gomes MACHADO, *op. c it.*, p. 25, na nota de rodapé n.º24, Pedro DIAS, *Mosteiro de Arouca*, Epartur, Coimbra, 1980, p. 26

<sup>401</sup> Susana GONÇALVES, *op. c it.*, pp. 120 - 121

<sup>402</sup> Sílvia Marília Moniz MASSA, *op. c it.*, pp. 351 - 352

<sup>403</sup> IDEM, *op. c it.*, p. 351, Nota 757; *Arquivo dos Açores*, Vol. XII, Ponta Delgada, Topografia do Arquivo dos Açores, 1983, p. 40

<sup>404</sup> IDEM, *op. c it.*, p. 355; Vol. II, pp. 165 -168

apresenta ser uma figura relativamente importante da concepção artística portuguesa da primeira metade do século XVIII, beneficiando de algum renome nacional. Na realidade, por volta desta época, já detinha um estilo próprio definido, o qual se inseria nos modelos artísticos e estéticos joaninos setecentistas: optando pela preferência de uma paleta clara; utilização suave das tintas, sabendo conjuga-las numa composição harmoniosa de tons; recurso a figuras elegantes; tentativa de reproduzir composições de vertente classicista. Contudo foi muitas vezes acusado pelos seus contemporâneos de falta de originalidade e de optar sempre por uma composição simplificada, apoiando-se constantemente numa vasta colecção de gravuras que ele próprio detinha.

Ainda nesta década de (17)30, sabemos que André Gonçalves seria já viúvo, levando-o a consumir um segundo matrimónio – desconhecemos a data deste casamento do pintor -, com Francisca Maria Cuvier, ou Xavier, - a qual aparece referida como sua mulher no *Livro dos Assentos dos Irmãos*<sup>405</sup> - com quem terá o seu segundo filho, Francisco José Xavier Gonçalves<sup>406</sup>.

Nas referências de Cyrillo à figura de André Gonçalves, entre 1735 e 1745, terá sido o período em que o pintor, provavelmente, recebeu o maior número de encomendas para os mais diversos conventos e igrejas de Lisboa. Contudo muitas destas obras não sobreviveram até aos dias de hoje, devido a circunstâncias diversas: como a ocorrência do incêndio causado pelo Terramoto de 1755, as invasões francesas – as quais receberam ordens para devastar e pilhar todo o património português -, a extinção das ordens religiosas em 1834 – esta medida favoreceu a delapidação do património sacro -, além de todo o fraco investimento pela salvaguarda e preservação, levada a cabo pela política medíocre exercida no nosso país, causando a devastação do nosso valor patrimonial.

Pedro Dias atribui a André Gonçalves e ao ano de 1738, as telas para a capela-mor do Mosteiro de Arouca, representado tema cistercienses – *São Bernardo é recebido em Cister, Experiência Mística de São Bernardo; Aparição da Virgem a São Bernardo, Morte de São Bernardo* – e possivelmente, também, ainda as quatro telas dos *Santos Evangelistas* das empenas da abóbada<sup>407</sup> -, descrevendo-as como : “ (...) série de preciosas telas setecentistas, feitas numa oficina em Lisboa, onde se acabaram em 1738, e pelas quais as monjas de Arouca pagaram a avultada quantia

---

<sup>405</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.26

<sup>406</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.25

<sup>407</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.101

de 178.800 reais, ou seja, cada uma mais do dobro do que se pagava por um quadro das mesmas dimensões ao pintor permanente do Mosteiro. Pelo seu estilo, julgamos atribuir-se a André Gonçalves (...).<sup>408</sup>”

Entre as décadas de (17)30 e (17)40, de acordo com Sílvia Cópio<sup>409</sup>, atribuiu-se a André Gonçalves a *Assunção da Virgem*, no Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, de Vialonga, afirmando “ *A pintura da tribuna é de grande qualidade, revela a produção barroca que na época circulava através das gravuras que serviam de referencia a algumas das melhores obras existentes.*<sup>410</sup>”. Ainda entre estas duas décadas temos a atribuição a André Gonçalves, por parte da Susana Gonçalves<sup>411</sup>, ao *Calvário ou Lamentação junto à Cruz* na igreja de São João Baptista de Alhandra. Como tal afirma a investigadora “ *Os largos panejamentos são outro factor de proximidade estilística entre o ciclo de São Roque e o Calvário de Alhandra.*<sup>412</sup>”

Ainda nesta década de (17)40, a investigadora Susana Gonçalves atribui a André Gonçalves as telas, *Abraão visitado pelos Anjos e Expulsão da escrava Agar e de seu filho Ismael*<sup>413</sup>, ambas vendidas em leilão pelo Palácio do Correio Velho, no *Importante Leilão de antiguidades e pintura – Solar de Borgonha, Ponte de Lima* decorrido no ano de 2002. De acordo com Susana Gonçalves: “(...) *pelo colorido suave e luminoso, pelo toque de classicismo francês da escola de Vouet ou de Le Brun, pela facilidade solta do pincel, pensamos que sejam do mesmo período, e autor. Pela temática e dimensões devem ser provenientes de uma igreja ou de um convento extinto.*<sup>414</sup>”

Possivelmente em 1740, André Gonçalves terá executado as três pinturas, *Cristo Irado com o Mundo, São Francisco e São Domingos, Aparição da Virgem a Santa Teresa e a São Pedro de Alcântara e Aparição da Virgem a Santo António*, para a capela-mor da igreja do Convento de São Pedro de Alcântara, em Lisboa<sup>415</sup>.

---

<sup>408</sup> Pedro DIAS, *Mosteiro de Arouca*, Arouca, Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda (Edição reeditada de 1980), 2000, p.27

<sup>409</sup> Sílvia CÓPIO, “ Ascender a pintura da *Assunção da Virgem* – Trazer a público uma obra de relevo da Igreja da Vialonga” in *Percursos de Vialonga – Património recuperado*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013, pp.10-14

<sup>410</sup> IDEM, *op. cit.*, p.14

<sup>411</sup> Idalina MESQUISTA, João Alves RAMALHO (Coord.), *Arte e Devoção: formas e olhares: desvelar o património... velar pelo património*, exposição/textos, Vila Franca de Xira Museu Municipal, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2009, pp.51-73

<sup>412</sup> IDEM, *op. cit.*, p.56

<sup>413</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, pp.148-150

<sup>414</sup> IDEM, *op. cit.*, p.148

<sup>415</sup> Cyrillo MACHADO, *op. cit.*, p.72

Ainda deste mesmo ano, 1740, pertencerão as nove telas, atribuídas a este pintor, no coro alto do Convento da Madre de Deus, *Apresentação da Maria no Templo, Visitação, Apresentação de Jesus no Templo, Repouso na Fuga para o Egipto, Morte da Virgem, Imaculada Conceição, Cristo servido pelos Anjos, Última Ceia e Milagre do pão com quatro santos franciscanos*, para o historiador José Alberto Gomes Machado, este conjunto pictórico exhibe “ (...) a firmeza do desenho, nalguns casos quase incisivo, bem como a tipologia da cor, a tradição e o paralelo com outras obras não permitem duvidar da autoria (...).<sup>416</sup>” Atribuindo também uma possível datação, sendo proposto situar estas pinturas para uma data anterior aos trabalhos realizados na sacristia (1746-50) e para igreja do mesmo convento (1759)<sup>417</sup>. Já Cyrillo afirma que “ (...) na *Madre de Deos tem (André Gonçalves) a grande glória sobre a Capella Mór, e algumas outras cousas, como são a Santa Clara, e São Francisco, e a vida de José do Egipto na Sacristia (...)*<sup>418</sup>. ”

Atribui-se a André Gonçalves duas telas, dadas a conhecer por Vítor Serrão, cerca de 1744, localizadas no altar do Sagrado Coração de Jesus da Igreja de Santa Cruz da Graciosa, nos Açores, representando *São Domingos* e *São José*. Nesta capela em concreto, existe uma inscrição no azulejo que informa o nome do seu mecenas, bem como a data: “ *O VIGro DOMINGOS/ DA SILVA ENSTITUIO ESTA CAPELLA NO/ ANNO DE 1744*”.<sup>419</sup>

No ano seguinte, 1745, volta a pintar para a zona de Arouca, tratando-se de uma das obras mais importantes do seu reportório, o *Anjo da Guarda*. Além desta obra se encontrar assinada e datada - “ *Andre GIZ o fez 1745*”<sup>420</sup> -, apresenta um rigor correcto no desenho, bem como, uma riqueza da paleta, com especial atenção nos pigmentos de azul e vermelho – os quais dominam a maioria da composição. Além de exhibir as qualidades da sua paleta, André Gonçalves retracta no fundo desta pintura, o Mosteiro de Arouca, querendo estabelecer assim uma mensagem alegórica, bem como transmitir serenidade e segurança, pois a este anjo cabe-lhe a função de defender e guardar o mosteiro ali representado. De facto, estamos perante um artista preparado e capaz de executar representações figurativas.

Por volta desta altura da sua vida, André Gonçalves estaria na casa dos 60 anos. Entre 1746 e 1750 recebe uma encomenda para a sacristia da igreja da Madre de

---

<sup>416</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.181

<sup>417</sup> IDEM, *op. cit.*, pp.181-182

<sup>418</sup> Cyrillo MACHADO, *op. cit.*, Coimbra, 1922, pp.71-72

<sup>419</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p. 102

<sup>420</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.25 e p.230

Deus em Lisboa, alusiva é temática “ Vida de José do Egipto”<sup>421</sup>. Segundo consta no *Livro em que se lança todo o gasto que se faz na obra da Sachristia do Convento de N. Sna. RA Madre de Deos Anno de 1746.*<sup>422</sup>”

Em 1746-1747 consta, a partir de fonte documental publicada por Sérgio Gorjão<sup>423</sup>, que André Gonçalves terá pintado o enorme Calvário para a boca do retábulo principal do Santuário do Senhor Jesus da Pedra, para a localidade de Óbidos, actualmente encontra-se exposto na sacristia<sup>424</sup>, “(...) *Composição muito equilibrada, quase simétrica ... No traço seguro que desenhou as figuras, e especialmente os rostos das quatro personagens, notam-se pessoalismos de pincel muito típicos de mestre. Vejam-se os olhos, rasgados e húmidos, e as bocas, muito pequenas e carnudas.*”<sup>425</sup>

Pintou para o mesmo local ainda, duas telas para os altares laterais, *Nossa Senhora da Conceição*, no lado do Evangelho, e a *Morte de São José*, na parte da Epístola.

Cerca de 1748, segundo o estudo de João Miguel Ferreira Antunes Simões, André Gonçalves recebeu uma importante encomenda, para o Convento das Trinas do Mocambo, em Lisboa. Este conjunto, o qual deverá ter sido pintado em simultâneo com a mão-de-obra da sua oficina, representa dois ciclos pictóricos, o primeiro dedicado à *Vida da Virgem* para a zona do coro baixo, e a outra à *Vida de São João da Mata e São Félix de Valois* para a nave da igreja. Actualmente a maioria destas obras encontram-se localizadas no Convento de Cristo e na igreja do Convento de São Francisco, ambas em Tomar e uma no Palácio Nacional de Mafra<sup>426</sup>. Todavia, para além destes dois conjuntos, decorou ainda a tribuna do retábulo da capela-mor com

---

<sup>421</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.26. Ver Luís Keil, “ As obras da sacristia do Convento da madre de Deus em 1746” in *Boletim de Arte e Arqueologia*, n.º1, Lisboa, 1921 – incluí extractos do “Livro em que se lança todo o gasto que se faz na obra da SACHRTISTIA do convento de N. SNRA Madre de Deos Anno de 1746” (informação retirada José Alberto Gomes MACHADO, *op. c it.*, p.25); Nuno SALDANHA, *A Vida de José do Egipto de André Gonçalves – Iconografia, Paisagem e Ideia de Natureza*, Lisboa, 1990

<sup>422</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p. 103, nota 336 : No Fl. 54 deste livro lê-se: “ (...) *Lembrança do gasto q. se faz com os pintores q. pintão o tecto da Sachristia da Igreja de N. Senhora M.e de Ds. Pago ao pintor, entrando os aviamentos, tintas e painéis para a obra da Sachristia da Igreja de N. Senhora M.e de Deus. André Gonçalves pelos painéis que está pintando p. a Sachristia nova em 28 de Novembro de 1746 e 8 de Março de 1750 ... 153\$600 (...)*” Publicado por Luís KEIL, “ As obras da sacristia do Convento da Madre de deus em 1746” in *Boletim de Arte e Arqueologia*, Lisboa, Ano I, 1921, p.46

<sup>423</sup> Ver Sérgio GORJÃO, *Santuário do Senhor Jesus da Pedra, Óbidos – Monografia Histórica*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp.103-115

<sup>424</sup> IDEM, *op. cit.*, p.103

<sup>425</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.121

<sup>426</sup> João Miguel Ferreira Antunes SIMÕES, *op. cit.*, pp. 25-65

uma representação da *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*, demonstrando ser de excelente desenho<sup>427</sup>.

Em Março de 1750, encontramos o nosso pintor a executar seis painéis, destinados à igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos, os quais posteriormente – a 10 de Agosto de 1750 - serão consumidos pelo incêndio que deflagrou por todo o edifício. Alguns cronistas da época, mencionam este acontecimento como uma assombração face á recente coroação régia de D. José I.<sup>428</sup> É interessantes verificar que uma pintura em grisalho, a “mortecor”, como se refere na nota de pagamento de 1750, ou seja, pinturas a imitar esculturas de vulto, tal como Cyrillo faz no *Apostolado*.

Ainda neste ano, o pintor André Gonçalves é nomeado na Irmandade de S. Lucas para o cargo de “Presidente do Bairro Alto”, cargo este que desempenhará por dois anos seguidos. Ainda desta década, ou possivelmente da década de (17)40<sup>429</sup>, pertence a atribuição a André Gonçalves, por parte de Cyrillo<sup>430</sup>, da imponente pintura da *Virgem com o Menino e oito Santos*, na igreja de São Vicente de Fora, em Lisboa. Contudo a construção da sacristia, sendo uma obra conjunta entre Luís Nunes Tinoco e Claude Laprade, encontra-se datada entre os inícios do século XVIII e o ano de 1716, assim sendo esta pintura é seguramente mais tardia, afastando-se do estilo artístico característico da primeira fase de produção de André Gonçalves. O investigador José Alberto Gomes Machado<sup>431</sup> atribui uma possível teoria que esta pala de altar terá sido a primeira encomenda por parte da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho ao pintor lisboeta, iniciando-se assim uma longa relação profissional de Gonçalves com os frades crúzios de Coimbra<sup>432</sup>.

No ano seguinte, em 1751, o pintor efectua uma encomenda, para os arredores de Coimbra, de três telas destinadas à capela-mor do convento crúzio do Mosteiro de São Jorge em Castelo Viegas<sup>433</sup>, nos arredores de Coimbra – actuais instalações da

---

<sup>427</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.104

<sup>428</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.26, nota 25: *Livro de Despeza* do Hospital Real de Todos-os-Santos, relativo a 1749-50, n.º915, fl. 165: “Miguel Manescal da Costa Despendeo mais o d.º Tez.rº quarenta e trez mil e dozentos rz. q recebeo Andre Glz. Por fazer seis Payneis de mortecor p.ª a Igr.a deste Hosp.al e de como recebeo assignou comigo Lx.ª 23 de Março de 1750. Andre Gonçalves.” Esta informação foi descoberta pelo Vítor Serrão no Arquivo Histórico do Hospital de S. José, e foi transcrita pelo Nuno Saldanha no seu artigo “ André Gonçalves – Pintor Ingénuo Ulissiponense (1685-1762) ” in *Vértice*, Lisboa, IIª série, n.º8, Lisboa, 1988, p.70, nota 13

<sup>429</sup> Contudo, a investigadora Susana Gonçalves na sua tese de Mestrado atribui esta pintura á década de 1750

<sup>430</sup> Cyrillo MACHADO, *op. cit.*, Coimbra, 1922, p.72

<sup>431</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.190

<sup>432</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, pp.104-105

<sup>433</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.26

Universidade Vasco da Gama<sup>434</sup>. Neste local encontramos exemplos de um expoente máximo os quais evidenciam uma obra-prima por parte deste pintor lisboeta. A pintura dedicada a *São Jorge e a Virgem*, encontra-se assinada e datada “*Andreas Glz Pinxit Ulis 1751*”, um *Santo Agostinho apresenta São Teotónio à Virgem* e uma *Virgem com o Menino e Santo*<sup>435</sup> – porém estas últimas duas telas encontram-se com paradeiro desconhecido. Segundo a família proprietária do Mosteiro em 1992, Nunes da Ponte, informa que as duas pinturas teriam sido vendidas para o Brasil durante o período que se seguiu ao 25 de Abril de 1974<sup>436</sup>. Actualmente só a primeira pintura referida é que se encontra no local original, todavia em avançado estado de degradação<sup>437</sup>.

Por meio comparativo com a composição *São Jorge e a Virgem*, pode-se atribuir também a André Gonçalves, e datar para os mesmos meados da centúria, uma muito boa pintura, *Nossa Senhora dos Mártires*, a qual seria proveniente da capela dos Mártires da Ordem de Malta, perto do Crato, actualmente encontra-se conservada na Matriz do Crato<sup>438</sup>. Ainda do mesmo período, pertence a tela com a representação da *Santa Úrsula e as onze mil Virgens*, proveniente de Lisboa, do Mosteiro de São Vicente de Fora, hoje encontra-se guardada nas reservas de pintura do Museu de Aveiro<sup>439</sup>.

Para além destas encomendas, André Gonçalves possuiu uma variedade de clientes e de protectores na ordem dos frades Agostinhos de S. Cruz de Coimbra, dos quais resultaram, não apenas as pinturas para o Castelo Viegas, mas também as encomendas das telas que actualmente se encontram expostas na sacristia da igreja conimbricense<sup>440</sup>. Contudo, é possível que as pinturas, possivelmente resultado de uma encomenda crúzia, as quais se encontram actualmente expostas no Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra, atribuídas ao mestre Gonçalves, sejam datadas para este período. José Alberto Gomes Machado leva a sugerir data-las para os finais de (17)40 ou inícios de 1750<sup>441</sup> para a data de execução, apesar de evidenciarem características peculiares para com uma época mais recuada, como é o exemplo das figuras femininas que se encontram localizadas em primeiro plano,

---

<sup>434</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.105

<sup>435</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 105

<sup>436</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.199

<sup>437</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.105

<sup>438</sup> IDEM, *op. cit.*, p.105

<sup>439</sup> IDEM, *op. cit.*, p.105

<sup>440</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.26

<sup>441</sup> IDEM, *op. cit.*, p.226

remetendo à maneira de Bento Coelho<sup>442</sup>. O historiador António Nogueira Gonçalves em 1933<sup>443</sup>, faz referência a uma *Adoração dos Pastores* e a uma *Adoração dos Magos*, pertencendo ambas ao mesmo conjunto pictórico. Sobre estas pinturas apenas se sabe que passaram pelo Instituto de Coimbra, mas desconhecesse a proveniência<sup>444</sup> e paradeiras.

Segundo a descoberta e atribuição de Sílvia Massa<sup>445</sup>, entre as décadas de (17)40 e (17)50, André Gonçalves terá executado duas pinturas – *Sagrada Família* e *Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens* -, para o extinto convento de São João Evangelista da Ordem de Santa Clara de Ponta Delgada – actualmente expostas em Mosteiros, na igreja de Nossa Senhora da Conceição, na capela-mor nos alçados. A investigadora argumenta a atribuição por meio comparativo para com o *corpus* artístico deste pintor, “*Impõe-se fazer o cotejo desta pintura com a obra de André Gonçalves (...). A volumetria escultórica dos panejamentos e a delicadeza dos rostos a tender para a expressividade é muito afim dos valores plásticos utilizados por André Gonçalves, bem como, ainda rememora este pintor o desenho das mãos e das cabeleiras a par dos habituais anjinhos que se movem por entre as nuvens, conferindo dinamismo à cena religiosa aqui tratada e que se podem ver na obra deste pintor. Por aqui, parece-nos provável se tratar de obra inscrita na órbita de André Gonçalves, embora não possamos provar documentalmente.*”<sup>446</sup>; “*No anjo genuflectido, o volume do manto ricamente lançado nos pregueados escultóricos em ondulação esvoaçante e plenos de realismo, são elementos que nos lembram os anjos de André Gonçalves. O mesmo tipo de rostos e de cabeleiras loiras. Prosseguindo-se na serenidade do rosto perfeito da Virgem, e na graciosidade do menino de pé comum no repositório do autor.*”<sup>447</sup>

Ainda entre estas duas décadas, encontramos a referência de quatro pinturas – *Triunfo da Eucaristia sobre a Filosofia, a Ciência e a Natureza*, *Triunfo da Eucaristia*, *Triunfo da Eucaristia sobre o paganismo (ou idolatria)* e *Triunfo da Fé sobre os sentidos* -, para a Igreja do Socorro, no Funchal, tal como atesta a investigação levada a cabo por Rita Rodrigues<sup>448</sup>

---

<sup>442</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.105

<sup>443</sup> António Nogueira GONÇALVES, “ Um quadro de André Gonçalves, in *Correio de Coimbra*, Coimbra, 12 – 08 – 1933, p.4

<sup>444</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.106

<sup>445</sup> Sílvia Marília Moniz MASSA, *op. cit.*, pp. 289-292

<sup>446</sup> IDEM, *op. cit.*, p.291

<sup>447</sup> IDEM, *op. cit.*, p.292

<sup>448</sup> Rita Maria Camacho Correia RODRIGUES, *op. cit.*, Vol. II, pp. 29-30

Em Coimbra, as duas pinturas da *Anunciação*, também referidas por António Nogueira Gonçalves<sup>449</sup>, correspondem, seguramente, a esta década de 1750. Uma encontra-se no Museu Nacional Machado de Castro, da qual se desconhece a proveniência, e a segunda, com a mesma composição idêntica à primeira, mas que se encontra exposta na Capela da Anunciação do Seminário Maior<sup>450</sup>.

Importa também não esquecer que nesta década a produção artística do mestre Gonçalves foi marcada pela encomenda dos frades Agostinhos de Santa Cruz de Coimbra. Cyrillo afirma que André Gonçalves “ (...) fez muitas pinturas para Santa Cruz de Coimbra e para todos os conventos dos cruzios.<sup>451</sup>”. Durante estes anos da década de (17)50 o mestre lisboeta pintou pelo menos três quadros - *Descida da Cruz*, sendo esta uma cópia da obra de 1541 da autoria de Daniel Volterra; um *Cristo, a Virgem e Santo Agostinho* e uma *Virgem, o Menino e Santo António* -, que actualmente se encontram expostas na sacristia.<sup>452</sup>

Ainda na data de 1750, André Gonçalves executou uma encomenda crúzia, de duas pinturas agostinianas, tal como atribui José Alberto Gomes Machado<sup>453</sup>. Este investigador argumenta a sua atribuição através da temática e da proveniência das obras -, representando *Santa Mónica em Oração* e *Batismo de Santo Agostinho*. Actualmente estas pinturas encontram-se em propriedade privada, na Quinta de Santa Marta em Benfica do Ribatejo, incorporando a colecção do Arquitecto José Lico. Sendo a descoberta destas duas pinturas da autoria deste investigador, sabe-se que a tela do baptismo se encontra assinada “*And. Glz*” e a outra, *Santa Mónica em Oração*, apesar de não se encontrar assinada, pertence seguramente à mesma mão. Sobre a possível datação, José Alberto Gomes Machado propõe a teoria de as enquadrar no período em que o mestre Gonçalves trabalhou para Coimbra, sendo estas pinturas provenientes, segundo informações da família proprietária, de um convento extinto dos arredores desta cidade<sup>454</sup>.

Apesar da década de (17)50 proporcionar a André Gonçalves, os maiores momentos de realização na sua carreira artística, a nível pessoal, passará pela trágica perda dos seus filhos. Em 1752, entre Setembro e Dezembro, André Gonçalves, com 67 anos de idade teria pintado nove painéis para o Palácio de Queluz -, tal obra

---

<sup>449</sup> António Nogueira GONÇALVES, *op. cit.*, p.4

<sup>450</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.106

<sup>451</sup> Cyrillo MACHADO, *op. cit.*, Coimbra, 1922, p.72

<sup>452</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p. 106

<sup>453</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p. 216-217

<sup>454</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, pp. 106-107

evidência a sua estreita relação com o seu conhecimento artístico da época, e o prestígio do seu pincel<sup>455</sup>. Executaria oito painéis para o “ (...) oratório do Quarto alto do dito Palacio (...)”<sup>456</sup>, entre os quais uma representação da *Nossa Senhora da Conceição* destinada ao retábulo principal e sete painéis, com dimensões mais pequenas, representando: *Cristo Salvador do Mundo*, *São José com o Menino nos braços*, *São Joaquim*, *Santa Ana*, *São João Baptista*, *São João Evangelista*, *São Pedro e São Paulo*, e ainda uma outra pintura com a *Nossa Senhora da Conceição* para a “ (...) ermida da Quinta de Quelus (...)”<sup>457</sup>. Contudo, em relação à pintura que se encontra atribuída a André Gonçalves – existindo documentos, na Casa do Infantado publicados por Caldeira Pires<sup>458</sup>, que confirmam esta atribuição artística<sup>459</sup> -, hoje exposta na capela do Palácio Nacional de Queluz, no retábulo principal uma *Nossa Senhora da Conceição*, no da epistola *Prisão de São Pedro e São Paulo* e no lado do Evangelho, *São Francisco de Paula*. Contudo na opinião de Gomes Machado<sup>460</sup>, pertencem sim à mão de Pedro Alexandrino. Sabe-se que este pintor nos últimos anos do século XVIII encontrou-se a trabalhar em Queluz, substituindo, por outro, o quadro *São Francisco de Paula*, o qual se encontrava em muito mau estado de conservação.

No ano de 1752 é publicado em Lisboa, e a seu pedido, por parte de José Gomes da Cruz a *Carta Apolegetica e Analytica, Que pela ingenuidade da Pintura, em quanto sciencia, escreveo com profundissimo respeito, a illustrissima, e excelentissima senhora, D. Anna de Lorena, Marqueza Camareira mór das Rainhas nossas Senhoras, e das Serenissima Senhora Princeza do Brasil, como professora, e protectora Augusta desta sciencia, Joseph Gomes da Cruz, A Rogo de Andre Gonçalves Pintor ingenuo Ulyssiponente. Lisboa, Na Regia Officina SYLVIANA, e da Academia Real. M.DCC.LII*. Tal obra evidencia a componente intelectual teórica que André Gonçalves detinha após um vasto *curriculum* de carreira artística. Assim sendo, o mestre português, encara este livro como um meio de transmissão da mensagem e da preocupação por parte deste artista para com a questão da liberdade da arte, procurando estabelecer uma linha de pensamento evidenciando as injustiças. Bem como, as suas preocupações sobre o estatuto liberal, social e cultural da Pintura,

---

<sup>455</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.26

<sup>456</sup> IDEM, *op. cit.*, p.107

<sup>457</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 107

<sup>458</sup> António Caldeira PIRES, *História do Palácio Nacional de Queluz*, Vol. I, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1924, p.356 e pp.361-362

<sup>459</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.107

<sup>460</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, pp.243-244

e dos seus profissionais, em Portugal. No início da obra é possível contemplar uma gravura original – sendo uma prática rara em toda a sua produção artística -, dedicando uma alegoria - executada em parceria com o seu filho Manuel José Gonçalves - a D. José I.<sup>461</sup>

Desde a publicação do livro, até o ano de 1755, André Gonçalves irá enfrentar várias tragédias, tanto a nível pessoal, bem como, artístico. A 21 de Novembro de 1752, falece o seu filho mais novo, Francisco José Xavier Gonçalves<sup>462</sup>. Passados dois anos, a 20 de Abril de 1754, morre-lhe o filho mais velho, Manuel José<sup>463</sup>, interrompendo prematuramente uma carreira artística promissora, segundo opinião dos autores da época. Após estas perdas familiares, André Gonçalves assistirá ao desaparecimento da maioria da sua produção, devido á devastação causada pelo Terramoto de 1755.

---

<sup>461</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p. 26

<sup>462</sup> IDEM, *op. cit.*, 1995, p. 26, nota 17; Livro de Óbitos. Freguesia de N.ª S.ª das Mercês, n.º2, fol.66: “Aos vinte e hum dias do Mês de Novembro do anno de mil e setecentos e cincoenta e dous, faleceo da vida presente na Rua de São Boaventura desta freguesia, com todos os sacramentos Francisco José Xavier Gonçalves, no estado de solteiro filho de André Gonçalves e de sua mulher Francisca Maria, não fez testamento foi sepultado no convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo pella sua ordem terceira de que fis este assento. O cura Ribeiro Marque”

<sup>463</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.26, nota 18; Freguesia de N.ª S.ª das Mercês, n.º2, fol.77:”Aos vinte dias do Mês de Abril do anno de mil e sete centos e cincoente e quatro, faleceo da vida presente na Rua de São Boaventura, desta freguesia, com todos os Sacramentos, Manuel José Gonçalves, no estado de solteiro, filho de André Gonçalves e de sua primeira mulher Josefa Maria, não fez testamento e foi sepultado nesta igreja de Nossa Senhora das Mercês de que fiz este assento, o cura Joachim Ribeiro Marques.” Numa nota á margem do *Livro dos Assentos* dos Irmãos de S. Lucas, de 13 de Outubro de 1748, Manuel José é apontado como sendo casado com Mariana Teresa, também ela pertencente à Mesa da Irmandade desde 2 de Dezembro de 1750, morando ele na altura na Rua do Sol (freguesia de Santa Catarina), o que vai contra a informação dada no assento do óbito que refere ter falecido solteiro. Não encontrámos registo desse casamento, nem nas Mercês ou em Santa Catarina, o que nos leva a pensar que, se de facto terá havido alguma ligação entre os dois, não terá ela sido consumada legalmente, embora possam ter efectivamente vivido em comum. Sobre a sua morada, sabemos ter o mesmo habitado desde o nascimento na Rua de São Boaventura onde vem a falecer, com o confirma o canhenho 50, referido pelo mesmo assento da Irmandade, “Morava com o pai, o nosso irmão André Gonçalves, na Rua de São Boaventura”. Isto não impede no entanto que o mesmo possa ter abandonado o lar paterno e aí ter regressão antes da sua morte por qualquer razão – doença, morte de Mariana, fim da relação. A descoberta da sua certidão de óbito vem também pôr fim a uma tradição de que Manuel José teria falecido durante o Terramoto de 1755. Como refere Cyrillo Volkmar Machado (*Colecção de Memórias ...*, Lisboa, 1822, p.91), “Morreo desgraçadamente, no dia do Terramoto de 55, malogrando-se desse modo as bellas esperanças que nos dava.” Ou ainda Manuel da Conceição (no seu acrescento ao *Summario em que Brevemente se conhecem Algumas Cousas... que Há na Cidade de Lisboa*, de Cristóvão Rodrigues de Oliveira, Lisboa, 1755, p.106) “Há pouco tempo que lhe morreo huma filha, a qual se tivesse mais vida, teria excedido não só o seu pay, mas igualado aos pintores mais famosos, o que julgamos pelas grandes provas de habilidade, que deo nos breves dias da sua vida.” Esta referência a uma filha deve ser engano, como notou Júlio de Jesus (*Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Leonardo da Rocha...* Lisboa, 1932, pp.4-5), embora o mesmo caia também no equívoco de o dar como falecido em 1755. Não esquecer que Manuel da Conceição, embora a sua obra tenha saído em 1755, escreveu aquela notícia antes do Terramoto, reportando-se portanto a data anterior.

Apesar de todos os desgostos e infortúnios de que foi alvo, André Gonçalves com 70 anos de idade, não desiste e recusa pousar o pincel continuando assim a responder às encomendas que lhe faziam, até á data da sua morte.

Possivelmente no ano de 1755, volta a pintar para Coimbra, executando as três telas marianas descobertas por José Gomes Machado<sup>464</sup> na Capela da Quinta de Almeara em Verride, perto de Coimbra, as quais se encontram actualmente em lastimável estado de ruína<sup>465</sup>. A representação tratava-se de uma *Virgem com o Menino e Santos*, uma *Imaculada Conceição com São Teotónio e Santo Ildefonso* e uma *Nossa Senhora do Carmo*. Esta quinta no século XVIII pertenceu outrora aos frades crúzios de Coimbra, e foi sofrendo obras de actualização e estética no meado da centúria, as quais se concluíram em 1755, conforme se pode ler no torreão. É com esta inscrição que se consegue datar as obras desta capela com firmeza. Em relação à autoria Gomes Machado afirma “ *As três pinturas, de colorido sóbrio, onde se destacam os tons de azul, apresentam o traço inconfundível de André Gonçalves, visível no tratamento dos rostos, nos sorrisos algo estereotipados do Menino e dos anjinhos, ou no tratamento do espaço, em que os vários planos são delimitados pelas nuvens e pelo céu.*”<sup>466</sup>

Nesta mesma década, em 1757, datam-se a *Anunciação; Nossa Senhora da Consolação com São Tomás de Aquino, São Goldrofe, Santa Catarina de Alexandria e São Carlos Borromeu; Imaculada Conceição e São Teotónio; Sagrada Família com Santos Agostianos e Cristo, a Virgem e Santo Agostinho*, executadas para a igreja do Colégio de S. Agostinho, ou da Sapiência em Coimbra - actualmente na posse da Misericórdia de Coimbra. Contudo, é provavel que André Gonçalves se tenha deslocado - encarou talvez esta viagem como um escape ás dolorosas memórias que o assombravam em Lisboa - até à cidade de Mondego para realizar algumas encomendas para os crúzios<sup>467</sup>. André Gonçalves pintou cinco painéis para os retábulos da igreja do antigo colégio de Santa Agostinho. No ano 2000 estas pintura foram sujeitas a restauro, encontrando-se todas assinadas e datadas, encontrando-se na de *Cristo, a Virgem e Santo Agostinho*, a indicação do local onde foram pintadas, Lisboa: “*Andre Glz F. Lx.ª 1757*”<sup>468</sup>.

---

<sup>464</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.236

<sup>465</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.109

<sup>466</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.236

<sup>467</sup> IDEM, *op. cit.*, p.27

<sup>468</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.109

Provavelmente serão, do mesmo período, as quatro grandes telas da nave da igreja de São Lourenço de Taveiro, perto da Coimbra, tratando-se de pinturas provenientes de um convento extinto, de um colégio desta cidade ou de uma região próxima durante os anos finais do século XIX ou inícios do XX. A descoberta destas obras deve-se ao investigador Nelson Correia Borges<sup>469</sup>, o qual foi responsável pela datação e atribuição André Gonçalves, “ (...) *dois factos apontam para a sua origem monástica: a temática mariana e as grandes dimensões (3,46 x 1,75 metros), adequadas a preencher a boca do camarim de retábulos gémeos, ao estilo do rococó coimbrão, de que ainda mantém a moldura original.*”<sup>470</sup>”

Após dois anos, em 1759, com 74 anos de idade, encontramos-lo a trabalhar para a igreja da Madre de Deus, cobrando 100\$400 reis<sup>471</sup> por retocar três painéis<sup>472</sup> danificados, no corpo da nave, pintando ainda neste ano três pinturas, incluindo a famosa composição – considerada um dos seus melhores trabalhos –, *Assunção de Nossa Senhora* situada na empena da capela-mor<sup>473</sup>. Estas obras já eram atribuídas a André Gonçalves por Cyrillo, “ (...) *da grande gloria sobre a capella mór, e algumas outras cousas, como são a Santa Clara e São Francisco (...).*”<sup>474</sup>” José Alberto Gomes Machado, na sua óptica, data estas três telas do ano de 1759<sup>475</sup>. Contudo, estas pinturas evidenciam peculiares características para com as obras dos Cardais, como é exemplo das austeras representações para com a figuração dos santos franciscanos, além de que a datação do trabalho de talha do arco mestre e da cabeceira data de 1745 a 1750<sup>476</sup>, podendo levantar-se a hipótese de que se trata de uma cronologia mais recuada para estas pinturas do mestre Gonçalves, concluindo-se pelo desaparecimento das outras pinturas referidas por Luís Keil<sup>477</sup>.

Também, neste período, muito provavelmente executa para o futuro Marquês de Pombal e seus irmãos, as três telas retabulares que decoram a capela do palácio,

---

<sup>469</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, pp.109-110, Citando Nelson Correia BORGES, “ Pinturas de André Gonçalves estão a ser recuperadas” in *Diário de Coimbra*, Coimbra, 22 – 04 – 1992

<sup>470</sup> IDEM, *op. cit.*, pp.109-110, Citando IDEM, “ As pinturas de André Gonçalves na igreja de São Lourenço” in *Boletim da Junta de Freguesia de Taveiro*, n.º 25, Junta de Freguesia de Taveiro – serviços culturais, Taveiro, Março 1993, p.17

<sup>471</sup> IDEM, *op. cit.*, p.110, Citando Luís KEIL, *op. cit.*, p. 40, Nota 1

<sup>472</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.27, Citando Luís KEIL, *op. cit.*, p.42,

<sup>473</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, pp. 26-27

<sup>474</sup> Cyrillo MACHADO, *op. cit.*, Coimbra, 1922, p.71

<sup>475</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, pp. 187-188

<sup>476</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.110, Citando José MECO, “ Lisboa barroca – Da Restauração ao terramoto de 1755 – A Talha e o azulejo na valorização da arquitectura” in Irisalva MOITA (Coord.), *O Livro de Lisboa*, Livros Horizonte, Livros, 1995, p.323

<sup>477</sup> IDEM, *op. cit.*, p.110

que se construía em Oeiras<sup>478</sup>, *Nossa Senhora das Mercês*, para o altar mor, *Martírio de São Sebastião* e uma alegoria com *São Paulo e São Francisco Xavier*<sup>479</sup>. Já Cyrillo<sup>480</sup> afirmava a autoria destas obras ao mestre lisboeta. Em relação à possível datação destas pinturas, é o investigador José Alberto Gomes Machado que faz uso da datação do próprio edifício, tendo sido este planeado em 1750 só poderia vir a receber a decoração para o fim da década<sup>481</sup>.

Apesar de André Gonçalves se encontrar já no fim da sua carreira, recebe em 1760 a encomenda para o ciclo da sacristia da igreja do Bonfim, em Setúbal<sup>482</sup>. Em Março de 1761 mais uma encomenda, que comprova a sua vasta carreira, pintando um dos seus últimos trabalhos – sendo esta a obra mais tardia que a historiografia nacional tem conhecimento -, a Série da *Paixão de Cristo* e Anjos com os emblemas do martírio, actualmente na sacristia da igreja de São Roque, em Lisboa<sup>483</sup>. Esta série pictórica está situada acima dos arcazes, sobre a série dedicada à *Vida de São Francisco Xavier*, pintada por André Reinoso (act. 1610-1641)<sup>484</sup>. É um conjunto constituído por 16 painéis, formado por 8 bandeiras processionais, com dupla face<sup>485</sup>, para a Misericórdia de Lisboa<sup>486</sup>, demonstrando um vasto percurso da consagração artística que este mestre português dominou na conjuntura setecentista. Muito provavelmente, do mesmo período, terá pintado cinco telas, *São Joaquim*, *Santa Ana*, *São José*, *São João Baptista* e *Santa Maria Madalena*, que são provenientes do Refeitório da casa professa de São Roque, actualmente expostos no Museu

Em 1762, André Gonçalves assiste ao regresso da segunda geração de bolseiros provenientes de Roma, após terem concluído os seus estudos na Academia criada por D. João V<sup>487</sup>.

A 15 de Junho de 1762, André Gonçalves falece com 77 anos “(...) *incompletos* (...)”<sup>488</sup>, na sua casa da Rua de São Boaventura, contrariamente aos registos históricos, induzidos em erro, em relação à idade da sua morte, como é exemplo da obra fundamental de Cyrillo Volkmar Machado, o autor refere a data

---

<sup>478</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.27

<sup>479</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.111

<sup>480</sup> Cyrillo MACHADO, *op. cit.*, Coimbra, 1922, p.71

<sup>481</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.226

<sup>482</sup> Sílvia Marília Moniz MASSA, *op. cit.*, p.355, Nota 759; Como observou Vítor Serrão

<sup>483</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.28

<sup>484</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.111

<sup>485</sup> IDEM, *op. cit.*, p.111

<sup>486</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.27

<sup>487</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.28

<sup>488</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.27

completa, a 15 de Junho de 1762, “Tendo de idade 70 annos, seis meses e quinze dias. Jaz no Convento dos Mariannos<sup>489</sup>”. Pela inexistência do registo oficial de óbito relativo a André Gonçalves, temos acesso a esta data através da informação disponibilizada no “Livro dos Assentos dos Irmãos, que prometerão guardar os Estatutos desta Irmandade de Sam Lucas”, na fl.19 temos a seguinte anotação, “*este irmão faleceo a 15 de Junho de 1762 com 75 annos seis mezes e quinze dias de idade ...*”<sup>490</sup>.

Encontra-se sepultado no Convento dos Marianos, certamente debaixo de uma das muitas lajes numeradas anónimas que pavimentam o pequeno claustro<sup>491</sup>.

André Gonçalves em vida obteve algum reconhecimento proporcionado pelas encomendas joaninas. Contudo, fora esquecido na morte pela historiografia da arte portuguesa. Paradoxalmente, somente no século XX é que verificamos um processo de redescobrir este artista, o qual se consagrou como um pintor de viragem com algum conceito prestigiado na cultura portuguesa joanina. A sua carreira artística ganhou reconhecimento através da vasta actividade, que desempenhou ao longo das encomendas régias a eclesiásticas.

Porém, durante todo o percurso da sua vida artística – pintor, azulejista, desenhador e gravador<sup>492</sup> -, apesar do pouco conhecimento que se detém sobre a sua vida privada, nunca lhe foi consagrado o devido valor dignificante pelo seu serviço ao enriquecer a paleta imagética setecentista portuguesa. Assim sendo, André Gonçalves transformou-se numa das figuras mais interessantes e ricas da história da cultura portuguesa do barroco joanino. “ (...) *o artista mais importante deste período é André Gonçalves (...), o principal responsável pela mudança estética atrás referida, isto é, a mutação dos esquemas hispânicos do seiscentismo para uma paleta mais rica e variada e a crescente adopção de esquemas compositivos marcados pelo classicismo europeu, nomeadamente italiano mas também francês.*”<sup>493</sup>

O título *pintor ingénuo ulissiponense*, que o pintor tanto gostava de utilizar, ostenta-o como um mestre empenhado em dignificar o seu ofício, a pontos de desejar o reconhecimento da sua profissão no seio cultural setecentista português, que o encara como um mero “artesão”. Desde cedo demonstrou-se como o pintor mais abundante da geração joanina, fortemente ligado às correntes classicistas da época,

---

<sup>489</sup> Cyrillo Volkamar MACHADO, *op. cit.*, 1922, p.72

<sup>490</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.19

<sup>491</sup> IDEM, *op. cit.*, p.27

<sup>492</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.28

<sup>493</sup> Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 2007, p.131

André Gonçalves em toda a sua obra, inspirada fielmente em modelos clássico-romanista, transmite um estudo estilístico que percorre as mais variadas gravuras dos melhores pintores italianos dos séculos XVII e XVIII, recorrendo a uma composição tipicamente do barroco tardio<sup>494</sup> revelando uma mestria, apesar de nunca ter beneficiado directamente com formação mais moderna da sua geração, a Academia de Roma. Na maioria do seu repertório artístico, a composição é inteiramente retirada de uma gravura, contudo, na obra de André Gonçalves verificam-se as suas qualidades e fraquezas – estando estas estreitamente ligadas ao meio em que desempenhou a sua formação e profissão -, porém André Gonçalves soube executar, em obras pontuais – sendo estas as mais importantes da sua colecção -, uma imagética renovadora inspirada pelo domínio clássico, um perfeito domínio no desenho das figuras, na construção das arquitecturas, da composição paisagística, além de ser reconhecido pelos seus contemporâneos pelos seus dotes de pintor animalista, reflectindo o gosto e as necessidades espirituais e estéticas da sociedade portuguesa setecentista. O *curriculum* deste mestre português encontra-se espalhado pelas mais diversas igrejas e conventos lisboetas, e por todo o território nacional – Arouca, Castelo Viegas, Aveiro, Oeiras, Senhor da Pedra (Óbidos)<sup>495</sup> Açores, Madeira, entre outras, tendo a personalidade artística de André Gonçalves, ultrapassado as linhas portuguesas, chegando a importar para o Brasil.

Assim sendo podemos afirmar que “ *André Gonçalves marca na pintura da primeira metade de Setecentos uma tendência para um classicismo barroco de origem romana, de que no entanto só de segunda mão teve conhecimento.*”<sup>496</sup>

#### 4.2 Conceito de “laboratório” na produção artística: a arte de copiar, a gravura, o valor da cor e epígonos

Mestre André Gonçalves é, sem dúvida, um dos artistas que marcaram este período. Além de ter sido um dos pintores mais activos do seu tempo, foi também o responsável pela mudança da estética barroca portuguesa do século XVIII. Ao longo do seu *curriculum*, André Gonçalves demonstra uma inegável mestria. Possuía uma paleta mais rica, preferindo as pinceladas de variados pigmentos claros, característica esta que o torna inconfundível pelos historiadores. Desenvolveu uma pintura de tela

---

<sup>494</sup> IDEM, *op. cit.*, 1995, p.28

<sup>495</sup> Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2003, pp.234-235

<sup>496</sup> Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 2007, p.132

mais luminosa de cor, procurando ir ao encontro dos grandes artistas do barroco romano e do classicismo francês. Em relação ao classicismo francês, que já tinha sido aplicado pelo seu Mestre, António de Oliveira Bernardes, é levado a cabo por André Gonçalves no método lógico do *fa presto*<sup>497</sup>.

Desde 1640 que se verifica uma incontestável viragem. Os pintores portugueses apostam na via da internacionalização, através da recepção de modelos estrangeiros, os quais eram aplicados nas suas obras, acabando por resultar numa variante de resultados finais. Durante a vasta importação das encomendas joaninas, circulava em Portugal, mais concretamente em Lisboa, uma vasta colecção de gravuras. Contudo, também se fazia sentir uma grande recepção de artistas estrangeiros para virem trabalhar em Portugal<sup>498</sup>. Esta metodologia de escolha e selecção em relação às gravuras, como modelo base para a composição das suas pinturas é acusada, pela maioria dos teóricos, de ser um processo pouco original, apesar de ser uma prática bastante recorrente na produção artística.

Tal como foi mencionado em capítulos anteriores, por volta de 1730 André Gonçalves vai trabalhar para Mafra, em concreto para a Basílica, porém é graças a Mafra que André Gonçalves entra em “ (...) *contacto com exemplares da mais moderna pintura romana, que lhe deixaram – sobretudo Masucci – uma profunda impressão.*”<sup>499</sup>. Todavia “*sabe-se também que existiam no Convento, desde o início, numerosas gravuras, usadas como elementos decorativos, e que os pintores portugueses não puderam deixar de ver. Entre elas (algumas enviadas pelos famosos Mariette), contavam-se reproduções de Rubens, Van Dyck, Pietro de Cortona, Annibale Carracci e Philippe de Champaigne.*”<sup>500</sup>

O recurso à gravura possibilita ao pintor ter acesso a um instrumento que possibilita uma profunda divulgação de valores, bem como, de preceitos artísticos da época, os quais podem abranger valores nacionais ou internacionais europeus, incluindo por vezes as colónias. A gravura é um instrumento capaz de difundir e de traduzir os mais diversos códigos letrados para uma mensagem visual, elevando este conhecimento a um universo acessível às principais massas.

André Gonçalves beneficiou da fertilidade gráfica italiana, tendo tentado retirar o máximo destes ensinamentos gráficos. De acordo com Vítor Serrão, António

---

<sup>497</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.73

<sup>498</sup> IDEM, *op. cit.*, p.72

<sup>499</sup> IDEM, *op. cit.*, p.176

<sup>500</sup> IDEM, *op. cit.*, p.177

de Oliveira Bernardes possuía um álbum de gravuras francesas que entregou para posse do seu discípulo, André Gonçalves.<sup>501</sup>

Contudo a historiografia da arte não demonstra favoritismo por artistas que recorrem a esta prática, chegando mesmo a considerar que a obra não passa de uma cópia, acusando o pintor em questão, de não possuir nenhum virtuosismo artístico.

Porém o facto de reproduzir uma pintura, a partir de uma fonte gravada, não significa literalmente que o artista esteja a copiá-la, como é o exemplo da obra de André Gonçalves. Apesar de copiar ou de adaptar, os esquemas pictóricos de outros artistas, por norma estrangeiros, às suas composições, mestre Gonçalves soube ter o génio e a mestria de saber divulgar e de traduzir as ideias preceptivas ao gosto cultural artístico joanino. “*André Gonçalves inspirava-se então em gravuras de Maratti e as suas obras reproduziam também esquemas pictóricos de Rubens, sem esquecer italianas, como se verifica no Descimento da Cruz (igreja de Santa Cruz de Coimbra), inspirada em Daniel Volterra ou na Adoração dos Magos (MNMC) onde copia Giuseppe Chiari.*”<sup>502</sup>”

Apesar de um artista copiar a matriz iconográfica, há que lembrar que quando a gravura chega às mãos do artista vem num formato de pequena dimensão cerca de 30 cm, em comparação com as dimensões reais da pintura que pode atingir os 3 metros de altura, além de que a gravura é ilustrada numa paleta cromática em tons de preto, cinza e branco. Assim sendo, o artista que copia este instrumento nunca recebe a informação completa, relativa à composição da pintura que se encontra a copiar, mas somente a criação pictórica desenvolvida pelo pintor “criador”.

Como tal, no seguimento deste raciocínio à que atribuir mérito artístico ao pintor que copia, o qual insere na sua obra uma selecção de valores plásticos a partir da gravura de buril. Assim pertencem ao artista as qualidades específicas de cor, nas quais o pintor manuseia o seu conhecimento, em sintonia com o gosto da época, em simultâneo com a sua aprendizagem para a execução do tracejado, as correctas gradações de cor, paisagens, animais, rostos, drapeados, entre outros.

Além de demonstrar, por vezes, ser um génio da paleta, o artista que “copia” terá que possuir um traçado correcto para acertar com as proporções das escalas de uma pequena gravura, que possivelmente terá cerca de 30 cm de altura para uma tela

---

<sup>501</sup> Sílvia Marília Moniz MASSA, op. cit., p.60, Nota 138; A obra em causa intitula-se *Livre de Diverses Grottesques Peintes dans le Cabinet et Bains de la Reyne, au Palais Royal, par Simon Vouet, Peintre du Roy, et graves par Michel Dorigny, Paris, MDCXLVII*

<sup>502</sup> Paulo PEREIRA, op. cit., 2007, p.131

– a qual dependendo da temática, poderá ficar exposta num ambiente palaciano ou eclesiástico -, podendo rondar os 3 ou 4 metros de altura.

Assim sendo, sobre a dualidade se o mestre português André Gonçalves será ou não um copista, com base no estudo da sua aprendizagem e trabalho, considero correcto afirmar que a gravura, sem dúvida, assumiu uma grande importância na sua produção, funcionando como um intermédio de inspiração artística. Contudo é necessário reconhecer que a sua pintura não consiste somente na ideologia de copista, tendo em conta que em cada obra que produziu André Gonçalves tentou aplicar um tratamento singular, assim como, ao mesmo tempo, transferir a representação de um modelo aplicado da retórica representativa artística joanina, a qual se difundia por todo o reino português, fosse ele metropolitano ou ultramarino.

Apesar do nosso pintor não se destacar pela criatividade, fora algumas excepções, André Gonçalves procurava reivindicar a sua originalidade através da erudição e talento, que ele mesmo fazia questão de legitimar através do engenho da sua paleta. “ *No entanto, não deixou de criar a sua escola, onde formou vários discípulos, gozando de avultada fama na época, o que lhe proporcionou uma elevada quantidade de encomendas (...).*<sup>503</sup>”

Porém, apesar de ser do conhecimento geral, na prática da cópia de gravuras o grande desafio é o exercício de descodificá-la e identificar a fonte original. O investigador nestes casos debata-se com a questão: *Qual será a gravura original que suportou esta pintura?*. Em alguns casos, o artista opta por extrair determinados elementos de várias gravuras, reunindo-os numa obra singular, tornando-se por vezes impossível encontrar a gravura correcta de certo detalhe. Nestes casos, por vezes, somos levados a ponderar: *Quais as gravuras correctas de que o pintor retirou este elemento para a sua criação?*, de facto o pintor poderá ter-se inspirado em certa fonte, mas ter optado por dispor de modo diferente, segundo o seu critério.

Pela análise das obras assinadas e atribuídas a André Gonçalves facilmente verificamos que a composição pictórica parte de uma cópia de um modelo europeu. Assim é fácil entender este fenómeno, já que se calcula que a sua oficina detinha uma excelente e vasta colecção de gravuras e estampas das melhores obras e mestres estrangeiros.

Durante toda a sua vida profissional André Gonçalves mostrou-se empenhado em dignificar a sua profissão, lutando pelo reconhecimento da pintura como uma arte

---

<sup>503</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.28

liberal, e não encarada como um processo mecânico e artesão. Tentou, juntamente com Francisco Vieira Lusitano, criar uma Academia do Nu, a qual pretendia formar pintores portugueses à maneira italiana. Porém, esta iniciativa foi alvo de vandalismo e de protesto por parte do povo, tornando evidente que este gosto moderno não era o aceite pelo povo português, e tão pouco manifestava eco na arte portuguesa, ao contrário do gosto de aparato e mecenático que D. João V procurava evidenciar aos olhos europeus.

Apesar da forte vertente liberalista em relação ao seu ofício, André Gonçalves detinha a plena noção de que era através da pintura que recebia o seu meio de sustento. Assim sendo, quanto mais rápido e maior quantidade de encomendas executasse, mais rendimento obtinha. Para tal, era fulcral agradar aos encomendadores que lhe atribuíam vários pedidos de obras, sendo necessário estabelecer um meio eficiente e rápido que lhe proporcionasse uma produção rápida, de recurso económico, para além de evidenciar uma óptima qualidade pictórica, executada ao gosto cultural que se pretendia na época, e de forma que fosse ao encontro do mercado da sua clientela.

De toda a obra identificada, até ao momento, da autoria de André Gonçalves, sabe-se que todas as pinturas provêm de uma gravura estrangeira, optando preferencialmente por uma obra de renome, sendo este um elemento característico da sua forma de trabalhar. Porém, este pintor não deixa de ter a sua forma própria de pintar, o que o separa dos restantes artistas do seu tempo, vertente esta que este estudo tenta caracterizar. Apesar de André Gonçalves ter aplicado no seu trabalho muita gravura de origem estrangeira, a presença desta em Portugal permitiu proceder a uma regeneração artística e cultural, criando uma nova geração de pintores nacionais motivados pelo gosto da pintura italiana.

Era na fase de aprendiz que o futuro pintor se ambientava e se familiarizava com todas as técnicas e saberes do ofício, que incluíam desde a moagem das tintas à preparação das telas, e iniciava os seus conhecimentos sobre a arte da pintura, os quais adquiria após efectuar cópias das inúmeras gravuras europeias e de obras que o mestre dispunha, como referência pictórica artística no seu atelier. Contudo, estabeleciam-se os designados “contratos de servidão”<sup>504</sup>, que estipulavam que o aprendiz passava a viver na casa do mestre, e da qual não se poderia ausentar sem

---

<sup>504</sup> Ver Vítor SERRÃO, “« Contractos de Servidão » em Portugal nos séculos XVI e XVIII” in *A Cripto-História de Arte – Análise obras de Arte inexistentes*, Livros Horizonte, Lisboa, 2001, pp.202-214

uma autorização deste. Caso o jovem desobedece-se, o pai ou o tutor responsável pelo menor, ficaria obrigado a pagar uma multa pecuniária. Porém, o mestre ficaria com a obrigação de tratar devidamente o jovem aprendiz, recebendo-o na sua casa e pondo à sua disposição comida, cama e calçado – a roupa seria a cargo do pai ou tutor. Por outro lado, o aprendiz era por sua vez, interpretado como um elemento de mão-de-obra barata, estando disponível para executar pequenas tarefas – onde se incluíam tarefas de obreiro na oficina, entrega de cartas aos encomendantes, servir o mestre, carregar a lenha ou cuidar do gado. Com o convívio diário entre a família do mestre e o menor, desenvolviam-se vínculos de afecto, levando por vezes a que os mestres incluíssem nos seus testamentos, os aprendizes como herdeiros de toda a oficina – incluído tudo o que esta continha, desde o espaço, ferramentas, materiais, bem como, todos os álbuns de desenho e de gravuras, sendo esta última considerada por muitos pintores, a verdadeira riqueza<sup>505</sup>.

É neste panorama cultural que André Gonçalves recebe a sua formação e que responde às suas encomendas, através da prática fundamental de um eficiente atelier, ou como preferimos designar neste trabalho, um *laboratório*.

Acreditamos que toda a obra discipular que Gonçalves exercia, se insere na denominação contemporânea de laboratório, pelo simples facto de que toda a produção efectuada neste local ultrapassa a básica definição de atelier.

Um laboratório é um local específico de aprendizagem e conhecimento de várias ciências – geometria, perspectiva, simetria, anatomia, fisionomia, história, física, desenho, etc -, procurando executa-las através da aplicação prática destes conhecimentos específicos relacionados com as temáticas de estudo, desde a preparação das tintas, aos procedimentos do douramento das molduras, etc . Assim sendo, um laboratório na sua essência é um local com a finalidade de realizar experiências, tal como é exemplar a produção de André Gonçalves – “(...) *a defesa da pintura não só como actividade nobre, mas como ciência, (...), buscando capitalizar o prestígio crescente de que tal noção se rodeia no século XVIII, enquanto actividade prática, fundamentada num saber teórico e socialmente útil.*”<sup>506</sup>

No seu *laboratório* seria necessário um professor – “*Professor significa, neste contexto, aquele que professa, aquele que pratica.*”<sup>507</sup>-, cujo cargo seria desempenhado por Mestre Gonçalves, impondo-se numa base de subcontratação de

---

<sup>505</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.85

<sup>506</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, pp.116-117

<sup>507</sup> IDEM, *op. cit.*, p.109

mão-de-obra, como sendo esta a forma de instruir todo aquele que pretendia ser o seu discípulo, como é o exemplo de seu filho Manuel José Gonçalves, bem como de Joana do Salitre, Joaquim Manuel da Rocha, Francisco Lobo, João dos Santos Ala, entre outros.

Com este recurso, a resposta de uma encomenda seria bem mais rápida. Contudo seria necessário um sistema que possibilitasse uma maior rapidez e facilidade na execução das pinturas.

Assim sendo o mestre dispunha dos seus discípulos e recorria às imensas gravuras que Gonçalves detinha no seu *laboratório*. Talvez, não compreendamos o porquê de muitos jovens artistas se associarem a um Mestre, como mão-de-obra discipular barata. Possivelmente muitos deles já tinham concluído os seus estudos, mas enquanto não conseguiam ter clientes e encomendas exclusivas, a nível económico seria mais favorável para estes artistas trabalharem no *laboratório* de André Gonçalves, tal como acontecia com de José Machado Castro<sup>508</sup>: “*A Aula e Laboratório (...) proporcionou uma série de possibilidades à vocação artística de muitos escultores, e aspirantes, mas também uma solução para os seus problemas humanos. Porque, no meio da penúria, não é difícil perceber que trabalhar como assalariado para a Casa da Escultura era a solução almejada por muitos artífices e escultores.*”<sup>509</sup> e “*(...) estendia-se ao controlo da assiduidade pela “folha”, da qual resultava o pagamento dos salários.*”<sup>510</sup>

Esta metodologia de aprendizagem, a qual era aplicada fundamentalmente ao desenho, inaugura em Portugal um modelo pedagógico em relação à modelação e à transposição da gravura para a pintura definitiva. Este processo seria aplicado através de fases, as quais seriam executadas por mãos diferentes da do mestre, o qual era o responsável por conceber e delinear a ideia. Dentro deste processo, evidencia-se a importância e a responsabilidade dos discípulos na execução das encomendas.

---

<sup>508</sup> Ver Ricardo MENDONÇA, “A persistência da memória no *Laboratório de Escultura* da Academia de Belas-Artes de Lisboa” in Ana Duarte RODRIGUES, Anísio FRANCO (Coord.) *O Virtuoso Criador – Joaquim Machado de Castro 1731-1822*, [Catálogo de Exposição] Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2012 pp.148-157

<sup>509</sup> Ana Duarte RODRIGUES, “A estatuária e a imaginária: entre a práxis do *Laboratório* e a subcontratação” in Ana Duarte RODRIGUES, Anísio FRANCO (Coord.) *O Virtuoso Criador – Joaquim Machado de Castro 1731-1822*, [Catálogo de Exposição], Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2012, p.78

<sup>510</sup> IDEM, *op. cit.*, p.80

“Na Aula (garantiam-se) os aspectos teóricos do ciclo formativo, enquanto no Laboratório se exercitava a prática da disciplina em simultâneo com o cumprimento das empreitadas destinadas predominantemente às obras reais.”<sup>511</sup>

Porém, apesar do recurso à gravura, era fulcral em toda a produção a importância do desenho. Para estes discípulos, o seu *laboratório* seria um ponto de formação destinado sobretudo à aquisição de conhecimentos relativos à prática da pintura, adquirindo no final uma formação especializada em algumas referências artísticas da época.

Além do recurso a gravuras, a mão-de-obra discipular e a condicionalismos nas encomendas e apesar de ser acusado pela historiografia como um artista de “fraca criatividade”, André Gonçalves, quando se encontra livre do controle artístico, demonstrava um estudo pelos temas e composições modernas, ao qual correspondem os desenhos que executou ao longo da sua carreira, bem como, a gravura que trabalhou em parceria com o seu filho mais velho, Manuel José Gonçalves.

Do que se conservou até aos dias de hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, sabemos que André Gonçalves executou sete desenhos representando a *Alegoria à Paixão e Morte de Cristo (Fig.1)*, *São João Baptista, Susana e os Velhos (Fig.2)*, *Três figuras tocando e dançando, Apolo e Pan (Fig.3)*, *Estudo para duas figuras e Morte de Abel (Fig.4)*. Estes desenhos “(...) constituem a totalidade da sua produção conhecida neste campo.”<sup>512</sup>. Através destes temas, verificamos que André Gonçalves demonstrava não só dedicar-se aos assuntos bíblicos, mas também dominava temas pagãos da Antiguidade clássica. É através destes desenhos que verificamos que André Gonçalves possuía uma enorme criatividade, a qual durante todo o seu percurso foi sacrificada em prol dos condicionalismos impostos pelo gosto do público português de Setecentos. Nestes desenhos podemos contemplar a criatividade de André Gonçalves sem restrições de público nem de encomendantes religiosos, revelando-se como “(...) um criador, dotado de boa capacidade de invenção original e de meios técnicos para concretizá-la.”<sup>513</sup>. Se através das pinturas executadas por este mestre já verificávamos que dominava o desenho, nestes desenhos de cenas elaboradas, conseguimos contemplar através destes estudos o grau de traço rigoroso e correcto que detêm na sua fama. É disso bom exemplo a figura do sátiro Pan. Contudo, em

---

<sup>511</sup> Miguel Figueira de FARIA “O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia”, in Anais. Série História Vol. V/VI, 2000-2001, p100; Ver Miguel Figueira de FARIA *A Imagem útil: Arte, Ciência e Razão de Estado no final do Antigo Regime*, Edial, Lisboa, 2001

<sup>512</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.26 e José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.247

<sup>513</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p. 247

relação à anatomia André Gonçalves, apesar de correcta, demonstra uma falta de Academia, justificando-se o desenho de corpos demasiados musculados. Porém é “(...) no desenho, que melhor pode seguir-se a espontaneidade da criação, pois, na maioria dos casos, ele corresponde a um trabalho destinado apenas a uso próprio, à livre expressão, ao esboço ou à preparação de obras de maior vulto.”

Outro exemplo da sua criatividade é a gravura que acompanha a *Carta Apologética*, (**Fig.5**) fruto de uma obra conjunta entre André Gonçalves e o seu filho, Manuel José Gonçalves. Pelo que se sabe, trata-se da única gravura que André Gonçalves terá executado em toda a sua carreira, “ *Esta obra é, pois, um dos raros testemunhos da capacidade criativa do artista, longe do filão que garantiu a subsistência e a fama.*<sup>514</sup>”. Após pedir a José Gomes da Cruz para escrever a *Carta Apologética*, André Gonçalves considerou que “*A temática da obra requeria uma ilustração de cunho alegórico, o qual está ausente da pintura do mestre (...).*<sup>515</sup>”

André Gonçalves adquiriu contudo uma dimensão de recepção para com as mais recentes teorias e práticas modernas dentro da pintura portuguesa, como é o exemplo dos seus epígonos Francisco Vieira Lusitano e Pedro Alexandrino. Apesar destes dois artistas nunca terem sido seus discípulos, as suas visitas a este ponto de produção cultural seriam um importante ponto de convívio de debate em relação à teoria e prática da pintura na primeira metade do século XVIII.

É exemplo Machado de Castro<sup>516</sup> ao tentar estabelecer através do seu laboratório um ponto de referência artística, procurando equiparar o ensino da Arte ao da Física e da Química, atribuindo uma evidente importância ao desenho. O próprio Machado de Castro negava a designação de oficina, por esta palavra transmitir um princípio de trabalho manual em detrimento do intelectual. Tanto o laboratório de Machado de Castro como o de André Gonçalves, na totalidade das suas obras, sempre demonstraram deter capacidade de resposta para todo o tipo de encomendas, exibindo uma vertente pluridisciplinar ao executar as mais variadas temáticas propostas em encomendas, sobretudo na execução de imagens religiosas. “*Acresce que Machado*

---

<sup>514</sup> IDEM, *op. cit.*, p.247

<sup>515</sup> IDEM, *op. cit.*, p.246

<sup>516</sup> Ver Ana Duarte RODRIGUES, “ A estatúaria e a imaginária: entre a práxis do *Laboratório* e a subcontratação” in Ana Duarte RODRIGUES, Anísio FRANCO (Coord.) *O Virtuoso Criador – Joaquim Machado de Castro 1731-1822*, [Catálogo de Exposição] Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2012, pp.73-90; Ana Duarte RODRIGUES, *A Escultura de vulto Figurativa do laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822) : Fontes, Produção, Iconografia, Morfologia e Significado*, Tese de Mestrado Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004; Ana Duarte RODRIGUES, “The *Aula* and *Laboratorio* of Portuguese Royal sculptor Joaquim Machado de Castro” in *Sculpture Journal*, Vol. 22, N.º 2, Liverpool University Press, 2013, pp. 33-64

*não circunscreveu a sua actividade ao saber oficial e tecnológico mas dotou à cultura artística portuguesa com textos de reflexão que ela não possuía desde Francisco de Holanda (...). Machado de Castro é por isso o exemplo claro de artista que faz porque sabe e sabe porque faz.*<sup>517</sup>”

Em relação à prática e à relação artística o *laboratório* de André Gonçalves constitui uma importante referência pedagógica para qualquer pintor português neste período. Este mestre auto intitulava-se como *Pintor ingénuo Ulyssiponense*, porém esta sua afirmação demonstra um certo reconhecimento perante a sua profissão, bem como o conhecimento teórico e prático que André Gonçalves possuía: « *Ingénuo significava “ de condição livre, digno, nobre, honesto, sendo comum o uso de expressão artes ingenuae, no sentido das artes liberais, isto é, não servis, por oposição a artes mecânicas. Nesta oposição, continha-se, no fundo, a distinção inexistente, na prática, no período medieval, entre artista e artesão.*<sup>518</sup>»

O Mestre Gonçalves terá adquirido os mais importantes fundamentos do conhecimento da arte barroca classizante, permitindo desenvolver, nesta conjuntura política e cultural, os processos criativos, procurando estabelecer uma abertura de contactos para com a prática contemporânea, demonstrando continuamente a necessidade de completar uma educação erudita. Além de possuir no seu *laboratório* a maior concentração de gravuras de pinturas importadas, na sua maioria italianas, afirmava-se como um polo de convívio com outros artistas e de acesso à literatura, como é o exemplo da Carta Apologética de Jorge Gomes da Cruz.

Assim sendo, torna-se sempre complicado atribuir uma obra de autoria exclusiva a André Gonçalves, tendo em conta que o pintor procurou sempre o auxílio por parte do seu *laboratório*, o qual possuía uma vasta mão-de-obra de labor artístico, teórico e pedagógico com a perspectiva de formar artistas que colaborassem no seu *laboratório*. Desta forma a obra de André Gonçalves insere-se num programa de divulgação de uma produção teórica e prática sobre a pintura, numa tentativa de elevar o estatuto da Pintura em Portugal, de acordo com o gosto cultural estético pretendido e divulgado através das encomendas joaninas, capaz de dar resposta a uma encomenda de mais de vinte pinturas.

Neste longo texto expositivo em relação à atribuição de *laboratório* ao eficiente atelier de André Gonçalves, pode-se atribuir um valor fundamental em relação à orientação do gosto relativas às encomendas públicas das massas -

---

<sup>517</sup> Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 2007, p. 98

<sup>518</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.109

particulares e eclesiásticas -, além de se aplicarem práticas concretas e saberes pedagógicos acerca da prática da Pintura. Bem como, foi a partir desta formação de ensino artístico entre o professor e “alunos” que a oficina de André Gonçalves se transformava num grande *Laboratório*, no qual emergiram artistas competentes.

Em relação ao laboratório de Joaquim Machado de Castro sabe-se que “ (...) eram mantidos alguns bozetti e modelos de pequeno tamanho e moldes de partes anatómicas penduradas nas paredes (...)”<sup>519</sup> – tal como podemos observar na gravura, *Alegoria da Escultura*, da autoria de Joaquim Machado de Castro, publicada na *Descrição Analytica*, Lisboa, Imprensa Régia de 1810 (**Fig.6**) - . Assim sendo, não seria de admirar que o *laboratório* de André Gonçalves se encontrasse repleto de pinturas da autoria do mestre e discípulos, bem como, de gravuras dos melhores artistas que a Europa nesta época tinha para oferecer. O mestre Gonçalves foi autor de um universo artístico extenso, composto sobretudo pelo recurso a gravuras. Apesar de recorrer a esta prática encontramos alguns exemplos de obras que detêm uma talentosa mestria e paleta da autoria deste mestre lisboeta.

A obra de André Gonçalves, reflecte no seu discurso uma orientação pela teoria classicista do Alto Barroco, paradigma este que ele desenvolve através de uma característica acentuada em todas as suas obras, recorrendo à importância de gravuras. Contudo adapta-as de acordo com a estética pretendida na época joanina, encontrando-se intimamente ligado ao desenho e à abertura de uma paleta clara. Deste modo, justifica-se uma liberdade do pincel, baseada na tradição e importação de obras italianas e francesas, desenvolvendo-se dentro das concepções teóricas do Barroco Tardio, optando por um modelo clássico.

Ao longo desta investigação, conseguimos encontrar um documento inédito o qual reconhece André Gonçalves como um “perito” de gravuras. (**Doc.13**).

O documento encontra-se digitalizado no site da Torre do Tombo<sup>520</sup>. Segundo as informações da Torre do Tombo o documento pertence a uma colectânea de apontamentos, por parte de Luís Keil, dedicados a obras existentes em vários conventos e igrejas.

---

<sup>519</sup> Ana Duarte RODRIGUES, “ A estatuária e a imaginária: entre a práxis do *Laboratório* e a subcontratação” in Ana Duarte RODRIGUES, Anísio FRANCO (Coord.) *op. c it.*, [Catálogo de Exposição] Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2012, p. 76

<sup>520</sup>

[http://www.pcv.pt/lot.php?ID=7171&ref=search.list.lottitle&sid=10b4b0e125cddefb73c677a82de0b726#.VAZBs\\_ldUg0](http://www.pcv.pt/lot.php?ID=7171&ref=search.list.lottitle&sid=10b4b0e125cddefb73c677a82de0b726#.VAZBs_ldUg0)

Luís Keil<sup>521</sup> refere-se a André Gonçalves como: “ (...) *pintor de gesto e arte, mas de pouca invenção (...)*”, contudo afirma que “(...) *tinha um grande conhecimento dos pintores, e uma vasta colecção de suas melhores estampas e copias*”. De facto, a forma como Luís Keil caracteriza o pintor André Gonçalves é a mesma forma que actualmente a historiografia de arte o interpreta.

Todavia, o que os historiadores não têm noção é que estamos perante um individuo com um nível intelectual muito superior à de um “copista”, e de um “connoisseur” da gravura, tal como verificamos no excerto mais importante deste documento:” *Foi este q reconheceo por original de Rafael, uma estampa em cobre de Christo cruxificado de altura de um palmo, que comprou um Monsenhor da Patriarcal, cujo nome me esqueceo, por 4 moedas, e o vendeu a Monsenhor Saldanha por 100, pondo-lhe esta a condição de o mandar primeiro reconhecer a Roma, aonde foi havido por obra de Rafael concordando os pintores romanos com o juízo do pintor portuguez.*”

Pelo que se entende do documento existia um “*Monsenhor*”, o qual pertencia à Patriarcal – “ (D. João V) *Além da enorme despesa com os membros da patriarcal (...)*”<sup>522</sup> – e que, possivelmente, conhecia André Gonçalves, ou, alguém indicou ao “*Monsenhor*” que consultasse este pintor, pela grande fama que este possuía por ter “(...) *um grande conhecimento dos pintores, e uma vasta colecção de suas melhores estampas e copias*”. Qualquer que seja a opção, permite-nos compreender que André Gonçalves detinha uma rica colecção pictórica composta pelas melhores gravuras europeias, mas detinha também um conhecimento cultural que lhe permitia “peritar” correctamente, tendo sido, posteriormente, autenticada, pelos pintores romanos. Assim sendo, apesar do mestre Gonçalves durante a sua vida, ter sido julgado pelos seus contemporâneos como um artista “sem grande criatividade”, em simultâneo, podemos verificar que, era reconhecido pelos conhecimentos que detinha acerca da sua profissão, conhecendo correctamente o modelo e o autor.

Percebemos que consideravam a gravura como um objecto valioso e que possuía uma procura dentro do mercado da produção artística, tanto a nível de colecionadores, como de mecenas e artistas. Assim sendo, o “*Monsenhor*” pediu ao pintor de maior fama e conhecimento de gravuras, André Gonçalves, para lhe “peritar” a autoria de uma gravura que possuía e que lhe tinha custado “ (...) *4 moedas (...)*”, a qual foi atribuída a Rafael e vendida a “(...) *Monsenhor Saldanha por 100*

---

<sup>521</sup> Documento n.º13, p. 6

<sup>522</sup> Maria SILVA, *op. c it*, p.110

(...)”. Neste caso, o valor da gravura é influenciado pelo facto do perito ser André Gonçalves – o qual detinha um grande conhecimento na área -, mas, sobretudo pela autoria do artista responsável pela composição da gravura ser o pintor italiano Rafael. André Gonçalves sabia que era através das gravuras que se justificava uma actualização da Pintura, a qual nesta época, era entendida como um meio condicionado pelo decoro, em prol de uma manifestação social e religiosa.

Em todas as suas obras, André Gonçalves trabalhou no sentido de adaptar os antigos temas religiosos aos novos conteúdos plásticos do barroco tardio, com uma necessidade de estabelecer um paralelo como um reflexo do panorama cultural que se vivia em Portugal através do esplendor régio de D. João V.

As obras, a que a seguir farei referência, constituem uma parte do *corpus* artístico de André Gonçalves, optando por uma ordenação cronológica e abordando sempre em primeiro lugar a temática e a seguir a gravura. Todas estas pinturas correspondem a modelos estrangeiros, os quais foram modelados de acordo com diferentes fases do processo criativo, e que testemunham, de uma maneira mais directa, o processo de André Gonçalves e do seu *laboratório*, o qual demonstra possuir uma capacidade em transferir os valores estrangeiros “importados” a partir das gravuras, moldando-os de forma a executar uma obra, de acordo com um efeito visual vinculado ao registo pictórico e cultural do gosto joanino.

Deste modo, procura-se valorizar estas obras, assinadas e atribuídas ao eficiente *laboratório* de André Gonçalves. Procedendo-se assim, a uma investigação de modo a identificar as fontes gravadas que influenciaram, ou as quais se copiaram na integra, tentando assim destacar algum privilégio para com a qualidade pictórica com que mestre André Gonçalves, em conjunto com os seus discípulos, executou estas encomendas de acordo com um gosto condicionado pelas encomendas joaninas, enquanto que no panorama nacional a Pintura demonstrava carências na teorização e no ensino.

Tal como se sabe mestre Gonçalves raramente assinava as suas obras, talvez ele próprio tivesse a noção de que as suas obras seriam “cópias” de gravuras, e não inteiramente da sua autoria criativa. Todavia, quando a encomenda era proveniente de um encomendante de grande importância, social ou eclesiástica, o pintor André Gonçalves assinava a sua obra, como é o exemplo da encomenda régia joanina da *Assunção da Virgem* de 1730 exposta no Palácio Nacional de Mafra, a qual se encontra assinada no reverso (**Fig.7**). Ao longo desta investigação, além das quatro pinturas da Capela-mor da igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal, consegui

descobrir uma obra inédita de estudo académico, a qual se encontra assinada por André Gonçalves, **(Fig.8)**.

Trata-se de uma obra, executada possivelmente entre as décadas 1740 e 1750, e foi vendida em 2010, por um valor de 5.000€, pelo Palácio do Correio Velho no leilão 231, Especial VIII, lote 174. A pintura retrata a *Aparição de Nossa Senhora a Santo Franciscano* **(Fig.9)**, e possui dimensões de 135 x 79 cm. Esta obra pertenceu à Colecção Marqueses de Mendia, infelizmente não existem informações sobre a sua proveniência anterior. Em relação à assinatura, não existe uma fotografia deste detalhe, porém, o Palácio do Correio Velho, gentilmente cedeu-me, por via email, uma fotografia isolada da assinatura de maior resolução **(Fig.10)**. O PCV também me informou que foi com a ajuda, via telefone, do Professor Doutor Pedro Dias, que classificaram esta obra.

Esta pintura capta o momento exacto em que a Virgem aparece, depois do Diabo ter tentado o santo franciscano. Nesta obra, André Gonçalves evidencia as suas melhores características, o tratamento dos panejamentos, individualização dos rostos, desenho correto, uma paleta definida e uma composição carregada de sentimentalismo e movimento. É uma obra riquíssima em detalhes, como é o exemplo das duas flores dentro da gaveta meia aberta ou o pormenor de inserir no lado direito da composição, o que parece ser uma gravura – só aparecem os pés bem como, parte de um objecto que se assemelha a um cajado e a mestria dos drapeamentos da túnica – a qual possui a seguinte inscrição “ *S. Iacobvs Apos*”, e só no extremo dessa folha é que encontramos a assinatura de André Gonçalves.

Em toda esta pintura, mestre Gonçalves conseguiu captar um realismo, tanto ao nível das emoções dos rostos, mas também em relação à perspectiva correcta do chão, o qual se encontra retratado com uma qualidade excepcional – com um olhar cuidado conseguimos reparar no tratamento de André Gonçalves, nas falhas entre as placas de tijoleira, encontrando-se algumas já rachadas – desenvolvendo uma ilusão de uma profundidade de espaço tridimensional **(Fig.11)**. Um outro aspecto de destaque nesta pintura é a representação do diabo. Este elemento atesta a qualidade imagética que André Gonçalves detinha, em relação a representações de criaturas híbridas, como é o exemplo do Diabo **(Fig.12)**, que se encontra representado num tom meio avermelhado - na cabeça conseguimos perceber um chifre (o qual nos remete para a simbologia do bode), as orelhas são as de cabra, nas costas um par de asas, no fundo das costas tem uma longa cauda, a qual parece ser de uma textura escamosa, de

tom esverdeado e nos pés parece que possui garras - que se encontra em segundo plano a tentar escapar pela janela.

Inclusivé, André Gonçalves teve a mestria de pintar correctamente o tratamento da luz, a qual retracta a Virgem como fonte de luminosidade de toda a composição, a qual incide sobre o santo franciscano.

Após estudarmos todo o universo artístico de André Gonçalves e *laboratório*, constatamos que é com uma grande frequência que optam por recorrer às mesmas gravuras para responder às encomendas, usando por vezes, esta prática por opção do pintor ou por exigência do encomendante. Contudo, em algumas pinturas, encontramos algumas diferenças pontuais, como por exemplo a aplicação da cor, o estudo da luz, da perspectiva, a individualização dos rostos, ou em alguns casos optou-se por reduzir o número de personagens na composição de modo a simplificar e facilitar a compreensão desta para o observador.

Em relação à temática da *Adoração dos Pastores*, encontramos quatro pinturas de André Gonçalves, em que recorre sempre á mesma composição: Capela claustral de Nossa Senhora da Encarnação no Convento de Santos-o Novo, actual Asilo dos Recolhimentos da Capital, Lisboa, década de 1720 (**Fig.13**); Capela-mor da igreja do Colégio de São Bento, actual Hospital Militar Principal, Lisboa, cerca de 1727 (**Fig.14**); espaldar do cadeiral do Convento de São Domingos de Benfica, Lisboa, década de 1730 (**Fig.15**) e no Convento de Cristo em Tomar, proveniente do coro baixo da igreja do Convento das Trinas do Mocambo, Lisboa, cerca de 1748 (**Fig.16**). Em todas as pinturas, verificamos que André Gonçalves usou sempre a mesma gravura. A investigadora Susana Gonçalves, na sua tese de mestrado, informa que, segundo a investigadora Patrícia Alexandra R. Monteiro no seu artigo, “ A Capela de Nossa Senhora da Encarnação e o “Barroco Nacional” em Santos-o-Novo”<sup>523</sup>, refere que da na pintura do Convento de Santos-o-Novo, provém de uma gravura da *Adoração dos Pastores* da autoria de Jacob Matham (1571-1631)<sup>524</sup> (**Fig.17**). Na gravura a acção da Adoração decorre num segundo plano, enquanto que André Gonçalves insere-a no primeiro plano. No centro da obra de André Gonçalves, como é óbvio, encontramos a Virgem com o Menino Jesus, surgindo também representada a figura de uma pastora “ (...) *que destapa um cesto de ovos, e que domina, tanto pela*

---

<sup>523</sup> Patrícia Alexandra R. MONTEIRO, *Op. c it.*, in *Monumentos*, n.º15, Lisboa, DGEMN, Setembro 2001, p.65

<sup>524</sup> Susana GONÇALVES, *op. c it.*, p. 119

*forte presença como pelo colorido (...)*<sup>525</sup>”, contudo esta pastora é a representação da Virgem extraída directamente da gravura de Jacob Matham. Contudo é curioso o facto de que não iremos encontrar em mais nenhuma *Adoração dos Pastores* a representação desta pastora.

Todavia, em relação à restante composição nada se sabia sobre qual seria a fonte original. Contudo, ao longo desta investigação consegui apurar que André Gonçalves copia uma pintura com o mesma tema, da autoria de Pietro da Cortona (1596-1669) (**Fig.18**), o qual se encontra actualmente exposto no Museo Diocesano di Cortona, Toscana, Itália. Se compararmos a pintura de Pietro da Cortona às de André Gonçalves, verificamos que as fortes semelhanças em relação ao tratamento da cor, como é exemplo a cor da túnica e do manto da Virgem, que se mantêm sempre nos tons de vermelho e azul. Em relação aos pastores, verificamos que não possuem as cores fixas como acontece com a Virgem, e que vão alterando a cor das túnicas. Tal factor demonstra a “liberdade” da criatividade do pintor. Um outro aspecto que verificamos, é que a variedade de personagens retratadas vão variando, por exemplo no Convento de Santos-o-Novo, a representação de S. José e o bovino foi substituído por dois pastores, os quais não aparecem na pintura de Cortona. Nas restantes pinturas S. José encontra-se sempre retratado. Porém em relação à representação animalista, esta varia, por exemplo há pinturas em que o boi é um apenas um apontamento simbólico ao tema retratado, outras, como é o exemplo do Convento de São Domingos de Benfica, André Gonçalves atribui ao animal uma grande parte da composição, ocupando este, grande parte do lado direito da pintura, - “(...) *ocasião de manifestar (...) os seus dotes de pintor animalista, tão gabados pelos seus contemporâneos.*<sup>526</sup>”- enquanto que na obra de Cortona o animal surge como um elemento de pequeno destaque,.

Da *Adoração dos Pastores*, de Pietro da Cortona, apenas conhecemos duas gravuras, talvez tenha sido de uma destas gravuras que André Gonçalves tenha copiado a composição, uma de François de Poilly de 1649 (**Fig.19**), e a segunda encontra-se atribuída a François Spierre, datada entre 1646 a 1681 (**Fig.20**).

Em todas estas pinturas encontramos variantes da do Convento de Santos-o-Novo, apesar de que em todas elas nos deparamos com o modelo habitual da Virgem, dominando o centro da composição, olhando fixamente para o Menino. Não posso

---

<sup>525</sup> IDEM, *op. c it.*, p. 120

<sup>526</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. c it.*, p. 171

deixar de salientar o facto de o lado direito do primeiro plano da pintura do Convento de Santos-o-Novo, estar invertido nas restantes três pinturas, ou seja, a figura feminina da pastora, existente nesta obra da década de (17)20, será substituída pela figura masculina que se encontra em paralelo, a própria figura da Virgem nas restantes pinturas estará representada virada para o lado contrário da pintura de 1720 – inicialmente encontra-se virada da direita para a esquerda e nas pinturas posteriores está da esquerda para a direita.

Na pintura da Estrela, encontramos uma paleta predominada pelas influências tenebristas, ao contrário da de Benfica na qual prevalece uma abertura da cor. A de Benfica exhibe uma simplificação em relação ao número de personagens utilizadas, dando um maior destaque á figura do bovino – este animal em concreto evidência uma característica singular de André Gonçalves, a habilidade de retratar animais, tendo sido elogiado pelos seus contemporâneos como um pintor animalista - ao contrário do que acontece na da Estrela. De todo este grupo, é a pintura de Tomar que apresenta um maior número de personagens na composição, optando-se por retirar a representação animalista e preenchendo-a através de três personagens masculinas. Em relação à Virgem e ao Menino Jesus é possível analisar uma evolução cronológica em relação à precisão do desenho. A pintura da Estrela, de cerca de 1727, apresenta-se presa ao desenho, deixando transparecer um ambiente rígido, porém a de Benfica demonstra uma tentativa por parte de André Gonçalves por se adaptar ao novo gosto joanino – através da abertura da paleta para cores mais claras e composições mais clássicas e soltas. Já a de Tomar, datada de cerca de 1748, evidência uma total mestria por parte do pintor em relação ao desenho, a uma composição solta, paleta clara e jogos de luzes bem definidos, tendo nesta obra, o pintor André Gonçalves, aplicado os melhores conhecimentos de um barroco classizante. Em relação à parte superior das telas, dedicadas ao divino através da figuração dos anjos celestiais, nas três pinturas estas composições apresentam-se, na maioria, sem grandes diferenças compositivas, apenas na de Benfica encontramos uma simplificação, tal como acontece em toda a composição desta pintura em concreto.

Todavia, em relação ao tema da Adoração *dos Magos*, o pintor André Gonçalves não se dedicou exclusivamente à pintura de Giuseppe Chiari de 1714 (**Fig.21**), como é o exemplo de duas pinturas: a primeira da década de 1720 no Convento das Salésias (actualmente no Museu do Aveiro) (**Fig.22**); e a segunda, sendo uma das mais famosas do seu *curriculum*, a pintura da década de 1750 (**Fig.23**), exposta no Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra – “*Giuseppe Chiari*

*pintou duas versões do tema (...) Foi justamente a primeira versão, de Dresde, que André Gonçalves copiou, simplificando o topo (...).*<sup>527</sup>”.

Contudo, André Gonçalves em todas as suas encomendas, apesar de repetir em algumas obras a mesma fonte, optou por utilizar obras de outros pintores, de forma a criar um leque de variedade de composições do mesmo tema, como é o exemplo da *Adoração dos Magos* de cerca de 1727 (**Fig.24**) que se encontra na capela-mor da Igreja do Colégio de São Bento da Estrela, actual Hospital Militar Principal. Nesta pintura André Gonçalves copia uma obra da autoria original de Carlo Maratta (1625-1693) (**Fig.25**), porém, sabe-se que Giuseppe Chiari (1654-1727) trabalhou como discípulo na oficina de Maratta. Assim encontramos uma obra de Chiari em que este copia o seu mestre (**Fig.26**). Ao analisarmos a pintura de Maratta, Chiari e a de André Gonçalves, verificamos que o pintor português, na pintura do colégio de São Bento da Estrela, utilizou a composição de Maratta, constatamos esse facto através do conjunto de anjos que se encontram no topo da composição, os quais não aparecem representados na obra de Chiari, bem como a figura de S. José segue novamente Maratta, o qual se encontra representado de perfil, tal como se repete na obra de André Gonçalves e na pintura de Chiari temo-lo debruçado de forma a poder observar de mais perto o Menino Jesus.

Em todas estas pinturas é curioso observar o estudo, por parte de André Gonçalves, das obras deste mesmo tema da autoria de Carlo Maratta e Giuseppe Chiari, além de demonstrar uma forte influência da paleta destes pintores. Porém, se estabelecermos uma comparação entre estas três obras, facilmente reparamos que a de Coimbra exhibe um maior domínio do pincel, uma maior perfeição no que toca á transparência da luz nos panejamentos, enquanto que a de Aveiro apresenta uma paisagem mais simplificada, existe contudo um maior detalhe na individualização dos rostos, além da pintura de Coimbra, demonstrar uma visível evolução na formação do pintor, exibindo fortes conhecimentos adquiridos na sua passagem por Mafra.

Na fase inicial da sua carreira, André Gonçalves recebe uma encomenda de quatro pinturas para a capela-mor da igreja do Colégio de São Bento – actual Hospital Militar Principal. Para esta encomenda pintou um *Casamento da Virgem*, uma *Anunciação*, uma *Adoração dos Pastores* e uma *Adoração dos Magos* – em relação a estas pinturas já as mencionei no parágrafo anterior.

---

<sup>527</sup> IDEM, *op. c it.*, p. 171

Nestas encomendas verificamos que “ (...) *André Gonçalves não abandonara o sentido do claro-escuro e o vigor das tonalidades próprios do seiscentismo (...)*<sup>528</sup>”. Em relação ao *Casamento da Virgem* (**Fig.27**) até ao momento não se conhecia qual seria a gravura de suporte a esta pintura. Contudo, de acordo com a minha investigação, descobri que esta pintura da Capela-mor igreja do Colégio de São Bento da Estrela foi realizada a partir da obra da mesma temática da autoria de Carlo Maratta (**Fig.28**). Ao analisarmos ambas as pinturas, a de André Gonçalves e a de Maratta, verificamos que o pintor português copiou na maioria a composição italiana. Verificamos porém uma grande diferença no retrato de S. José – na pintura italiana apresenta-se como um indivíduo de idade, enquanto que na portuguesa André Gonçalves retratou-o mais jovem. Na obra de Maratta os pés da Virgem encontram-se expostos, por sua vez na pintura portuguesa encontram-se totalmente cobertos. A pintura de Maratta apresenta um domínio em relação à paleta e demonstra um pincel solto, enquanto que André Gonçalves encontra-se ainda “preso” aos valores tradicionais seiscentistas portugueses. Contudo o nosso pintor português, como verificamos, demonstra preferência elitista pelos melhores pintores contemporâneos da sua época. No caso da pintura da *Anunciação*, tal como já se conhece, André Gonçalves inspira-se novamente na obra de Carlo Maratta.

Um outro tema que encontramos repetido no *corpus* artístico de André Gonçalves é a *Morte da Virgem*, a qual se encontra exposta na Capela de Nossa Senhora da Conceição no Colégio na igreja da Companhia de Jesus, na Horta, na ilha dos Açores, datável da década de 1720 (**Fig.29**), e repete-se no coro alto da igreja do Convento da Madre de Deus em Lisboa, da década de 1740 (**Fig.30**), ambas derivam da pintura com o mesmo tema, de Carlo Maratta. Infelizmente, não foi possível encontrar uma imagem com a obra original de Maratta, mas conseguimos esta informação, graças a uma gravura da autoria de um artista flamengo, Robert van Auden - Aerd (1663-1743) (**Fig.31**) Ao analisar a pintura dos Açores veremos que André Gonçalves imitou a composição na sua totalidade, porém, no coro alto da Madre de Deus verificamos que transferiu a maioria das personagens de Maratta, mas alterou, ao seu critério, algumas posições, como é o exemplo do apóstolo do lado direito da composição que se encontra com as mãos juntas – num acto de reza -, com o olhar direccionado para cima; na pintura da Madre de Deus, manteve este apóstolo no lado direito da composição, mas posicionou-o junto da Virgem, a seguir aos dois

---

<sup>528</sup> IDEM, *op. cit.*, p.118

apóstolos que se encontram ajoelhados a rezar junto à mesma. Apesar de continuar com o seu olhar direccionado para cima, ao contrário de Maratta, este apóstolo tem a mão esquerda no peito. Na totalidade desta composição, André Gonçalves opta por preenche-la com os doze apóstolos ao redor da Virgem, enquanto que na obra de Maratta apenas encontramos dez apóstolos junto desta. Ao contrário do pintor italiano, André Gonçalves preferiu simplificar a composição e a temática ao reunir na mesma pintura todos os apóstolos, contudo executa de uma forma muito inteligente o tratamento dos rostos e as posições dos apóstolos, fazendo com que o olhar do observador seja direccionado para a Virgem, a qual é o centro do tema e da pintura.

A seguinte obra que iremos mencionar, pertence ao conjunto de pinturas para Mafra que André Gonçalves executa em 1730. A pintura *A Virgem aparece a S. Pedro de Alcântara* (**Fig.32**), não possui nenhuma assinatura e encontra-se atribuída a André Gonçalves, inclusive segundo Pierpaolo Quieto na sua obra, *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo, la pintura a Mafra, Évora, Lisbonna*, considera que esta pintura detêm a mão artística de André Gonçalves, argumentando que “*l’ uso del colore, contrastato e lúcido, il modo di disegnare i putti, ora granziosi, altre volte ispirati ad una caratterizzazione di bambocci.*”<sup>529</sup>. Tal como se sabe, a figura da Virgem é retirada da célebre pintura *Pala do Voto* ou *Virgem com os Santos Protectores de Bolonha* de Guido Reni (**Fig.33**), de 1631-1632, localizada na Pinacoteca Nacional de Bolonha. Porém nesta pintura André Gonçalves opta por não retratar o Menino Jesus. Em relação à restante composição, a figura de São Pedro de Alcântara considero que seja uma adaptação da pintura de Carlo Maratta, *Aparição da Virgem a Santo Filipe Neri*, (**Fig.34**) de 1675, localizada na Galleria Palatina.

Durante a década de 1730, André Gonçalves executa um conjunto de painéis – *O Nascimento da Virgem, Apresentação de Maria no Templo, Casamento da Virgem, Anunciação, Visitação, Adoração dos Pastores, Adoração dos Magos, Apresentação do Menino no Templo, Circuncisão, Fuga para o Egipto, Assunção e Coroação da Virgem* - para o espaldar do Cadeiral da igreja do Convento de São Domingos de Benfica.

---

<sup>529</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.180

Em relação ao *Nascimento da Virgem*, (**Fig.35**), sabe-se que André Gonçalves copia Carlo Maratta, (**Fig.36**) tal como refere, na sua tese de mestrado, a investigadora Susana Gonçalves<sup>530</sup>.

Após a minha investigação consegui encontrar uma gravura com a composição da *Apresentação de Maria no Templo* (**Fig.37**), contudo a gravura é italiana, mas de autoria desconhecida (**Fig.38**), acerca da datação será entre 1700 a 1750.

A pintura da *Anunciação* (**Fig.39**), trata-se de uma repetição da *Anunciação* da igreja do Convento dos Cardais, a qual corresponde à obra de Federico Barrocci (**Fig.40**) de 1582 a 1584, que se encontra exposta na pinacoteca Vaticana. Em relação à pintura da *Visitação* prefiro trabalhá-la no capítulo n.º 4, tendo em conta que apresenta a mesma composição que a *Visitação*, a qual se encontra a ladear a Capela-mor da igreja da Nossa Senhora da Conceição no Seixal. A pintura da *Adoração dos Pastores*, já foi mencionada neste capítulo, e a mesma foi extraída directamente da obra de Pietro da Cortona.

Em relação à temática da *Adoração dos Magos*, (**Fig.41**) a pintura do espaldar do cadeiral da igreja do Convento de São Domingos de Benfica, não corresponde a nenhuma das composições que mencionei previamente neste capítulo. Porém, segue também uma obra de Carlo Maratta (**Fig.42**), o qual copia por sua vez a obra de Antonio Circignani (**Fig.43**) (1600-1649). A pintura da *Apresentação do Menino no Templo* (**Fig.44**), é extraída de uma gravura, novamente, de Carlo Maratta (**Fig.45**). Nesta pintura percebemos que André Gonçalves simplificou bastante a sua pintura, em comparação com a obra de Maratta, a qual se encontra rica em detalhes e pormenores, os quais valorizam imenso a composição. Na pintura do mestre Gonçalves, podemos considerar que se trata de uma obra de oficina, e tendo em conta o pequeno tamanho das telas do espaldar compreende-se o porquê do pintor português ter simplificado a composição, ao cingir-se unicamente às personagens principais do tema para que a mensagem fosse de directa interpretação.

Ainda na década de 1730, André Gonçalves, trabalha em parceria para a Igreja do Menino de Deus, na cidade de Lisboa, com Vieira Lusitano, Inácio de Oliveira Bernardes e André Ruvira, constituindo-se numa importante “(...) *encomenda régia que merecia a maior atenção de André Gonçalves, tanto ao nível do efeito cenográfico, como do cuidado do posto na representação do pormenor.*”<sup>531</sup>

---

<sup>530</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.133, Vol. II, p.64

<sup>531</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.137

Em relação à pintura da *Estigmatização de São Francisco*, (**Fig.46**) “*Segue o tipo de composição tradicional, tratada, com variantes, por inúmeros pintores ocidentais.*<sup>532</sup>”. Porém encontramos uma pintura, a qual se aproxima muito a esta composição, uma pintura do mesmo tema da autoria de Trevisani Francesco (**Fig.47**). A representação de São Francisco em ambas as pinturas é muito semelhante, bem como a representação dos anjos no topo da pintura. É interessante verificar que na obra de Trevisani encontramos, à direita da composição, um frade centrado na sua leitura, enquanto na pintura de André Gonçalves, temos uma representação muito parecida à esquerda.

Um outro conjunto pictórico em que se destaca a autoria de André Gonçalves pela “(...) *firmeza do desenho, (...) bem como a tipologia da cor, a tradição e o paralelo com outras obras não permitem duvidar da autoria.*<sup>533</sup>”, é o conjunto do coro alto do Convento da Madre de Deus, da década de 1740.

Em relação aos programas de pintura encontramos na *Apresentação de Maria no Templo* (**Fig.48**), além de ser “(...) *uma obra típica do pintor.*<sup>534</sup>” pelas características do desenho e colorido, possui igualmente características da pintura executada cerca de 1640, do mesmo tema, de Giovani Francesco Romanelli (**Fig.49**) (1610-1662). Em primeira análise verificamos que André Gonçalves, novamente, opta por simplificar a composição original. Tal prática evidencia que um pintor, só porque se encontra a copiar uma gravura, não é obrigado a copia-la na sua totalidade, tendo o artista um livre arbítrio em relação a selecionar quais os detalhes e personagens que deveram participar na sua pintura.

Na pintura *Apresentação de Jesus no Templo* (**Fig.50**), tal como menciona José Machado, “*a sugestão rubeniana, que perpassa na obra deve-se talvez à inspiração numa gravura de Pontius, com o mesmo tempo, sobre um original perdido do grande mestre de Antuérpia.*<sup>535</sup>”. De facto, a pintura segue fielmente o tema tradicional de uma gravura de Pontius, (1603-1638), segundo uma pintura de Rubens (**Fig.51**). André Gonçalves segue o modelo de Peter Paul Rubens, apesar da pintura da Madre de Deus ser pobre em relação ao tratamento arquitectónico, André Gonçalves, para além das características típicas que possuía acerca do tratamento dos panejamentos, colorido e desenho, acrescenta à obra, junto aos pés de S. José dois grupos de flores, preenchendo o fundo da composição.

---

<sup>532</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. c it.*, p. 197

<sup>533</sup> IDEM, *op. c it.*, p. 181

<sup>534</sup> IDEM, *op. c it.*, p. 182

<sup>535</sup> IDEM, *op. c it.*, p. 184

Em relação ao quadro de *Cristo servido pelos Anjos*, (**Fig.52**), sabemos que André Gonçalves repete esta mesma composição em 1731 para a capela-mor da igreja de S. Catarina (Paulistas), em Lisboa<sup>536</sup>. Contudo, apesar da pintura da Madre de Deus possuir um “(...) *colorido requintado, com base numa ampla gama de matizes de azul, de que ressalta o rosa vivo do Anjo da direita (...)*”<sup>537</sup>, André Gonçalves recorre, como fonte iconográfica, à pintura do mesmo tema de Charles le Brun (**Fig.53**), datada de 1653. Esta pintura de le Brun, foi copiada para gravura, como é o exemplo de Jean Mariette (**Fig.54**), que como sabemos foi responsável pelo envio a D. João V, de um vasto número de gravuras dos melhores artistas franceses.

No tema da *Última Ceia*, (**Fig.55**) além das fortes influências do fresco do mesmo tema, da autoria de Leonardo da Vinci, em relação aos apóstolos que se encontram representados nos laterais da pintura, bem como a presença de objectos em primeiro plano, encontramos várias semelhanças com a obra de Philippe de Champaigne (**Fig.56**) (1602-1674).

Na sua tese de mestrado, a investigadora Susana Gonçalves menciona uma pintura, *Nossa Senhora da Consolação com São Tomás de Aquino, São Goldrofe, Santa Catarina de Alexandria e São Carlos Borromeu*, (**Fig.57**) de 1757, a qual se encontra assinada por André Gonçalves, “ *And. Glz 1757*”<sup>538</sup>. Esta pintura actualmente pertence à colecção da Santa Casa da Misericórdia de Coimbra, porém é proveniente da igreja do Colégio da Sapiência de Coimbra. Contudo, esta tela adapta o modelo compositivo da Virgem e a representação de São Carlos Borromeu, o qual se encontra em primeiro plano no lado direito da composição, de Carlo Maratta, da pintura *A Virgem do Pistole* (**Fig.58**) (1625-1712).

As últimas obras a que faço referência neste capítulo pertencem ao Ciclo da Paixão, datadas de 1761 e expostas na sacristia da igreja de São Roque. Estas pinturas são uma das últimas que o mestre Gonçalves executou, tendo nesta altura, 76 anos de idade, significando que André Gonçalves trabalhou até ao final da sua vida. Através do documento de despesa, “(...) *com o recibo autógrafa de André Gonçalves (...)*”<sup>539</sup>, datado de 29 de Maio de 1761, menciona que “(...) *além dos 16 quadros, o mestre executou também bandeiras processionais. Recebeu, pelos primeiros, 199\$460 e, pelas segundas, 172\$800. No recibo de quitação, refere ainda os gastos com o*

---

<sup>536</sup> IDEM, *op. c it.*, p. 185

<sup>537</sup> IDEM, *op. c it.*, p. 185

<sup>538</sup> Susana GONÇALVES, *op. c it.*, p. 172

<sup>539</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. c it.*, p. 232

*dourado das molduras e o verniz, a serem suportados, em partes iguais, por si e pela Santa Casa.*<sup>540</sup>”.

Ao longo desta investigação consegui apurar duas fontes compositivas para este ciclo. A primeira trata-se da *Oração no horto* (**Fig.59**), a qual é extraída da pintura de Charles le Brun (**Fig.60**) executada entre 1655 e 1660. Facilmente reparamos que a figura de Cristo e do anjo que o segura é idêntica ao traço de le Brun. Todavia, André Gonçalves exclui da composição o anjo que traz o cálice, e prefere retratar o objecto suportado pelo anjo em que Cristo se encontra encostado, prevalecendo uma “criatividade” de André Gonçalves face à fonte original.

A outra pintura, cuja fonte original consegui apurar é a *Deposição no túmulo*, exposta na sacristia da igreja de São Roque, em Lisboa (**Fig.61**), a qual deriva da pintura de Federico Barocci (**Fig.62**), executada entre 1578 e 1582. André Gonçalves através do individualismo do rosto de Cristo, consegue envolver a obra num sentimento de tranquilidade. O tratamento do corpo de Cristo apresentando uma palidez mortal, faz com que se destaque o colorido das túnicas dos apóstolos e Madalena.

Em todas as pinturas que mencionei, verificamos que em todas elas, André Gonçalves opta sempre pela simplificação, sabe, porém, executar com firmeza e perfeição, tanto no desenho e no colorido, as personagens fulcrais para o tema retratado - “(...) cujo estilo se encontra (...) perfeitamente definido: paleta clara, tipo de beleza clássica, composição harmoniosa mas geralmente simples pouco original, com um repertório de retórico fácil.”<sup>541</sup>”.

Conforme referi no início deste tópico, a gravura é feita em tons de preto, cinza e branco. Ao comparar as fontes originais com as pinturas executadas por André Gonçalves e *laboratório*, concluímos que o mestre Gonçalves encontrava-se actualizado em relação aos modelos de programa compositivos, requeridos neste panorama cultural imposto por D. João V. Não só André Gonçalves se encontrava instruído de acordo com esta cultura estética, como também, detinha o conhecimento, os discípulos e as gravuras necessárias para corresponder às necessidades do mercado artístico em Portugal da época. Os encomendadores portugueses nesta altura aspiravam por uma pintura que seguisse a orientação luxuosa da estética joanina, mas que pudesse ser adquirida por uma quantia modesta.

---

<sup>540</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 232

<sup>541</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, p.26

Assim sendo, André Gonçalves construiu um método eficiente que o permitisse responder a este mercado tão “exigente” na qualidade, mas tão mediano nos pagamentos. O uso de gravuras e de discípulos, de facto, contribuiu de forma económica para este processo, enquanto respondia às vastas encomendas provenientes de todas as zonas de Portugal e fora, instruía os seus discípulos na arte da pintura, através da aplicação dos melhores modelos de gravuras europeias e do conhecimento do mestre do tratamento da luz, rostos e drapeamentos fluidos – “ *André Gonçalves afasta-se da tradição hispânica de que partiu o pintor seiscentista e, pela quantidade de obras realizadas, pela qualidade de algumas delas, e pelo ensino que dispensou, contribuiu consideravelmente para a afirmação da «grande maneira» barroca em Portugal que durará até finais do século.* ”<sup>542</sup>

#### 4.3 Inventário cronológico do *corpus* artístico

Em relação às pinturas de André Gonçalves, deparei-me com o facto de que nenhum investigador dedicou umas páginas de forma a mencionar, num critério cronológico, todas as obras que se conhecem até aos dias de hoje, assinadas, documentadas e não apenas atribuídas. Constatei que grande parte dos investigadores que se dedicam a André Gonçalves, preferem optar por trazerem pinturas novas ou alguma novidade documental.

Assim sendo, na minha óptica, este capítulo não ficaria completo sem um inventário dedicado a mencionar todas as obras, assinadas, documentadas e atribuídas, que se conhecem de André Gonçalves. Para este inventário irei seguir uma linha cronológica, referindo da primeira até à última pintura que se conhece do mestre Gonçalves, bem como, reunir todas as obras que se conhecem em território continental, ilhas e Brasil.

Neste capítulo, apoiei-me bastante na tese de mestrado da investigadora Susana Gonçalves. Esta investigadora dedicou a sua dissertação ao inventário descritivo das peças de André Gonçalves, mencionadas pelos investigadores Vítor Serrão, Nuno Saldanha, José Alberto Gomes Machado, Paulo Pereira, Joaquim Oliveira Caetano, Luís Moira, Luís de Moura Sobral, entre outros. Porém, posteriormente foram descobertas pinturas nos Açores e na Madeira. Ao longo da minha investigação, a minha maior dificuldade foi encontrar, no mesmo livro, toda a

---

<sup>542</sup> Luís de Moura SOBRAL, “André Gonçalves”, in Paulo PEREIRA, *op. c it.*, 1989, p. 208

informação que se conhece de André Gonçalves. Quando um investigador descobre uma pintura ou um documento novo, acho que é fundamental inventariar e anexar junto do que se já conhece, para que no futuro quando se trabalhar o mesmo tema, se tenha toda a informação fixa num só local para consulta. Mas claro, parte de cada investigador prosseguir com a sua metodologia de trabalho e de investigação. Assim, a minha metodologia de trabalho e de investigação, foi reunir todas as pinturas que se conhecem até hoje de André Gonçalves, organiza-las numa tabela cronológica, estudar as características de cada década e tentar perceber qual seria a década correcta onde inserir as minhas pinturas.

Este capítulo é fundamentalmente uma tabela, a qual serve de instrumento indispensável para se ter a noção correcta da quantidade de obras de André Gonçalves, bem como, constatar quantas se encontram assinadas, documentadas ou atribuídas, e fazendo referências aos investigadores donde recolhi a informação.

Título	Quantidade	Data	Local actual	Local original	Assinada/ Documentada /atribuída	Investigador
<i>Santo Amaro salva o mestre de obras do Mosteiro da Conomância</i>	1	Década de 1710		Ermida de Santo Amaro, sacristia, Arcaz	Assinada “ [...] Gonçalves inven.”	José Alberto Gomes Machado; Susana Gonçalves
<i>São Jerónimo e Santo Agostinho (De Os Quatro Doutores da Igreja Latina)</i>	1	1714		Igreja Matriz de Camarate, arco triunfal	Atribuída	Susana Gonçalves; José Alberto Gomes Machado; Luís de Moura Sobral
<i>Cenas da vida de Moisés (A sarça ardente, A vara transformada em serpente, Passagem do Mar Vermelho, Acampamento junto às nascentes de água, Moisés faz brotar água da rocha, Combate contra os Amalecitas, Moisés administra justiça ao povo, subida junto de Javé, Moisés recebe as Tábuas da Lei, A coluna em forma de nuvem)</i>	10	Década de 1720		Igreja do Paço da Bemposta, Capela do Sacramento,	Atribuída	José Alberto Gomes Machado, Vítor Serrão Luís Moita
<i>Descida da Cruz</i>	1	Década de 1720	Museu de São Roque		Atribuída	Joaquim Oliveira Caetano
<i>Casamento da Virgem, Anunciação, Adoração dos Pastores, Adoração dos Magos</i>	4	Cerca de 1727		Igreja do Colégio de São Bento da Estrela (actual Hospital Militar Principal), capela-mor	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Adoração dos Magos</i>	1	Década de 1720	Museu de Aveiro	Convento das Salésias, Lisboa	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Adoração dos Pastores, Verónica</i>	2	Década de 1720		Convento de Santos-o-Novo (actual Asilo dos Recolhimentos da Capital), Capela claustral de Nossa Senhora da Encarnação	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Adoração da Eucaristia pelos quatro Doutores da Igreja Latina</i>	1	Década de 1720	Capela do Palácio dos Viscondes de Santo António, Aveiro	Colecção particular de Aveiro	Atribuída	Susana Gonçalves

<i>Calvário</i>	1	Década de 1720		Igreja Paroquial de São José, Ponta Delgada, Açores	Atribuída	Sílvia Massa
<i>Morte da Virgem, Apóstolos junto ao túmulo de Maria</i>	1	Década de 1720		Colégio da Companhia de Jesus, igreja, Capela de Nossa Senhora da Conceição, Horta, Açores	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Calvário</i>	1	Década de 1720		Igreja do Convento de Nossa Senhora dos Cardais, coro alto	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Anunciação, Adoração dos Pastores, Coroação da Virgem, Imaculada Conceição</i>	4	Década de 1720		Igreja do Convento de Nossa Senhora dos Cardais, nave	Atribuída	José Alberto Gomes Machado, Nuno Saldanha, Susana Gonçalves, Luís de Moura Sobral
<i>Assunção da Virgem</i>	1	Década de 1720		Igreja do Convento de Nossa Senhora dos Cardais, coro alto	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>A ascensão de S. Francisco com as virtudes</i>	1	Década de 1727 -1730		Igreja do Menino Deus, tecto	Parceria com Jerónimo da Silva	Paulo Pereira
<i>Santíssima Trindade, Virgem Maria e os Santos Mártires</i>	1	Década de 1730		Convento de Santos-o-Novo (actual Asilo dos Recolhimentos da Capital), Capela claustral de Nossa Senhora da Encarnação	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Assunção da Virgem</i>	1	Década de 1730	Sacristia da Capela de Nossa Senhora do Livramento, Mafra	Palácio Nacional de Mafra, numa das salas anexadas ao corredor entre os torrões	Assinada “ <u>André</u> Gonçalves”	José Alberto Gomes Machado, Nuno Saldanha, Paulo Pereira, Susana Gonçalves
<i>Aparição da Virgem a São Pedro de Alcântara,</i>	1	Década de 1730		Basilica de Mafra, capela colateral de São Pedro de Alcântara	Atribuída	José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves, Nuno Saldanha
<i>Aparição da Virgem com o Menino a Santo António</i>	1	Década de 1730	Mafra, sala de Espera	Escola Prática de Infância, Mafra	Atribuída a André Gonçalves ou a Inácio de Oliveira Bernardes	José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves, Nuno Saldanha

<i>São Teotónio e São Francisco de Sales</i>	1	Década de 1730	Basílica de Mafra	Reserva do Palácio Nacional de Mafra	Atribuída	Susana Gonçalves
Luneta de Anjos a rematar a <i>Última Ceia</i> de Pierre-Antoine Quillard	1	Década de 1730		Convento do Palácio Nacional de Mafra	Assinada “ <i>Andre Gonçalves</i> ”	Susana Gonçalves
<i>Nascimento da Virgem, Apresentação de Maria no Templo, Casamento da Virgem, Visitação, Anunciação, Adoração dos Pastores, Circuncisão, Adoração dos Magos, Apresentação do Menino no Templo, Fuga para o Egipto, Assunção, Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade</i>	12	Década de 1730		Igreja do Convento de São Domingos de Benfica, coro baixo, espaldar do cadeiral	Atribuídas	Susana Gonçalves
<i>Anjo</i>	4	Década de 1730		Igreja do Convento de São Domingos de Benfica, coro baixo, espaldar do cadeiral	Atribuídas	Susana Gonçalves
<i>Anunciação</i>	1	Década de 1730		Igreja Matriz de Ansião, Capela-mor	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Estigmatização de São Francisco, Educação da Virgem, São Miguel Arcanjo, Milagre das Rosas, Assunção da Virgem, Beatas Teresa, Sancha e Mafalda</i>	6	Década de 1730		Igreja do Menino Deus, nave	Atribuídas	Nuno Saldanha, José Alberto Gomes Machado, Ayres de Carvalho,
<b>11</b> <i>Assunção da Virgem</i>	1	c. 1730		Igreja de São João Evangelista, Colégio dos Jesuítas, sacristia, Funchal	Atribuídas	Susana Gonçalves Rita Rodrigues
<i>Moisés faz brotar água da rocha, A recolha do maná, A perseguição do Faraó, Cristo servido pelos Anjos, A multiplicação dos pães e dos peixes, Os discípulos de Emaús</i>	6	1731		Igreja de S. Catarina (Paulistas), Capela-mor	Atribuídas	Susana Gonçalves, José Alberto Gomes Machado, Luís De Moura Sobral, Nelson Correia Borges

<i>S. Paulo despede-se da irmã, S. Paulo é conduzido por um Anjo ao deserto, S. Paulo tece o seu traje de Eremita, S. Paulo medita perante a Cruz no deserto, O Centauro revela a S. Antão a existência de S. Paulo, S. Paulo alimentado pelo corvo, Encontro de S. Antão e S. Paulo, Colóquio de S. Antão e S. Paulo, S. Antão revela aos seus companheiros a existência de S. Paulo, S. Antão contempla a subida da alma de S. Paulo ao Céu, S. Antão descobre S. Paulo morto em oração, S. Antão recobre o cadáver de S. Paulo com a capa de S. Atanásio</i>	12	c.1731		Igreja de S. Catarina (Paulistas), Capela-mor	Atribuídas	José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves
<i>Última Ceia, Jesus em casa de Fariseu</i>	2	1732		Matriz de São João d'El Rei, capela-Mor, Estado de Minas Gerais, Brasil	Atribuída	José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves
<i>Oração no Jardim das Oliveiras, Ecce Homo, Flagelação de Cristo</i>	3	1734		Igreja Paroquial de São Pedro, Ponta Delgada	Atribuídas	Sílvia Massa
<i>Imaculada Conceição</i>	1	c. 1735		Sé Catedral de Mariana, capela-mor, Estado de Minas Gerais, Brasil	Atribuídas	Susana Gonçalves
<i>Aparição da Virgem a São Bernardo, Experiência mística de São Bernardo, São Bernardo é recebido em Cister, Morte de São Bernardo</i>	4	1738		Mosteiro Cisterciense de Arouca, igreja, capela-mor, Arouca	Atribuídas	José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves, Pedro Dias
<i>Anunciação, Visitação, Sacrifício de Manoá, São João Evangelista</i>	4	1730 - 1740		Igreja da Nossa Senhora da Conceição, Capela-Mor, Seixal	Atribuídas	Susana Isidro
<i>Calvário</i>	1	1730 - 1740		Igreja Matriz de Alhandra	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Assunção da Virgem</i>	1	1730 - 1740		Igreja de Nossa Senhora de Vialonga	Atribuída	Sílvia Cópio
<i>Aparição da Virgem a Santo António, Aparição da Virgem a Santa Teresa e a São Pedro de Alcântara</i>	2	c. 1740		Igreja do Convento de São Pedro de Alcântara, capela-mor	Atribuídas	Susana Gonçalves, Sílvia Massa,
<i>Cristo irado com o Mundo, São Francisco e São Domingos</i>	1	Década de 1740	Museu de São Roque	Convento de São Pedro de Alcântara	Atribuída	Joaquim Oliveira Caetano, Sílvia Massa, Susana Gonçalves

<i>Ressurreição de Cristo, Ascensão, A Pesca Milagrosa, Aparição de Cristo Ressuscitado aos Apóstolos, São Pedro, São Paulo</i>	6	Década de 1740		Igreja de Nossa Senhora da Pena	Atribuídas	José Alberto Gomes Machado
<i>Apresentação de Maria no Templo, Visitação, Apresentação de Jesus no Templo, Repouso na Fuga para o Egipto, Morte da Virgem, Imaculada Conceição, Cristo servido pelos Anjos, Última Ceia, Milagre do Pão com quatro santos franciscanos, Chegada de Nossa Senhora ao Paraíso, São João Evangelista, Maria Madalena</i>	9	Década de 1740		Igreja do Convento da Madre de Deus, Coro alto	Atribuídas	José Alberto Gomes Machado, Luís de Moura Sobral, Susana Gonçalves
<i>Abraão visitado pelos Anjos, Expulsão da escrava Agar e de seu filho Ismael</i>	2	Década de 1740		Palácio do Correio Velho	Atribuídas	Susana Gonçalves
<i>A Virgem entrega a casula a S. Ildefonso</i>	1	Década de 1740?	Instituto Coimbra	Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra	Atribuída	José Alberto Gomes Machado
<i>São Domingos, São José</i>	2	c. 1744		Igreja de Santa Cruz da Graciosa, altar do sagrado Coração de Jesus, Açores	Atribuídas	Vítor Serrão
<i>Aparição de Nossa Senhora a Santo Franciscano</i>	1	1740-1750	Colecção Marqueses de Mendia	Palácio do Correio Velho	Assinada	Pedro Dias, Susana Isidro
<i>Santa Úrsula e as onze mil Virgens, Sagrada Família</i>	2	1740-1750	Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Mosteiros, Ponta Delgada	Extinto convento de São João Evangelista da Ordem de Santa clara de Ponta Delgada	Atribuídas	Vítor Serrão
<i>José narra os sonhos a seus irmãos, José agredido por seus irmãos, José vendido por seus irmãos, José e a mulher de Putifar, José explica os sonhos do copeiro e do padeiro, José interpreta o sonho do Faraó, José dá a conhecer-se a seus irmãos, Reencontro de José com seu pai Jacob</i>	8	1746 - 1750		Igreja do Convento da Madre de Deus, sacristia	Atribuídas	José Alberto Gomes Machado
<i>Triunfo da Fé sobre os sentidos, Triunfo da eucaristia sobre a Natureza, a Filosofia e a Ciência, Triunfo da Eucaristia, Triunfo da Eucaristia sobre o paganismo</i>	4	1740 - 1750		Igreja do Socorro, Funchal	Atribuídas	Rita Rodrigues

<i>Anjo da Guarda</i>	1	1745		Museu de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca	Assinada “ Andre Glz o fez 1745”	José Alberto Gomes Machado, Nuno Saldanha
<i>Assunção da Virgem com a Santíssima Trindade</i>	1	1746		Igreja do Convento da Madre de Deus, tecto da sacristia	Atribuída	José Alberto Gomes Machado
<i>Nascimento de São João da Mata, Encontro de São João da Mata e São Félix de Valois, Aviso do Anjo aos Santos Trinitários, Primeiro Resgate dos Cativos, Edificação do primeiro convento, Uma pintura que não se sabe o tema, Angariação de esmolas, Embarque para África, Os dois Santos Trinitários entregam a um turco bolsas de dinheiro para resgate dos cativos, Regresso à Cristandade, Recusa da Coroa de França por São Félix de Valois, Morte de São João da Mata, Uma pintura que não se sabe o tema, Ascensão de São João da Mata,</i>	14	c. 1748	Igreja do Convento das Trinas do Mocambo, nave	Convento de Cristo, Tomar	Atribuídas	João Miguel Simões, Susana Gonçalves
<i>São João da Mata perante a Virgem no coro dos Anjos</i>	1	c. 1748	Igreja do Convento das Trinas do Mocambo, nave	Palácio Nacional de Mafra	Atribuída	João Miguel Simões, Susana Gonçalves
<i>Imaculada Conceição, Nascimento da Virgem, Apresentação da Virgem no Templo, Casamento da Virgem, Visitação, Adoração dos Pastores, Adoração dos Magos, Anunciação a São José, Fuga para o Egipto, Uma pintura que não se sabe o tema, Uma pintura que não se sabe o tema, Morte da Virgem, Uma pintura que não se sabe o tema, Uma pintura que não se sabe o tema, Uma pintura que não se sabe o tema, Uma pintura que não se sabe o tema, São João Evangelista</i>	17	c. 1748	Igreja do Convento das Trinas do Mocambo, coro baixo	Convento de Cristo, Tomar	Atribuídas	João Miguel Simões, Susana Gonçalves
<i>Coroação da Virgem</i>	1	c. 1748	Igreja do Convento das Trinas do Mocambo, Capela-mor	Convento de Cristo, Tomar	Atribuída	João Miguel Simões, Susana Gonçalves
<i>Santo António soluciona uma disputa, Santo António cura o pé do rapaz arrependido, Milagre da mula, Cena familiar com Santo António,</i>	14	Década de 1750		Igreja do Convento da Madre de Deus, Capela de S. António	Atribuída	José Alberto Gomes Machado, Luís de Moura Sobral

<i>O parto milagroso, Santo António ressuscita um morto, A conversão das meretrizes, Visão de Santo António, Aparição do Menino Jesus a Santo António, Ressurreição de um jovem numa carroça, Pregação de Santo António aos Peixes, Santo António cura uma criança, Santo António cura um possesso, Santo António converte um burguês</i>						
<i>Santo António em oração, Santo António converte um cavaleiro, Santo António em estudo, Aparição de São Francisco a Santo António, Santo António recebe a bênção, Comunicação do Espírito a um frade, Pregação diante de um bispo, Pregação com aparição de S. Francisco, Transporte do corpo de Santo António, Santo António é arrebatado ao Céu</i>	10	Década de 1750		Igreja do Convento da Madre de Deus, Capela de S. António, tecto	Atribuída	José Alberto Gomes Machado, Luís de Moura Sobral
<i>Adoração dos Pastores, Adoração dos Magos</i>	2	Década de 1750	Instituto de Coimbra	Museu Nacional de Machado de Castro	Atribuída	José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves
<i>Virgem, o Menino e Santo António, Descida da Cruz, Cristo, a Virgem e S. Agostinho</i>	2 1	Década de 1750		Igreja de Santa Cruz de Coimbra, sacristia	Atribuídas	José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves
<i>Santa Mónica em Oração</i>	1	Década de 1750		Quinta de S. Marta, Colecção Arq. José Lico, Benfica do Ribatejo	Atribuída	José Alberto Gomes Machado
<i>Batismo de Santo Agostinho</i>	1	Década de 1750		Quinta de S. Marta, Colecção Arq. José Lico, Benfica do Ribatejo	Assinado "And. Glz"	José Alberto Gomes Machado
<i>Anunciação</i>	1	Década de 1750	Instituto de Coimbra	Museu Nacional de Machado de Castro	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Anunciação</i>	1	Década de 1750		Seminário Maior, Coimbra, Capela da Anunciação	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Anunciação, Visitação, Adoração dos Magos, Assunção</i>	4	Finais da década de 1750		Igreja de São Lourenço, Taveiro	Atribuída	Susana Gonçalves

Foram destruídos num incêndio a 10 de Agosto de 1750	6	1750		Igreja do Hospital Real de todos os Santos, Lisboa		Vítor Serrão, Susana Gonçalves
Virgem com o Menino e Oito Santos	1	c. 1750		Igreja de São Vicente de Fora, Sacristia	Atribuída	José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves
<i>Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens</i>	1	c. 1750	Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa	Museu de Aveiro	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Nossa Senhora dos Mártires</i>	1	c. 1750	Igreja da Nossa Senhora dos Mártires, arredores do Crato	Igreja Matriz do Crato	Atribuída	Vítor Serrão
<i>A Virgem com o Menino e S. Jorge</i>	1	1751		Igreja do Mosteiro de S. Jorge, Castelo Viegas	Assinada “Andreas Glz Pinxit Uli 1751”	José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves
<i>S. Agostinho apresenta S. Teotónio à Virgem, A Virgem com o Menino e Santos</i>	2	1751	Paradeiro desconhecido	Igreja do Mosteiro de S. Jorge, Castelo Viegas		José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves
Alegoria	1	1752		<i>Carta Apologética</i> , Jorge Gomes da Cruz	Assinadas “André Glz. Invenit M.el Jozé Glz, deliniavit, et sculps. Na. 1752”	José Alberto Gomes Machado
<i>A Virgem com o Menino e Santos, Imaculada Conceição com S. Teotónio e S. Ildelfonso, Nossa Senhora do Carmo</i>	3	1755		Capela da Quinta da Almeira, Verride (Figueira da Foz)	Atribuídas	José Alberto Gomes Machado
<i>Anjo da guarda</i>	1	c. 1756		Convento de Nossa Senhora da Esperança, Ponta Delgada	Atribuída	Sílvia Massa
<i>Anunciação, Nossa Senhora da Consolação com São Tomás de Aquino, São Goldrofe, Santa Catarina de Alexandria e São Carlos Borromeu, Imaculada Conceição e São Teotónio, Sagrada Família com Santos Agostinianos</i>	4	1757	Igreja do Colégio da Sapiência, Coimbra	Colecção da Santa Casa da Misericórdia de Coimbra	Assinadas “And. Glz 1757”	Susana Gonçalves
<i>Cristo, a Virgem e Santo Agostinho</i>	1	1757	Igreja do Colégio da Sapiência, Coimbra	Colecção da Santa Casa da Misericórdia	Assinadas “And. Glz F. Lx. <sup>a</sup> 1757”	Susana Gonçalves

				de Coimbra		
<i>Coroação da Virgem, São Francisco, Santa Clara</i>	3	1759		Igreja da Madre de Deus, arco Triunfal	Atribuídas	José Alberto Gomes Machado
<i>Alegoria com São Paulo e São Francisco Xavier, Martírio de São Sebastião, Nossa Senhora das Mercês</i>	3	c. 1759		Palácio Pombal, Capela, Oeiras	Atribuídas	José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves
<i>Senhor da Cana Verde</i>	1	1750 - 1760		Câmara Municipal de Leiria	Atribuída	Susana Gonçalves
<i>Anjo com cravos, Anjo com coração trespassado, Anjo com cálice, Anjo com as cordas, Anjo com o chicote, Anjo com a coroa de espinhos, Anjo com a Cruz, Anjo com a lança e a esponja de fel, A oração no horto, O beijo de Judas, Ecce Homo, Flagelação, Cristo a caminho do Calvário, Deposição no túmulo, Mater Dolorosa</i>	15	1761		Igreja de São Roque, Sacristia	Atribuídas	José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves
<i>Santa Ana, São Joaquim, São José, São João Baptista, Santa Maria Madalena</i>	5	1761 -1762	Refeitório da casa professa de São Roque	Museu de São Roque		José Alberto Gomes Machado, Susana Gonçalves
<i>Desenhos: Alegoria à Paixão e Morte de Cristo, S. João Baptista, Susana e os velhos, Trvês figuras tocando e dançando, Apolo e Pan, Estudo para duas figuras, Morte de Abel</i>	7					José Alberto Gomes Machado
<i>São Domingos</i>	1		Convento de Nossa Senhora da Boa Viagem, Arrábida	Museu Nacional Soares dos Reis, Porto		José Alberto Gomes Machado
<i>Anjo com a Coroa de Espinhos, Anjo com a Cruz</i>	2			Academia das Ciências, Lisboa		José Alberto Gomes Machado, Luís de Moura Sobral
<i>Última Ceia</i>	1			Museu Nogueira da Silva, Universidade do Minho, Braga		José Alberto Gomes Machado
<b>Total</b>	<b>263 pinturas</b>					

#### 4.1 Carta Apologética

Em relação à defesa da Pintura, durante o século XVIII em Portugal, enquanto arte liberal e não mecânica, não existe uma clara distinção, nem um distanciamento entre o conceito de artífice e artista, encontrando-se estas duas definições muito próximas. Na opinião do P.e Rafael Bluteau, na sua obra *Vocabulário Português e Latino*, define um artista como todo aquele “*destro em alguma arte.*”<sup>543</sup>

Somente a arquitectura conseguiu atingir alguma elevação perante a sociedade portuguesa, o mesmo não aconteceu com a Pintura. De facto os arquitectos conseguiram alcançar este prestígio de reconhecimento – “*architecto não só he o que faz plantas, e desenhos de edificios, mas também o mestre obras, e o que sabe, e põe em execução a arte de edificar.*”<sup>544</sup> - por parte da sociedade, não somente por produzirem uma obra que abrangia uma dimensão espacial e utilitária, mas também “*(...) pelo rápido entendimento da necessidade de criar um ensino institucionalizado.*”<sup>545</sup>

Difícilmente os pintores nacionais, nesta época, conseguiam adquirir um estatuto de Artista, pelo simples facto da sua profissão ser considerada como menor, em comparação com outras artes. Sendo difícil esta afirmação social por parte da Pintura, face à arquitectura, a qual dispunha de um ensino organizado desde o século XVI, enquanto que no caso da Pintura e da Escultura, o mesmo, somente aconteceria a partir da segunda metade do século XVIII.<sup>546</sup>

Contudo este “*(...) movimento social de reivindicação dos artistas (...)*”<sup>547</sup> regista-se em Portugal desde o século XVI<sup>548</sup>, já nesta altura “*(...) registavam-se em Portugal movimentos reivindicativos no sentido de libertar os pintores a óleo das obrigações corporativas, impostas pela Confraria ou Bandeira de S. Jorge.*”<sup>549</sup> Em 1539, de acordo com a “Regulação dos Ofícios de Lisboa” de D. João III, os pintores - contra a sua vontade -, incorporavam na Bandeira de S. Jorge. Porém na hierarquia da Bandeira, tínhamos os barbeiros, armeiros, ferreiros, ferradores, serralheiros,

---

<sup>543</sup> Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 1989, p.51

<sup>544</sup> IDEM, *op. cit.*, 1989, p.51

<sup>545</sup> Ana MARQUES, “O Ensino das artes em Portugal” in [http://www.academia.edu/1230787/O\\_ensino\\_das\\_artes\\_em\\_Portugal](http://www.academia.edu/1230787/O_ensino_das_artes_em_Portugal) (Consultado no dia 16 de Agosto de 2014) p. 1

<sup>546</sup> Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 1989, p.160

<sup>547</sup> Nuno SALDANHA, *Poéticas da Imagem*, Editorial Caminho, Lisboa, 1995, p.215

<sup>548</sup> Ver Vítor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1983

<sup>549</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.112

cutileiros, latoeiros, caldeireiros, espadeiros, douradores e outros oficiais a ocupar os primeiros lugares de destaque. Tal estratificação social originou a “(...) *indignação dos pintores de óleo, ansiosos por libertar-se dos entraves corporativos de matriz medieval e por afirmar a sua autonomia de artistas, face aos artesãos mecânicos com quem eram forçados a misturar-se, no seio da Bandeira (...) estando ainda sujeitos ao pagamento de impostos, comuns a toda a classe de artesãos mecânicos.*”<sup>550</sup>

Em 1748, Francisco da Holanda no tratado *Da Pintura Antigua*, fazia referência os vários problemas com que os nossos pintores se debatiam, em relação às teorias e técnicas. Nesta obra, encontramos Francisco de Holanda a tentar a ajudar os pintores portugueses a desenvolverem correctamente a sua arte em paralelo com a prática europeia da época.

Porém, ao analisar esta obra, verificamos que já nesta época Portugal possuía um fraco reconhecimento para com a Pintura, bem como demonstrava falta de instrução nesse sentido. Assim sendo, nesta conjuntura cultural, Francisco da Holanda argumenta que a sociedade portuguesa, em relação à Pintura, era ignorante: “ (...) *a muitas cousas dinas de grande louvor costumamos às vezes (...) não dar o seu inteiro merecimento e lugar, por não serem conhecidas perfeitamente.*”<sup>551</sup>

Mais tarde, em 1602, formar-se-á em Portugal a Irmandade de São Lucas. Porém a sociedade portuguesa continuava a encarar a produção da pintura como um acto mecânico – argumentando que a Pintura era elaborada através de um modelo conventual e desenvolvida numa actividade manual, tal como ocorria com os artesãos. Esta ideia de artificialidade ocupava a teoria de que os pintores não possuíam conhecimentos teóricos e que não deviam ser denominadas como “génios criadores”, pelo facto dos artistas não criarem algo novo. Contudo, nesta época encaravam um artista como um mero “(...) *chefe de oficina.*” e “*Os seus colaboradores, geralmente seus alunos, realizavam a obra concedida pelo chefe e, muitas vezes, um ou outro entre eles especializava-se na execução de determinados detalhes.*”<sup>552</sup>

Todavia, alguns pintores conseguiram obter uma “(...) *libertação individual (...)*”<sup>553</sup>, através de uma petição ao Rei, como é o exemplo do pintor maneirista português, Diogo Teixeira. Outros artistas, irão conseguir esta atribuição de título

---

<sup>550</sup> IDEM, *op. cit.*, p.113

<sup>551</sup> José Stichini VILELA, *Francisco de Holanda – Vida, pensamento e obra*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 39, Citando Francisco de HOLANDA, *Da Pintura Antigua, II-III*, p.234

<sup>552</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 28

<sup>553</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.113

individual enquanto pintores, contudo esta liberalidade “ (...) *continuada a ser negado à classe como um todo.*”<sup>554</sup>

Temos o conhecimento que, em meados do século XVII, os pintores a óleo já não se encontram a incorporar a Bandeira de S. Jorge, ao contrário dos pintores de têmpera e douradores<sup>555</sup>.

Já Félix da Costa em 1698, através da sua obra, *Antiguidade da Arte da Pintura*, tentava junto da coroa portuguesa conseguir algum apoio para institucionalizar a aprendizagem da Pintura, bem como aspirava pela criação de uma Academia, a qual seria administrada segundo o modelo francês. Este intelectual, após ter visto o seu desejo negado, insiste, pelo menos, na criação de um cargo dedicado a um pintor-mor, o qual desempenhava a responsabilidade de aprovar ou reprovos os pintores.<sup>556</sup>

Apesar de todas as manifestações dos artistas portugueses, desejando reconhecimento social da sua profissão, bem como a dignificação e a liberalidade da Pintura, verificamos que ao longo de vários anos de luta, durante o Portugal setecentista encontramos ainda os nossos pintores centrados na (...) *dignificação do estatuto do artistas e no papel do relevo desempenhado pela arte em qualquer sociedade.*<sup>557</sup> – a qual só acontecerá na segunda metade do século XVIII.

Assim sendo, após vários anos de luta pelo reconhecimento da liberalidade da Pintura, ocorreu a iniciativa de criar em Lisboa uma *Academia do Nu*, fruto da parceria entre André Gonçalves e Vieira Lusitano<sup>558</sup>. Contudo, este estímulo educacional para uma prática teórica na compreensão do desenho e da pintura, foi alvo de uma revolta popular causada pela ignorância das mentalidades, obrigando esta instituição a fechar as portas – porém esta ideia só será concretizada em 1780 por Cyrillo Wolkmar Machado<sup>559</sup>. A falta desta instituição levou o ensino desta arte para a aprendizagem tradicional de mestre-aprendiz.

Neste longo processo pela dignificação da Pintura, no XVIII verificamos “(...) *pouco ou nada mudou na situação profissional dos pintores portugueses.*”<sup>560</sup>, e que foram muitos os artistas que se debateram pelo estatuto da liberalidade da Pintura,

---

<sup>554</sup> IDEM, *op. cit.*, p.113

<sup>555</sup> IDEM, *op. cit.*, p.113

<sup>556</sup> IDEM, *op. cit.*, 1989, p.162

<sup>557</sup> Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 1989, p.52

<sup>558</sup> IDEM, *op. cit.*, 1989, p.163

<sup>559</sup> IDEM, *op. cit.*, 1989, p.163

<sup>560</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.113

como é o exemplo de Francisco de Holanda<sup>561</sup>, Filipe Nunes<sup>562</sup>, Luís Nunes Tínoço<sup>563</sup> e Félix da Costa Meesen<sup>564</sup> -“ *E se chamão liberais, porque são artes de entendimento, nenhuma das outras tem tanto que aprender, como a pintura, porque as outras em breue tempo se chega a ter conhecimento perfeito dellas: mas a Pintura por mais que se trate & curse nella, jamais se chega a penetrar todos os segredos della.*<sup>565</sup>”

Assim sendo, a 7 de Novembro de 1751, José Gomes da Cruz acabava de escrever uma das obras que marcará a aprendizagem da pintura barroca portuguesa a *Carta Apolgetica e Analytica, que pela Ingenuidade da Pintura em quanto Sciencia, escreveo com profundíssimo respeito à Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Anna de Lorena, Marqueza Camareira mór das Rainhas nossas Senhoras, e da Serenissima Senhora Princeza do Brasil, como Professora e Protectora Augusta desta Sciencia, Joseph Gomes da Cruz, a rogo de André Gonçalves, Pintor ingénio Ulyssiponense.*

Esta obra em concreto, debate várias questões teóricas relacionadas com a Arte da Pintura, “(...) *aprofundadas e consolidadas por décadas de prática da sua arte (...)*<sup>566</sup>”, bem como demonstra possuir um certo conhecimento e estudo pelos antigos tratados portugueses sobre esta temática. Assim sendo, esta obra revela-se assim um importante texto de contexto cultural de modernidade artística, o qual procura esclarecer todas as estruturas do pensamento e funcionamento da Pintura – “ (...) *a Pintura é (...) uma ciência, que é produtora de tantas virtudes.*<sup>567</sup>”

André Gonçalves, em acto de humildade, dedica a sua *Carta* à Marquesa de Abrantes,- “ *Recorre a V. Excelência a Pintura, para lhe proteger a ingenuidade ofendida em Portugal (...) para a protecção de uma Arte liberal, a que V. Excelência se aplica com ilustre perfeição (...).*<sup>568</sup>” - D. Ana Catarina Henriqueta de Lorena – na gravura que acompanha a *Carta*, temos a Marquesa representada como Minerva, a qual possui um escudo protector decorado com as armas pessoais de D. José I: Bragança e Habsburgo, o qual se encontra sobre a cabeça da Pintura - a mesma terá

---

<sup>561</sup> Ver Francisco da HOLANDA, *Da Pintura Antigua*, 1548

<sup>562</sup> Ver Filipe NUNES, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, Lisboa, 1615

<sup>563</sup> Ver Luís Nunes TÍNOCO, *Elogio da Pintura*, (ed. De Ana Hatherly), Galeria de pintura do rei D. Luís, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1991

<sup>564</sup> Ver Félix da Costa MEESEN, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696

<sup>565</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, pp.218 -219, Citando Filipe NUNES, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, Lisboa, 1615, fol. 42v

<sup>566</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.124

<sup>567</sup> Jorge Gomes da CRUZ, *Carta Apologética*, 1752, p. 63

<sup>568</sup> IDEM, *op. cit.*, p.15

recebido lições de pintura de André Gonçalves, e na altura da publicação da *Carta* exercia funções de Camareira – mor da Princesa do Brasil D. Maria I<sup>569</sup>. O mestre Gonçalves apoiou-se na marquesa de Abrantes, com o intuito de conseguir alguma influência por parte da Corte, com esperança de beneficiar do apoio de D. José I. André Gonçalves, na gravura que acompanha a *Carta*, dedicou ao Rei a figura de Apolo, o qual ostenta um ceptro, e encontra-se apoiado num escudo, o qual tem representado as armas do reino de Portugal, com a seguinte legenda: *Joseph filius accrescens* – na expectativa de que o monarca “(...) ultrapasse o próprio pai, na protecção à arte.<sup>570</sup> Apesar destes esforços, não foi concedido à Pintura nenhum título de reconhecimento ou de prestígio.

Em consideração pela sua arte, André Gonçalves busca o reconhecimento à nobreza da pintura, argumentando o mérito das artes manuais, na procura de ser reconhecida a utilidade dos pintores na sociedade, bem como pela luta do reconhecimento da sua arte - “ (...) o autor de novo a enobrece, e engradece, e sem controvérsia, que se lhe devem conceder todas as honras, que são comuns às mais Artes Liberais, e ainda outras maiores, como se fora Princesa, ou Rainha de todas.<sup>571</sup>”

Iremos agora analisar o texto escrito a rogo de André Gonçalves, o qual foi feito em defesa da nobreza e da liberalidade da Pintura – “*Toda a Arte liberal he nobre: a Pintura é Arte liberal, logo é nobre. Por Direito Civil é liberal toda a Arte, que os Gregos estimavam por ciência. A Pintura entre os Gregos era a primeira ciência entre as liberais, logo é Arte liberal.*<sup>572</sup>” - e da “ingenuidade” da Pintura, tendo como objectivo fulcral, a distinção radical da sua profissão perante qualquer actividade mecânica - “*Falo abstractivamente da Pintura, que nobilita aos Artífices teóricos, e práticos nela, e dos Pintores desta esfera, e qualidade, digo, que não são, nem devem ser mecânicos, mas nobres para todos os empregos, e predicamentos próprios, dos que professam uma arte liberal.*<sup>573</sup>”

No início da *Carta*, encontramos uma Licença por parte do Santo Officio, autorizando a publicação desta obra, mencionando ainda: “*E na verdade correspondeu o sucesso à minha expectação; porque achei dentro desta Carta hum tesouro de letras, e noticias, que compunham um tão elegante, como erudito*

---

<sup>569</sup> IDEM, *op. cit.*, p.110

<sup>570</sup> IDEM, *op. cit.*, p.126

<sup>571</sup> IDEM, *op. cit.*, p.5

<sup>572</sup> Jorge Gomes da CRUZ, *op. cit.*, p.32

<sup>573</sup> IDEM, *op. cit.*, p.31

*Arrezoado, que não só persuade, mas convence a qualificada nobreza de uma Arte, de cuja alta origem não se pode duvidar, por ter sido concebida um uma bela, e perfeita ideia. (...) <sup>574</sup>”*

O mestre Gonçalves em todo o texto procura evidenciar que a Pintura é mais que uma arte manual, mas sim uma actividade intelectual, a qual exige conhecimento teórico erudito – “*Quero dizer, que a Pintura, em quanta ciência, é arte nobilíssima, e que são nobres os Professores, que a exercitam dignamente. <sup>575</sup>”*

Além do objectivo principal de André Gonçalves ser a liberalidade da Pintura, Diogo Barbosa Machado, no seu texto *Censura do Desembargo do Paço*, além de enumerar os grandes pintores e mecenas da História, procura também validar a importância da Pintura - *(...) porém a Pintura, emula a natureza, e imitadora da Divina Omnipotência, se coroa Princesa de todas as Artes, representando tudo quanto se admira no Teatro do Mundo, com um tão agradável encanto, e inocente Magia, que obriga aos olhos a confessar, que o falso é verdadeiro (...)”* - através da sua antiguidade, argumento que “*Foram os seus primeiros cultores os Egípcios, dos quais instruídos os Gregos, eles a introduzirão em Itália, onde assim no fim da República, como no reinado dos primeiros Césares, alcançou grande estimação (...) <sup>576</sup>”*

Um dos argumentos que André Gonçalves menciona, é que a Pintura serve como uma directriz religiosa para o Homem, afirmando que quando uma Pintura é bem executada, o artista consegue transparecer uma doutrinação correcta, procurando evidenciar uma moralidade –“*Por esta Arte (...) recebemos luz pronta para a compostura da vida, quando a mão do Artífice perfeito nos íntimos com elegante moralidade, no painel historiado, alegórico, metafórico, e demonstrativo, as regras virtuosas para o exercício da honestidade dos nossos passos; pois é a Pintura assim doutrinada, flagelo retórico, e mudo dos vícios, e espirituosos incentivo para a perfeição. <sup>577</sup>”* e “*(...) tem a Pintura por objecto, e doutrina; e tudo o científico, e doutrinam nas Artes liberais para enobrecer, e instruir o entendimento, para vida sábia, e regular, desempenha a Pintura como vistoso exercício. <sup>578</sup>”*

Apesar de, nesta altura, considerarem um pintor como um mecânico, argumentando que executam o seu trabalho com as mãos, André Gonçalves reivindica

---

<sup>574</sup> IDEM, *op. cit.*, pp.1-2

<sup>575</sup> IDEM, *op. cit.*, pp.32-33

<sup>576</sup> IDEM, *op. cit.*, p.9

<sup>577</sup> IDEM, *op. cit.*, p.17

<sup>578</sup> IDEM, *op. cit.*, p.45

que um pintor apesar de trabalhar com as mãos, trabalha fundamentalmente, com o intelecto – *“Todas as operações do entendimento moral, é sábio são nobres, e também o são as em que o corpo tem parte menor, que o entendimento: nesse se geram as ciências, e nesse nasce a ciência da Pintura. Produzem-se do juízo, e do discurso as operações intelectivas, e deste princípio são produzidas as invenções da Pintura.”*<sup>579</sup>”- tal como um poeta – *“(…) e nas letras, e ciências, querendo exaltar o Poeta de Homero e grau excelente, disse, que era Pintura, e não Poesia, assentando não podia ter melhor elogio, para exaltar aquela rara Obra, que transforma-la de Poema em Pintura.”*<sup>580</sup>”.

Contudo, sobre esta distinção entre escritor e pintor, André Gonçalves questiona-se porque é que uma profissão de escrita é considerada nobre, e um pintor face a estas profissões, é considerado mecânico: *“Escreve o Jurista, o Canonista, o Teólogo, e o Historiador no papel, e no pergaminho com a pena, e a tinta, que tudo em si é matéria vil, e tem valor limitado: e nem por isto é mecânico o Jurista, o Canonista, o Teólogo, e o Historiador: e á de ser plebeu o Pintor, porque com pinceis, e tintas de preço usada de panos, e de materiais subidos, nos quais lança as Imagens?”*

Um dos factores principais desta obra é sem dúvida a importância da formação artística, a qual nesta época, carece de ensino e de cultura académica, sem esta educação artística o pintor não podia desenvolver correctamente a sua arte – *“Agora perguntaria eu aos Contrastos da nobreza da Pintura qual foi a ciência, que teve tantos, e tão Augustos Professores? Qual a que dos princípios débeis, que todas tiveram se exaltou em Discípulos, e Artífices como a Pintura, nobilíssima muitos séculos antes, que as Artes fossem liberais?”*<sup>581</sup>”.

---

<sup>579</sup> IDEM, *op. cit.*, p.44

<sup>580</sup> IDEM, *op. cit.*, p.48

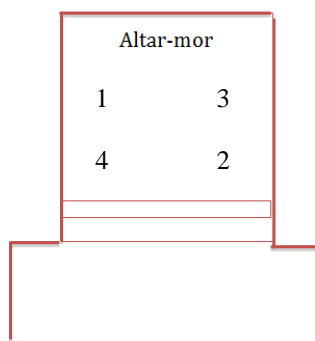
<sup>581</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 62

## Cap.5 – As pinturas da igreja Matriz do Seixal: *Anunciação, Visitação, S. João Evangelista em Patmos e Sacrifício de Manóá*

### 5.1 Fortuna histórica

Em relação à informação global disponível sobre as peças artísticas em questão, tal como mencionei nos capítulos anteriores, a encomenda destas quatro pinturas não terá sido originalmente efectuada pela igreja Matriz do Seixal. Estamos perante quatro telas com cerca de 200 cm de altura por cerca de 170 cm de largura e tendo em consideração que se trata de uma igreja de pequeno porte, de uma só nave, podemos concluir em primeira análise que estas pinturas possuem dimensões demasiado grandes para esta igreja.

Outro ponto fundamental que nos leva a crêr que estas pinturas sejam provenientes de outra instituição católica, é o facto do local actual em que elas se encontram expostas – a ladear a Capela-mor -, não se tratar do correcto para a época da produção das mesmas (**Ver Esquema 1**). Ao estudarmos o discurso teológico pragmático utilizado no barroco, verificamos que as pinturas seriam expostas ao longo da nave, para que acompanhassem a liturgia da missa, criando assim uma maior interiorização para com o fiel, exemplos disso são a igreja de Menino de Deus, igreja da Madre Deus, igreja dos Paulistas, entre outras. Por isso, concluimos que estas pinturas em estudo não serão originais da igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal.



Esquema 1 – Esquema iconográfico, por ordem cronológica bíblica, do ciclo de pintura da capela da igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal.

#### LEGENDA:

- 1- Sacrifício de Manóá<sup>582</sup>
- 2- Anunciação<sup>583</sup>
- 3- Visitação<sup>584</sup>
- 4- S. João Evangelista em Patmos<sup>585</sup>

<sup>582</sup> Fig. n.º66

<sup>583</sup> Fig. n.º63

<sup>584</sup> Fig. n.º64

<sup>585</sup> Fig. n.º65

Sobre o estado da arte destas peças e da sua história, infelizmente não existe nenhum trabalho sobre estas pinturas, e em relação à proveniência destas obras, não tenho nenhum documento que forneça esta informação. Entre todos os documentos que estudei, apenas consegui encontrar um que as menciona (**Doc.14**). Este documento encontra-se datado de 10 de Setembro de 1911, trata-se de um inventário detalhado de todas as peças existentes na igreja Matriz do Seixal à altura, e onde se encontra mencionado “ *Altar-mor: Quatro quadros a óleo, dois de cada lado da capela*”<sup>586</sup>.

Assim sendo, sobre a proveniência podem-se mencionar duas hipóteses possíveis que justifiquem a transição destas quatro pinturas para a igreja Matriz do Seixal: a Expulsão dos Jesuítas em 1759 e a Extinção das Ordens Religiosas em 1834. Sobre a Expulsão dos Jesuítas em que se decidiu retirar todos os bens pertencentes a esta ordem, optando-se por entregar parte deste património a outras ordens religiosas da época, ou em alguns casos, procedendo-se á venda de alguns desses bens. Em relação à Extinção das Ordens Religiosas, terá como consequência a apropriação por parte do Estado português de todos os bens religiosos, levando à venda imensos bens nacionais de natureza laica, e, em particular, os de natureza religiosa.

Estas práticas para com os bens religiosos, proporcionaram a descaracterização de inúmeros núcleos arquitectónicos do mais elevado valor patrimonial. Porém, noutros casos, levou à destruição de imensos objectos artísticos, os quais actualmente, se assumem, lamentavelmente, como uma prática de cripto-História de Arte.

Assim, enquanto investigadora tenho o objectivo de reconstituir, dentro do máximo possível, a *memória* destas pinturas do século XVIII com o propósito de “ (...) *preservar a memória colectiva, na dimensão da salvaguarda do património artístico.*”<sup>587</sup>

Em relação à encomenda original, a qual terá dado origem a estas quatro pinturas, não existe nenhuma informação relativa ao número original de pinturas encomendadas, contudo existe documentação que aponta qual terá sido o pintor ou oficina a executar estas obras – além da falta de documentação, as obras existentes na igreja Matriz do Seixal não possuem nenhuma assinatura – , nem quem foi o

---

<sup>586</sup> 1911, Setembro, 10, Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais, Lei da Separação da Igreja do Estado, Inventário dos bens existentes na Igreja Parochial da freguesia do Seixal (ACMF/ARQUIVO/CJBC/SET/ARROL/004), p. 3

<sup>587</sup> Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2001, p.216

encomendante e muito menos se sabe qual seria o destino das pinturas – se seria para uma capela privada, uma igreja, um convento, um mosteiro, um hospital, etc.

Pelos temas retratados na igreja Matriz do Seixal – *Anunciação* (**Fig.63**), *Visitação* (**Fig.64**), *S. João Evangelista* (**Fig.65**) e *Sacrifício de Manoá* (**Fig.66**) – encontramos dois temas marianos, um tema evangelista e um episódio do antigo testamento. Todavia este conjunto artístico não demonstra nenhuma ligação intrínseca em relação à uma narrativa contínua, misturando-se temas bíblicos totalmente diferentes, com exceção ao conjunto *Anunciação* e *Visitação*. Portanto, hipoteticamente, seria composta por três ciclos diferentes: o ciclo Mariano, o ciclo evangelista e o ciclo do Antigo Testamento.

O ciclo Mariano retrata todas as cenas da vida da Virgem, possivelmente nesta encomenda, teria a seguinte ordem narrativa: *Nascimento da Virgem, Educação da Virgem, Apresentação de Maria no Templo, Casamento da Virgem, Anunciação, Visitação, Adoração dos Pastores, Adoração dos Magos, Apresentação do Menino ao Templo, Circuncisão, Fuga para o Egito, A Morte da Virgem, Assunção da Virgem e Coroação da Virgem*.

Enquanto o ciclo Evangelista seria composto pela representação dos quatro evangelistas: *S. João, S. Mateus, S. Marcos e S. Lucas*.

Por sua vez, o ciclo dedicado ao Antigo Testamento torna-se mais complicado para se tentar estabelecer uma narrativa temática que insira o *Sacrifício de Manoá*, tendo em conta que encontramos uma vastidão de potenciais temas. Possivelmente poderia ter pertencido a um conjunto de telas, em relação à quantidade de pinturas e episódios do Antigo testamento, como aconteceu para a Capela do Sacramento na igreja do Paço da Bemposta, em Lisboa, durante a década de 1720<sup>588</sup>, ou como é o exemplo das seis pinturas retratando o Ciclo Eucarístico para a Capela-mor da igreja de S. Catarina (Paulistas) na mesma cidade, no ano de 1731<sup>589</sup>.

Assim sendo e somando todos estes possíveis temas teríamos um conjunto constituído entre vinte e quatro a vinte e oito pinturas. Contudo, se fosse uma encomenda que rondasse estes números, não seria nenhuma surpresa, tendo em conta

---

<sup>588</sup> Ver José Alberto Gomes MACHADO, “Cenas da vida de Moisés: *A sarça ardente, A vara transformada em serpente, Passagem do Mar Vermelho, Acampamento junto às nascentes de água, Moisés faz brotar água da rocha, Combate contra os Amalecitas, Moisés administra justiça ao povo, Subida junto de Javé. Moisés recebe as Tábuas da Lei e A coluna em forma de nuvem.*” in *op. cit.*, pp. 154-156

<sup>589</sup> IDEM, “Ciclo Eucarístico: *Moisés faz brotar água da rocha, A recolha do maná, A perseguição do Faraó, Cristo servido pelos Anhos, A multiplicação dos pães e dos peixes e Os discípulos de Emaús*” in *op. c it.*, pp. 156 - 160

que a maior encomenda que André Gonçalves executou em toda a sua carreira foram as quarenta e uma pinturas para o antigo convento das Trinas do Mocambo, em Lisboa<sup>590</sup>. Acredita-se que o conjunto pictórico seria maior, porém é necessário mencionar que algumas pinturas encontram-se actualmente com paradeiro desconhecido. Actualmente estas peças encontram-se divididas entre a igreja do Convento de São Francisco em Tomar – possui quatro pinturas -, o Convento de Cristo em Tomar – possui trinta e seis pinturas - e Palácio Nacional de Mafra – possui uma pintura.

Outra grande encomenda que André Gonçalves executou, foi para a igreja dos Paulistas, na cidade de Lisboa, que do que se sabe, pintou dezassete pinturas, divididas em dois ciclos, a primeira dedicada ao Antigo testamento, que seria para a Capela-mor e o segundo ciclo retratando a Vida de São João Eremita para o espaldar do cadeiral que se encontra no coro-alto<sup>591</sup>.

Como tal, não seria de admirar que as quatro pinturas da igreja Matriz do Seixal tenham pertencido a um conjunto com cerca de vinte e oito telas.

Portanto em relação à situação socio-económica do encomendante foi provavelmente encomendada por um cliente que deveria possuir uma situação favorável para financiar o, possível, elevado custo deste conjunto pictórico. Como é óbvio o preço estipulado pelo artista, para a execução de obras, ia ao encontro de certos parâmetros fulcrais<sup>592</sup>, como por exemplo o estatuto do encomendante, o tempo da produção, as dimensões, o número de figuras e se era original ou cópia.

Em relação ao tamanho, sabemos que quanto maior fosse a dimensão pretendida, maior seria o preço. Assim sendo e dando continuidade a esta lógica, ao analisarmos as quatro pinturas da igreja Matriz do Seixal, verificamos que todas elas possuem as mesmas medidas e pertencem à mesma mão artística. Portanto, foi o mesmo pintor que ponderou o preço deste conjunto em concreto. Como é do nosso conhecimento, o qual se encontra mencionado no capítulo anterior, encontram-se atribuídas a André Gonçalves duas pinturas, *Última Ceia* e *Jesus em casa do Fariseu*, na capela-mor da igreja Matriz de São João D'El Rei, em Minas Gerais, no Brasil da década de 1730, as quais custaram a quantia de 1.144\$420 reis (já se encontrava incluído o preço do douramento das molduras). Em relação às pinturas da igreja Matriz de São João D'El Rei, deveriam ter dimensões semelhantes às do Convento de

---

<sup>590</sup> Ver João Miguel SIMÕES, *op. Cit.*, p.19

<sup>591</sup> Ver Susana GONÇALVES, *op. cit.*, pp.130-132

<sup>592</sup> Ver Richard E.SPEAR, Philip SOHM, *Painting for Profit – The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, Yale University Press, 2010

Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, pintadas na década de 1720. Portanto concluímos, se duas pinturas, que não chegam a 100 cm de altura, custaram 1.144\$420 reis, podemos considerar o elevado custo que quatro telas, com cerca de 200 cm de altura, obtiveram.

Sobre a originalidade, salienta-se o tratamento pictórico que o pintor teria para com a encomenda, face ao prestígio do encomendante, e a data prevista para a execução das pinturas. Se o pintor fosse contratado, por exemplo, pelo Rei, o artista iria ter um maior cuidado e atenção em relação à prática da mestria de colorido, tratamento do desenho e firmeza em cada tela que pintava, de forma a testemunhar a sua capacidade artística. Caso o pintor fosse contratado por uma entidade menos importante, e, conseqüentemente o pagamento desta seria menos avultado, o pintor iria executar “pequenas” obras, sem grande importância, situação que não acontecia com obras referentes a grandes mecenas.

O preço final da obra e o tempo de produção seria uma forte condição para a qualidade da obra, tal como se fosse determinado um período curto e um pagamento fraco, é óbvio que o pintor iria recorrer com maior frequência à mão-de-obra dos seus discípulos, bem como à utilização de gravuras. Assim sendo o resultado final seria uma obra mediana. Esta prática por parte do pintor é compreensível, o artista não se pode dar ao luxo de recusar nenhuma encomenda – isso seria entregar à concorrência-, nem se pode dedicar exclusivamente a uma encomenda, que possivelmente, pode levar-lhe diversas semanas de trabalho para ganhar um pagamento modesto.

Assim sendo, em relação às quatro pinturas da igreja Matriz do Seixal, podemos concluir que o encomendador terá sido uma entidade ou um indivíduo que detinha de um certo prestígio económico. Como tal se a encomenda original, fosse constituída entre as vinte e quatro e as vinte oito pinturas, deveriam ter pertencido a algum mosteiro de grande dimensão. Porém, ao analisarmos as quatro pinturas verificamos que todas elas demonstram uma composição simples para telas de tão grandes dimensões, sem grandes detalhes arquitectónicos, paisagísticos, de segundo planos – com excepção para *São João Evangelista em Patmos* - ou um grande número de personagens representadas na mesma temática – o máximo que encontramos são três, na *Visitação* e *Sacrifício de Manoá* -, encontrando-se estas, centradas na mensagem essencial do tema. Porém, apesar de se apresentarem como pinturas muito simples, após um olhar cuidadoso verificamos que: possuem um traço firme e um desenho correcto; uma execução notável em relação ao tratamento individual dos rostos – com excepção ao rosto da mulher de Manoá, a qual demonstra sinais de ter

sido alvo de um mau restauro no passado -; as personagens têm as dimensões correctas; o pintor teve alguma atenção na representação de alguns pormenores – como é o detalhe da trança da cesta e as franjas pendentes no tecido que cobre o oratório, ambas presentes na *Anunciação*; o artista sabia desenhar na perfeição os membros do corpo humano – como se verifica nas mãos de *Manoà* e da Virgem da *Anunciação*, bem como as pernas dos anjos; este artista demonstra deter qualidades enquanto pintor animalista - como testemunha a águia presente na pintura do *São João Evangelista em Patmos*; o pintor domina a paleta clara e os modelos tipicamente característicos do barroco clássico e sabe trabalhar os tecidos, de forma a dar a sensação de fluidez.

Como tal, após uma vasta análise: em relação à possível encomenda original, na qual se inseriam estas quatro pinturas; ao estudo do mercado de arte em Portugal no século XVIII, para que tivéssemos uma ideia aproximada de quanto poderia ter custado a encomenda ou exclusivamente as quatro pinturas em estudo; e ter-se-á concluído que em relação ao estatuto do encomendador, este deveria ter usufruído de um poder económico confortável que lhe permitiu encomendar pinturas com cerca de 200 cm de altura. Porém, pela simplificação da composição, o pagamento não deve ter sido muito elevado ou, possivelmente, o encomendante não se encontraria numa posição tão elevada na hierarquia da sociedade portuguesa do século XVIII, justificando assim o porquê de serem telas de grandes dimensões, mas com muito espaço livre na composição.

Considero que a opção mais provável é que estas quatro pinturas provenham de um antigo mosteiro, convento ou hospital monástico. Assim, já se justificava uma grande encomenda, contudo as pinturas de grande dimensão seriam mais utilizadas nas Capelas ou Altares-mor, como é exemplo da Basílica de Mafra e a Igreja do Menino de Deus, em Lisboa. Em relação ao encomendante, devia tratar-se de uma ordem religiosa, a qual não devia ser muito rica – justificando-se a simplicidade da composição dos temas -, mas que provavelmente, optou por pagar mais pelas grandes dimensões, que estas pinturas apresentam, do que pelo número de figuras representadas nas mesmas. Assim sendo, justificavam-se as dimensões, de forma a que estas pinturas ocupassem o maior espaço no local, dentro de uma linguagem decorativa e litúrgica. Contudo, pela contemporaneidade que estas pinturas da primeira metade do século XVIII testemunham, apresentam um certo gosto artístico por parte do encomendante, em paralelo com a moda artística que o monarca D. João V evidenciava nas suas encomendas.

## 5.2 Fortuna Crítica: Enquadramento iconográfico e iconológico

Para uma melhor compreensão de uma determinada pintura, o historiador para além da identificação do pintor e do conhecimento do contexto histórico-cultural em que a pintura foi realizada, é também necessário analisar as peças através de uma leitura iconográfica e através de uma interpretação iconológica.

Em relação ao estudo geral destas quatro pinturas, expostas a ladear a Capela-Mor da igreja Matriz do Seixal, é necessário analisar a composição e os diversos signos caracterizadores, de forma a complementar e interpreta as quatro pinturas desta investigação. Assim sendo, iremos abordar as representações simbólicas Cristãs, na procura do entendimento da relação da simbologia, aliada à iconologia, iconografia, a mensagem simbólica e decorativa, para uma melhor compreensão e interpretação destas pinturas do século XVIII. Todas as descrições a que aludimos são necessárias para a correcta contextualização e entendimento da obra artística, bem como a mensagem que o pintor pretendia transmitir ao observador, Assim sendo na análise é necessário ter em conta a noção de dois processos analíticos: o conteúdo – constitui na análise da composição - e os significados – atribuição de simbologias a pequenos gestos ou objectos.

### a) Anunciação

Neste contexto, a pintura da *Anunciação* (**Fig.63**) – que de todos os temas marianos, talvez seja o mais representado pelos artistas plásticos em toda a História da Arte – trata-se de um tema de cariz profundamente místico e reproduz para o fiel um momento fulcral em toda a história cristã, ganhando assim imensas interpretações artísticas.

Ao analisarmos a composição da pintura, verificamos que a cena se desenrola no interior de um aposento modesto, de certa forma minguado, seguindo o proposto pelos tratadistas da época: um quarto sem ornamentos supérfluos. Representa o momento exacto em que o anjo transmite a mensagem de Deus à Virgem, e não o momento em que o anjo Gabriel lhe aparece. “ *O anjo respondeu: “O Espírito Santo descerá sobre ti, e o poder do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra. Por isso, aquele que vai nascer será chamado santo, Filho de Deus. Também Isabel, tua*

*parenta, concebeu um filho na sua velhice. Este já é o sexto mês daquela que era chamada estéril, pois para Deus nada é impossível.*<sup>593</sup>”

Na composição, à esquerda, encontramos a Virgem ajoelhada (**Fig.67**) sobre um degrau, o qual sustêm a estante de oração com o livro de Horas, levando as mãos ao peito (**Fig.68**) – como símbolo de aceitação da vontade de Deus -, com a cabeça humildemente inclinada e olhar baixo (**Fig.69**) - simbolizando um gesto de veneração, bem como um gesto de reverência e de aceitação: *Eis aqui a serva do Senhor!*<sup>594</sup> - perante a notícia que o Anjo, que se encontra à sua frente, mensageiro de Deus, lhe traz. Em relação ao rosto da Virgem, apresenta-se de perfil, de pele muito clara, com o habitual rosto rosado, de traços convencionais, mas expressando uma atitude serena.

A Virgem apresenta-se vestindo uma túnica branca, que lhe envolve o corpo, cingida na cintura, donde deslizam pregas suaves. Sobre as costas cai um manto azul de exageradas dimensões, o qual acompanha o movimento, dobrado, do corpo, especialmente o movimento das pernas. A cabeça e o pescoço estão cobertos por um mantelete creme, que se cruza em bico sobre a gola da túnica. Usa um véu creme, revelando um símbolo de modéstia e virtuosidade, que lhe cobre a cabeça, deixando a descoberto uma das orelhas – este símbolo pode ser interpretado como facto de escutar a mensagem divina -, também deixa aparecer alguns dos seus cabelos de cor castanhos-escuros, apanhados a trás e parcialmente cobertos pelo véu a meia nuca. Ao contrário de outras telas da época, a Virgem aqui retratada não possui nenhum nimbo luminoso que lhe rodeie a cabeça, nem nenhuma luz directa a ilumina-la.

A estante de oração, onde se encontra o livro de preces, é quadrada e apresenta-se com uma cobertura de pano verde, com leves pregas douradas a volta de toda a extremidade do pano. O livro das preces não se encontra na direcção do observador mas sim da Virgem. Se observarmos detalhadamente o livro, veremos que este se assemelha mais a um manuscrito (**Fig.70**), em relação à página do mesmo, veremos que se encontra em branco, demonstrando que o pintor não dedicou muito tempo a este detalhe, optando por trabalhar as pregas do tecido que cobre a estante de oração (**Fig.71**).

Acima da cabeça da Virgem, encontramos subtil presença de um par de arcanjos, (**Fig.72**) apresentando-se como testemunho deste encontro da presença divina, também a sua presença serve para fechar o ciclo visual da composição, impedindo que o observador desvie a atenção noutra sentido.

---

<sup>593</sup> Evangelho de São Lucas (Lucas 1:35-38)

<sup>594</sup> Evangelho de São Lucas, (Lucas 1:38)

O anjo Gabriel (**Fig.73**), portador da revelação divina, apresenta-se no lado direito da composição, a pairar na mesma e esboçando uma postura digna, sustido por duas enormes asas – acerca do tratamento plástico, assemelham-se a asas de pássaro -, com o corpo ligeiramente inclinado em direcção a Maria. O Anjo olha directamente para Virgem enquanto que, com o braço esquerdo erguido e o dedo indicador esticado, aponta para cima, no sentido iconológico, representando o responsável da sua vinda, “*O Senhor está contigo*”<sup>595</sup>. Em toda a composição denotamos a ausência da representação da pomba branca – símbolo tradicional deste tema, como invocação do Espírito Santo -, porém, o gesto indicador para cima, por parte do anjo, é suficiente para nos remeter para a presença de Deus na mensagem da composição – o gesto do dedo pode interpretar três mensagens: o anjo veio por ordem divina; o anjo é intermediário de Deus e o anjo veio transmitir uma mensagem de Deus. Na mão direita encontramos-lo a segurar um ramo de lírios brancos, os quais são interpretados como símbolos de pureza, inocência e virgindade.

O anjo apresenta a face a dois terços, não se sabe se o anjo possui cabelos longos ou curtos, mas transmite a sensação de serem longos e estarem apanhados por uma trança, exibindo o seu cabelo ondulado.

Acerca da indumentária, apresenta-se numa alva, de tonalidade verde, a qual possui uma cintura apertada, terminando com um decote alargado, em forma de bico. Possui um manto de tom rosa pastel, que o envolve numa forma *serpentinata* (**Fig74**). Todo o panejamento acompanha o movimento ondulante e ascensional do anjo, o qual se encontra envolvido numa linha ondulada em forma de S – conferindo à figura um maior dinamismo de movimento e de cor, criando inclusivé um maior destaque para as asas - com algum degradé castanho terminando com as pontas cinzentas, de alguma influência flamenga.

Na base da composição, junto de Maria, encontramos um cesto, com este elemento o pintor estabelece uma subtil referência ao evangelho de São João: “*tecer do véu do Templo*”, bem como representa o labor da Virgem (**Fig.75**).

---

<sup>595</sup> Evangelho de São Lucas, Lucas 1:28

## b) Visitação

Na pintura da *Visitação* (**Fig.64**), encontramos novamente um tema de tradicional conotação eucarística, tal como encontramos na *Anunciação*.

Esta pintura retrata a passagem seguinte à *Anunciação*, a qual descreve o encontro entre a Virgem Maria, a sua prima Isabel e Zacarias, marido desta. Tal como se encontra referido no Evangelho de S. Lucas (Lc 1, 39-56), com este encontro a Virgem Maria pretendia dar a notícia que ia ser mãe do Salvador. Em relação à sua prima Isabel, viria a dar a luz aquele que se chamaria, João Baptista. Em relação à pintura anterior, verificamos uma composição mais simplificada e isenta de tantos elementos simbólicos.

Numa primeira análise, verificamos a presença de três elementos: José, Maria e Isabel, não se encontrando presente nesta composição a figura de Zacarias, portanto constatamos que o pintor resumiu a história ao essencial da mensagem.

Sobre estas três personagens, em primeiro plano destacam-se as duas figuras femininas, as quais se abraçam e se encontram em diálogo – sendo esta a parte em que o pintor dedica maior destaque, para que a mensagem fosse compreendida de forma directa por parte do observador -, no qual Isabel diz: “*Bendita és tu entre as mulheres, e bendito é o fruto do teu ventre*<sup>596</sup>”, a que Maria responde: “*A minha alma engrandece ao Senhor.*<sup>597</sup>”- o pintor procura enaltecer esta mensagem através do gesto subtil da mão direita da virgem sobre o ventre.

Ambas as figuras femininas concebem no seu ventre um filho. Porém o filho de Maria terá origem de intervenção divina. A Virgem Maria foi alvo de uma concepção por acção do Espírito Santo - verifica-se pela presença de uma auréola, de forma a evidenciar a sua divindade -, enquanto Isabel, apesar da sua idade e de ser estéril, encontra-se no sexto mês da sua gestação, tal como informou o anjo Gabriel durante a sua visita a Maria na *Anunciação*.

A Mãe de Jesus encontra-se de frente para o observador, no centro da composição, representada com as mesmas indumentárias que aparece na *Anunciação*, portanto denotamos que ambas pertencem à mesma autoria de pintor ou de oficina. Veste uma túnica branca, um manto azul, o qual se encontra a cobrir o ventre, bem como um véu creme que lhe cobre a cabeça. O seu olhar encontra-se na direcção da sua prima Isabel (**Fig.76**).

---

<sup>596</sup> Evangelho de São Lucas, Lucas 1:42

<sup>597</sup> IDEM, *op. cit.*, 1:42

A Virgem, nesta composição encontra-se representada em movimento, indo ao encontro de Isabel, de acordo com o enquadramento do tema. Nota-se ainda pelos pés da Virgem que ela se encontra ainda em pleno andamento, porém é interrompida por Isabel, a qual vai de imediato ao seu encontro. Inclusive, pelos efeitos de sombras nas pregas das túnicas da Virgem denotamos o sentido de movimento do andar. O rosto da Virgem transparece uma expressão calma, revelando um sorriso subtil. A mão direita encontra-se gentilmente sobre o ventre (**Fig.77**) – o qual se encontra coberto pelo manto azul -, enquanto a mão esquerda encontra-se esticada em direcção à mão esquerda de Isabel.

Por sua vez, encontramos Isabel (**Fig.78**) no lado direito da composição, representada em perfil - o pintor tentou captar o exacto momento em que ela se dirige para receber a sua prima Maria, que acabava de chegar. Todavia o pintor tentou repetir, tal como aconteceu com a Virgem, a ideia de caminhar ao transparecer um movimento através dos pés, bem como através do tratamento do pano vermelho, o qual parece cair do seu lado esquerdo, sobre o seu pé direito o qual se encontra junto à extremidade da tela (**Fig.79**). Veste uma túnica verde, um manto vermelho e um toucado branco que lhe cobre toda a cabeça, o qual se prolonga pelos ombros, deixando à vista parte dos seus cabelos castanhos e a orelha esquerda.

O episódio do encontro, tal como menciona o Evangelho, decorre ao ar livre, nos arredores de uma povoação, o qual podemos verificar através dos planos mais recuados, constituída por uma vegetação fraca (**Fig.80**) – pela presença de algumas árvores, apesar de serem muito poucas, em relação às grandes dimensões da tela, verificamos que o pintor tinha alguns conhecimentos de estudo de natureza.

Encontramos, no lado esquerdo da composição, a figura de José (**Fig.81**). Esta figura masculina não possui uma grande atenção por parte do pintor, talvez a sua presença se justifique somente para preencher a composição, de forma a que a pintura não ficasse tão vazia. Enverga uma túnica azul e um manto amarelo.

A figura de José não demonstra os mesmos traços aperfeiçoados que a Virgem e Isabel possuem, se verificarmos as mãos veremos que possui umas mãos grossas e mal desenhadas, como por exemplo a mão esquerda que segura o cajado em comparação com as mãos delicadas e de traço rigoroso da Virgem. Além dos traços grossos das mãos, as pregas da sua roupa não demonstram a mesma delicadeza e mestria como as da Virgem ou as da Santa Isabel. Possivelmente a figura de José foi alvo de um mau restauro. Tal como acontece em toda a composição, a figura de José também se encontra retratada em pleno movimento, nota-se que se encontra a subir o

degrau com a perna direita, enquanto que com a esquerda estabelece o equilíbrio (**Fig.82**). Se olharmos com atenção, verificamos que a perna direita se encontra mal desenhada, dando a ideia de uma perna demasiado grossa para uma figura de fisionomia média.

Após esta análise cuidadosa da pintura da *Visitação*, facilmente concluímos que se trata de uma pintura de *atelier*, pelas diferenças de qualidade e desigualdades em relação à composição – em relação a alguns aspectos verificamos alguns erros de perspectivas, como é o exemplo dos degraus -, ao tratamento pictórico – o tratamento dos fundos é fraco – e ao tratamento das figuras – as figuras femininas apresentam um carácter bastante específicos em relação ao desenho e individualismo numa tentativa de transmitir uma maior expressividade aos rostos, enquanto que na figura de José verificamos um tratamento secundário. Entre todos estes aspectos, denotamos uma oscilação de qualidade, evidenciando a presença de mais de uma mão na elaboração destas pinturas.

### c) **Sacrifício de Manoá**

A terceira pintura de que nos ocupamos representa o *Sacrifício de Manoá* (**Fig.66**). Esta pintura retrata um episódio do Antigo Testamento. Este episódio narra a história de Manoá e da sua esposa, os quais são visitados por um anjo do Senhor, o qual numa primeira aparição à mulher, anuncia que ela daria à luz um filho - “ *Um dia o anjo do Senhor apareceu à mulher de Manoá, um homem da tribo de Dan, que vivia na cidade de Zora. Ela não tinha filhos mas o Senhor disse-lhe: “Ainda que tenhas sido estéril durante tanto tempo, em breve conceberás e terás um filho. Não bebas vinho nem outra bebida alcoólica qualquer, nem comida alguma que não seja ritualmente pura. O cabelo do teu filho nunca deverá ser cortado, pois que será um nazireu de Deus, mesmo logo desde o nascimento; será ele quem começará a salvar Israel dos filisteus.*<sup>598</sup>” – o futuro Sansão. Assim sendo, ela, muito feliz, contou a novidade ao seu esposo. Porém, Manoá também desejava ver o anjo, pois ele também queria saber como proceder para com esse filho especial. Assim sendo, Manoá orou a Deus para que ele reenviasse esse Anjo, e Deus ouviu-o e o anjo voltou.

Ao analisar a pintura, verificamos que em primeiro plano, deparamos com um grupo de três personagens, das quais, Manoá e a sua esposa, se encontram em redor

---

<sup>598</sup> O Livro, juízes 13, 2/5

da figura do anjo. Porém, esta pintura em concreto representa a aparição do anjo a Manoà e à sua esposa.

O pintor por sua vez representa, de novo, um espaço exterior, retratando o momento exacto da segunda revelação da divindade do anjo (**Fig.83**). Este apresenta-se no lado esquerdo da composição subindo, com o corpo ligeiramente inclinado em direcção das figuras de Manoá e da sua esposa, no fumo liberto do sacrifício de Manoà, - *“Manoá então disse para o anjo: “Por favor, fica aqui até que te possamos trazer qualquer coisa para comer.”, “Pois sim, ficarei. Mas não comerei nada. Se desejam trazer alguma coisa, tragam um sacrifício ao Senhor.” Manoá não se dava conta de que estava a falar com o anjo do Senhor. Então perguntou-lhe como se chamava: “Depois disso acontecer e do bebé nascer, queremos dizer a toda a gente que foste tu quem o predisse!” “Não me perguntes sequer pelo meu nome. É um nome misterioso.”<sup>599</sup>”*

Em relação ao anjo encontramos uma mestria por parte do pintor, acerca do tratamento correcto dos panejamentos, das pregas e dos volumes exactos para atingir uma certa anatomia, a qual envolve o anjo num movimento ondulado em forma de S. O anjo enverga uma túnica de tonalidade verde e um longo manto, que o envolve na totalidade, num tom rosa pastel. Apresenta-se com o olhar fixo nas duas personagens que se encontram abaixo dele.

Do lado esquerdo da pintura temos a representação de Manoá e da sua esposa. A posição em que Manoá se encontra representado, remete-nos para a passagem: *“Então Manoá pegou num cabrito, numa oferta de cereais e apresentou-a ao Senhor como sacrifício. O anjo nessa altura fez algo de maravilhoso, porque ao mesmo tempo que as chamas se iam erguendo para o ar sob os olhos de Manoá e da sua mulher, ergueu-se com as chamas até ao céu! Manoá e a mulher caíram com os rostos em terra e foi essa a última vez que o viram. Manoá deu-se finalmente conta de que se tratava verdadeiramente do anjo do Senhor.”<sup>600</sup>”*

Na pintura, encontramos representados Manoà e a sua esposa em diálogo: *“Vamos morrer”, Manoá exclamou para a mulher, “pois que vimos Deus!”, “Se o Senhor nos quisesse matar”, disse-lhe ela, “não teria aceitado as nossas ofertas nem nos teria aparecido, dizendo-nos assim estas coisas maravilhosas e fazendo estes milagres.”<sup>601</sup>”*.

---

<sup>599</sup> O Livro, juízes 13, 15/18

<sup>600</sup> IDEM, *Op. cit.*, 19/21

<sup>601</sup> IDEM, *Op. cit.*, 22/23

A forma como este casal bíblico é retratado, nesta pintura, tem como simbologia um acto de fé, pois ambos se submetem inteiramente à vontade e às ordens de Deus, comunicadas por intermédio do anjo. Assim sendo, esta pintura tenta transmitir a mensagem de verdadeira fé, a qual o cristão deve estar sempre disposto a receber.

A figura de Manoá (**Fig.84**) é representada como um homem de idade avançada, pela presença de cabelo e de barba grisalha. Encontra-se numa atitude de oração, de joelhos e mãos juntas, como sinal de louvor perante o anjo do Senhor. Manoá enverga uma túnica amarela e um longo manto vermelho, o qual lhe cobre grande parte do seu corpo. Em relação à esposa de Manoá, (**Fig.85**) esta figura em comparação com a belíssima execução do Anjo e de Manoá, apresenta-se com uma péssima qualidade de execução, com traços grossos, sem a delicadeza das pregas nas vestes como por exemplo acontece no manto vermelho de Manoá.

Contudo, acerca da mulher de Manoá, somos levados a crer que foi alvo de um mau restauro de repintes – em todas as personagens destas quatro pinturas, a figura da mulher de Manoá é a que apresenta: uma fraca qualidade plástica; um carácter bastante ingénuo; a sua figura encontra-se delimitada por traços quase pretos; não existe noção de profundidade nem de volume na sua indumentária; toda a sua representação parece estar representada num único plano perspéctico -, possivelmente por parte de um crente, o qual pensava que, com a sua intervenção, estaria a “melhorar”, tal como encontramos na túnica azul de José na *Visitação*, levando a crer que possivelmente, também tenha sofrido com este restauro.

Porém, apesar da fraca qualidade técnica e pictórica, a mulher de Manoá encontra-se com uma túnica de cor rosa pastel – o tom aqui usado parece querer assemelhar-se ao tom rosa usado em ambos os anjos, o da *Anunciação* e o do *Sacrifício de Manoá* – e possui um manto verde escuro a cobrir-lhe o corpo e a sua cabeça, não deixando à vista parte do seu cabelo ou orelha, tal como acontece nas outras representações femininas deste conjunto pictórico. A mulher encontra-se num gesto de louvor para com o anjo do Senhor, tendo a mão direita sobre o peito – como sinal de aceitação – e mão esquerda suspensa no ar, em direcção ao anjo – talvez, como uma segunda intenção, na esperança de tocar no anjo.

Em relação ao tratamento paisagístico denotamos novamente uma simplicidade em relação ao tratamento, evidenciando, mais uma vez, que o pintor cingiu-se estreitamente à mensagem bíblica através das personagens. Encontramos

alguma vegetação no primeiro plano no lado esquerdo e novamente um pequeno detalhe à direita da composição.

A figura de Manoà encontra-se ajoelhado perante o que se assemelha a uma fogueira remetendo-se a um altar (**Fig.86**), após ter colocado um cabrito e oferecido cereais. Estes sacrifícios foram consumidos por uma chama, originando a libertação de fumo intenso e no qual o anjo subiu de volta para os céus. Se olharmos com atenção, o fumo ocupa grande parte da composição, parecendo emoldurar a figura do anjo do Senhor (**Fig.87**).

#### **d) São João Evangelista em Patmos**

Terminamos este estudo com a pintura de *São João Evangelista em Patmos* (**Fig.65**). Trata-se de uma composição que evidencia um espaço cénico situado no exterior. Em termos geométricos, notamos numa primeira análise, que se trata de um esquema básico, porém, é a que ostenta uma maior espontaneidade em relação às restantes pinturas deste conjunto. De todas as pinturas, esta é que demonstra ser alvo de uma maior atenção por parte do pintor, em relação ao tratamento das figuras, a detalhes paisagísticos, dos fundos, tratamento de luz, inclusivé retrata um animal – uma águia, símbolo característico deste Evangelista – revelando uma obra de grande qualidade plástica, superando as restantes do conjunto.

A personagem que mais se destaca, em primeira análise, nesta pintura, é a figura de São João Evangelista, sendo conhecido como um dos doze apóstolos de Cristo. A pintura retrata uma das visões que S. João Evangelista teve durante o período em que esteve exilado na ilha de Patmos, no mar Egeu, enquanto escrevia o Livro do Apocalipse ou Revelação.

Assim sendo, ao analisarmos esta pintura encontramos a figura de S. João Evangelista surpreendida pela aparição da Virgem. A minha análise propõe, que S. João devia estar com as duas mãos sobre o livro, e, quando se dá a aparição da Virgem, vira-se imediatamente para a poder contemplar e ouvir o que ela tinha para dizer. Assim sendo, podemos entender o gesto dramático, captado pelo pintor, da mão direita suspensa no ar (**Fig.88**) bem como, o manto vermelho que se encontra a pairar no ar (**Fig.89**), que deveria encontrar-se a cobrir São João, e quando ele de repente se vira para admirar a Virgem, o manto segue o movimento da mão direita, que o afasta para trás das costas. Todo este movimento é captado ao detalhe no tratamento do cabelo (**Fig.90**). Inicialmente, podemos supor que S. João se encontra a olhar para o

livro, porém, num acto de espontaneidade, levanta-a para poder ver a Virgem. Assim justifica-se o movimento do cabelo para a direita. Em toda a sua representação, o pintor tentou captar o máximo de espontaneidade no acontecimento. Este gesto dramático e espontâneo de querer captar ao máximo um momento exacto, é uma característica típica do barroco, portanto encontramos-nos perante um pintor que dominava as práticas artísticas contemporâneas.

A figura de São João enverga uma túnica comprida verde, a qual se encontra cintada na cintura e possui um manto vermelho que o cobre. Encontra-se inclinado sobre uns rochedos, a perna direita encontra-se apoiada numa pedra que serve de banco, enquanto que a perna esquerda se encontra no chão (**Fig.91**). A mão esquerda situa-se suspensa na composição, acima da cabeça de São João, o braço direito encontra-se sobre um livro aberto, enquanto a mão segura uma pena, como se estivesse à espera para começar a escrever. O rosto de São João, tal como toda a sua pose, evidencia um movimento – através dos cabelos -, bem como, tenta transmitir um certo impacto emocional e uma teatralidade por parte de S. João, e um sentimento ao poder contemplar e louvar esta aparição, estando representado através dos seus olhos (**Fig.92**) – os quais se encontram representados em forma de êxtase. Verificamos que o pintor dedicou muito da sua mestria para captar este sentimento, ao representar os olhos húmidos - e os lábios meio abertos, deixando aparecer um bocado dos seus dentes – este detalhe pode remeter a uma simbologia de espanto e emoção, por parte de São João ao poder testemunhar esta experiência divina,

Acerca da iconografia de São João Evangelista, para além da indumentária verde e vermelha, existem dois símbolos que o caracterizam – os quais se encontram presentes nesta composição – o livro (**Fig.93**) e a águia (**Fig.94**). À esquerda da composição, mais precisamente entre o livro e a perna direita de São João Evangelista, encontramos a águia, a qual se encontra estrategicamente colocada, de forma a encaixar-se neste espaço da composição. A águia encontra-se de perfil, com a asa direita aberta – se analisarmos com cuidado, verificamos que o desenho desta asa é muito semelhante às asas dos anjos da *Anunciação* e *Sacrifício de Manoá* - , de forma a preencher a pintura, mas também, para evidenciar as penas. Para além dos olhos de São João Evangelista, o olho da águia apresenta também um certo tratamento por parte do pintor, querendo também estabelecer um certo olhar húmido. (**Fig.95**).

No canto esquerdo da pintura, em paralelo ao livro, já quase junto à moldura, encontramos uma composição arquitectónica num plano afastado. Esta representação

serve para situar geograficamente onde esta cena decorre, na ilha de Patmos, tal como aparece geralmente em todas as suas representações.

No topo da composição, sobre a representação de São João Evangelista, aparece rompendo as nuvens a representação da imagem Virgem, a qual se encontra com o olhar posto no céu, de braços abertos, sentada sobre uma nuvem e sobre um quarto de lua minguante. A Virgem apresenta-se com uma túnica branca, cintada por cinto amarelo, e com um manto azul claro que se encontra a cobrir-lhe as costas, os ombros e as pernas. À volta do rosto da Virgem podemos ver uma auréola formada por estrelas, estando esta iconografia associada à Imaculada Conceição. Por detrás desta imagem temos representada uma lua cheia, a qual serve para dar mais destaque á aparição da Virgem.

Em toda a composição podemos verificar um ambiente tenebrista, este impacto é causado pelas nuvens escuras que se encontram a dominar grande parte dos céus, de forma a intensificar um maior impacto emocional e desenvolver um certo misticismo.

### 5.3 Peritagem e atribuição ao “laboratório” de André Gonçalves

Em relação ao conjunto pictórico que se encontra a ladear a Capela-mor da Igreja Matriz do Seixal, tal como referi anteriormente, até à actualidade não se encontra nenhuma referência à sua autoria. Nenhuma das quatro telas possui uma assinatura, e nunca foram alvo de um estudo académico no sentido de atribuir uma possível “paternidade”.

Numa primeira análise deste conjunto de telas, verificamos que são datáveis do século XVIII e atribuídas a uma escola ou oficina portuguesa da época. Todas elas exibem uma certa homogeneidade cromática, com predominância dos tons esbatidos, contra os quais se destacam pontualmente os tons de azul, vermelho e verde.

Em todas estas composições verificamos diferentes níveis de qualidade, relacionadas com a execução dos panejamentos, dos rostos e dos planos de fundo. Assim sendo facilmente concluímos a presença de mais que uma mão, validando a hipótese de uma oficina e não de um pintor individual.

Contudo, apesar da fraca qualidade em alguns detalhes nestas pinturas, também, encontramos uma elevada execução em certos rostos, os quais demonstram uma mestria de técnica – como por exemplo o de Maria e do Anjo Gabriel na *Anunciação*, o de Manoá e o de São João Evangelista -, e possui um traço e um

desenho rigoroso. Para além destes atributos executados pelo pintor ou a oficina responsável por este conjunto pictórico, é possível também constatar um ensinamento rigoroso dado ao tratamento delicado e fluido em relação aos drapeamentos dos tecidos – como verificamos em ambos os anjos, na indumentária da Virgem na *Anunciação* e no São João Evangelista.

Assim sendo, sobre estas pinturas podemos afirmar que apresentam um bom desenho e um colorido italianizante, seguindo os modelos compósitos estrangeiros que o monarca português importava para a capital lisboeta, e pelo seu colorido suave e luminoso, seria incorrecto inseri-las num gosto Rococó levado a cabo por D. José I.

Portanto achamos correcto datar este conjunto, entre as décadas de 1730 a 1740. Importa sublinhar que nesta série pictórica encontramos, uma enorme coerência a qual parece influenciada de acordo com o programa decorativo, levado a cabo pelas virtuosas encomendas régias por parte de D. João V.

Enquanto é totalmente desconhecido o local de culto a que estas pinturas tenham pertencido, a investigação feita até ao momento conseguiu validar uma atribuição de autoridade paternal artística das pinturas em questão, ao eficiente *laboratório* de André Gonçalves.

Nas pinturas da igreja Matriz do Seixal, é evidente uma forte influência de qualidade estrangeira inquestionável, pelo desenho que é composto, delineação das figuras, a forma de aplicar correctamente nos drapeados, bem como a sobreposição de cores. Assim não seria de admirar que tivesse sido uma encomenda executada pelo *laboratório* de André Gonçalves, apesar de que nem todas evidenciam o mesmo nível de qualidade, podendo ter sido elaboradas por um ou por vários aprendizes sobre a supervisão do Mestre<sup>602</sup>.

Porém esta atribuição só se conseguiu validar após o restauro das quatro telas, tendo em conta o estado em que elas se apresentavam era difícil encontrar elementos característicos da oficina de André Gonçalves como é o caso do uso de composições estrangeiras, paleta de tons claros e o traço do desenho aperfeiçoado que Mestre Gonçalves faz em algumas figuras presentes nas telas.

Após o levantamento desse verniz deparamo-nos com uma rica composição rigorosa, exemplar do gosto barroco joanino do século XVIII, tanto a nível narrativo das personagens - as quais demonstram um carácter dramático e teatral característico do barroco, introduzindo simultaneamente um processo de alcançar a verdade e

---

<sup>602</sup> Opinião de José Alberto Gomes MACHADO sobre as quatro telas

querendo apresentar-se como uma imagem verdadeira para o crente -, como de uma paleta característica à moda das encomendas régias de D. João V a artistas estrangeiros, com especial atenção aos italianos e franceses.

Deste modo é importante mencionar que o pintor André Gonçalves tornou-se numa figura incontornável, na pintura barroca portuguesa. Tal como mencionei em capítulos anteriores, a sua técnica aborda práticas medievalistas, recorrendo ao trabalho de oficina, bem como demonstra um certo modernismo, orientando o seu trabalho de acordo com as novas tendências, orientações e teorias artísticas, tratando-se assim de um artista notável do panorama barroco joanino.

Sobre a atribuição da autoria a André Gonçalves, apesar de já ter mencionado algumas características do pintor no capítulo anterior, estas quatro pinturas pelo desenho e colorido tratam-se de uma obra típica do pintor. Todas estas composições não parecem estranhas às representações utilizadas por André Gonçalves, não se afastando muito do universo artístico deste mestre português, não deixando grande dúvidas quanto à sua autoria, “ (...) *com os contornos arredondados, as expressões serenas e as faces rosadas.*”<sup>603</sup>

Em relação à peritagem destas quatro pinturas para a atribuição a André Gonçalves, as minhas argumentações seguiram o método do comparatismo<sup>604</sup> - de acordo com a opinião de Marc Bayard, “ (...) *l’appréciation d’une œuvre ne peut se faire que par un jugement analogique, cette discipline suscite la comparaison.*”<sup>605</sup>. Assim sendo, em relação à autoria destes conjunto pictórico, a minha forma de peritagem<sup>606</sup> consistirá na análise comparando obras, assinadas e atribuídas, a André Gonçalves, de forma a afirmar e a validar solidamente a minha atribuição e a minha investigação. Contudo, em primeiro lugar, a função do perito consiste em «decifrar» questões relacionadas, quando existe a dúvida, com a autoria - «Quem a construiu?» -, a proveniência - «Onde foi produzida?» - e datação - «Quando foi executada?». Para que o perito esteja apto a responder a estas questões é necessário; primeiro que estude as fontes necessárias, é crucial que estas fontes sejam fidedignas, as quais podem ser: imediatas - as quais se encontram presentes no próprio bem que se encontra sendo alvo de peritagem – e mediatas: toda a informação que se encontre exposta em documentos.

---

<sup>603</sup> Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p.118

<sup>604</sup> Ver Marc BAYARD, *L’histoire de l’art et le comparatisme – Les horizons du détour*, Somogy éditions d’art, Paris, 2007

<sup>605</sup> IDEM, *op. cit.*, p.6

<sup>606</sup> Ver Miguel Cabral de MONCADA, *Peritagem e Identificação de Obras de Arte*, Civilização Editora, Lisboa, 2006

Sabemos que as pinturas do Seixal, não possuem nenhum documento que possibilite concluir uma atribuição. Consideramos que estas pinturas sejam provenientes de um edifício religioso extinto após a lei de 1834, contudo, não existe documentação que comprove esta afirmação. De qualquer modo, a maior percentagem do trabalho do perito incide na análise concreta da obra de arte, de maneira a que a sua atribuição seja a mais “ (...) *rigorosa e compatível com uma correcta peritagem.*”<sup>607</sup>”

Assim sendo, para uma correcta peritagem em relação às pinturas da igreja Matriz do Seixal, é importante uma correcta argumentação a partir do estudo de toda a obra que se conhece, até hoje, de André Gonçalves, de maneira a desenvolver uma análise conclusiva, para estas quatro pinturas, a partir das características das obras já conhecidas – as quais tentam colmatar a incúria de investigação por parte do espólio artístico exposto ao longo de várias igrejas.

Em todos estes exemplos de pinturas atribuídas a André Gonçalves e ao seu *laboratório*, encontramos uma forte semelhança com as pinturas da igreja do Seixal. É extraordinário detectar o mesmo colorido com base nos mesmos tons, sendo predominante uma paleta clara, os quais atribuem ao tratamento dos drapeados uma grande luminosidade e harmonização da composição. Tudo aponta, que em todas estas pinturas encontramos duas inconfundíveis características de estilo artístico - as quais são comuns à unidade teórica praticada por André Gonçalves -, o qual deu prova dos seus dotes de desenho, em harmonia, com um colorido muito característico da sua autoria, não deixando dúvidas em relação à atribuição das pinturas da igreja Matriz do Seixal ao mestre lisboeta de Setecentos.

#### a) **Visitação**<sup>608</sup>

Nas pinturas da igreja Matriz do Seixal encontramos repetido um modelo, o qual já vimos utilizado por André Gonçalves, este factor ajudou a confirmar a atribuição do conjunto. Este exemplo marcante trata-se da pintura da *Visitação*, a qual segue a mesma matriz de composição utilizada no Cadeiral de São Domingos de Benfica, em Lisboa (**Fig.96**), igreja da Pena, localizada na cidade lisboeta<sup>609</sup>, Coro

<sup>607</sup> Miguel Cabral de MONCADA, *op. cit.*, p. 50

<sup>608</sup> Optou-se por trocar a ordem por questões argumentativas

<sup>609</sup> “De acrescentar que existe na igreja lisboeta da Pena uma outra *Visitação*, uma das quatro bandeiras dedicadas aos Mistérios Gozosos da série dos Mistérios do Rosário (provenientes da Ermida do Senhor Jesus da Boa Sorte), muito semelhantes a todas estas pintadas por André Gonçalves, não só no esquema da composição, mas também no colorido.” In Susana GONÇALVES,

Alto da Madre de Deus, na cidade de Lisboa, (**Fig.97**), Coro baixo das Trinas do Mocambo, também localizada na cidade de Lisboa, (**Fig.98**), e Taveiro, em Coimbra (**Fig.99**).

Em todas estas pinturas, além de seguir a mesma representação, denotamos que o pintor varia apenas a quantidade de personagens secundárias – no caso do Seixal Zacarias não foi retratado, enquanto que nas restantes ele aparece ao lado de Isabel - e se opta por inserir animais ou não – como é o exemplo da de Madre de Deus, na qual encontramos, num primeiro plano, a presença de um cão, e nas telas do Mocambo e Taveiro no lado direito da composição temos retratado um burro -, todas estas variantes evidenciam uma originalidade por parte do pintor, demonstrando que o artistas não se encontrava dependente da gravura. Contudo, o mais importante em todas estas representações da *Visitação* é o facto de o pintor simplificar a composição, retratando unicamente as figuras chave do tema representado, tal como verificamos na composição simples, da igreja Matriz do Seixal (Ver **Esquema N.º2**).

Neste universo de pinturas dedicadas à *Visitação*, no qual incluo a pintura da igreja Matriz do Seixal, denotamos uma homogeneidade em relação ao desenho, contudo em relação ao tratamento paisagístico reparamos que André Gonçalves em todas estas pinturas opta por simplificar, apesar da pintura do Seixal ser a que se encontra mais simplificada. Se dedicarmos um estudo detalhado em relação à técnica dos panejamentos e à subtilidade dos drapeados, rapidamente verificamos que todas estas pinturas exibem a mestria da mesma mão, tal como demonstra de igual modo a *Visitação* da igreja Matriz de Seixal. Um outro aspecto interessante, relacionada com a pintura da *Visitação* da igreja Matriz do Seixal, é o facto do rosto de Isabel (**Fig.100**) remeter para o de José na pintura *José dá-se a conhecer-se a seus irmãos* (**Fig.101**). De facto, encontramos grandes semelhanças em relação ao rigorismo do desenho

Contudo, para André Gonçalves a década de (17)30 é conhecida pela historiografia de Arte como uma fase de afirmação profissional, trabalhando durante esta década em Mafra - o que lhe permitiu um estudo directo para com as práticas da pintura barroca romana e francesa da época, as quais iriam influenciar a sua carreira.

Assim sendo, creio que as pinturas do Seixal tenham sido executadas nesta fase de transição das práticas tenebristas, para uma pintura acentuada de composições

---

*op. c it.*, p.145. Ver Nuno SALDANHA, “ A pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (séculos XVII-XIX) – A iconografia, função da imagem e seu contexto” in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, N.º90, 1.º-2.º, Tomos, 1984/1988, pp. 140 - 141

classicistas francesas e italianas, enquanto que as restantes pinturas da *Visitação*, evidenciam, cronologicamente, uma certa maturidade em relação ao desenho, à paleta, e a uma composição muito mais rica por parte de um pintor que demonstra mestria nos dotes artísticos e uma longa experiência. Todos estes pormenores são fundamentais para validar a autoria desta pintura para uma correcta identificação.



A



B



C



D



F

Esquema n.º 2 - *Visitação* – Composição recorrente em pinturas de Gonçalves

LEGENDA:

A - Igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal, Altar-mor, década de 1730-1740

B - Convento de São Domingos de Benfica, igreja, coro baixo, Espaldar do Cadeiral, década de 1730

C – Igreja da Madre de Deus, coro alto, década de 1740

D – Convento de Cristo em Tomar, proveniente do Convento das Trinas do Mocambo, igreja, coro baixo, cerca de 1748 [imagem retirada de João Miguel SIMÕES, *O Convento das Trinas do Mocambo, Estudo Histórico-Artístico*, 2004, p.59

E – Igreja de São Lourenço de Taveiro, finais da década de 1750 [imagem retirada de Susana Nobre Cavaleiro GONÇALVES, *André Gonçalves e a pintura de cavalete no reinado de Dom João V* (tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), 2002, Vol. II, p.143]

## b) Anunciação

Em relação à pintura da *Anunciação*, em todo o *corpus* artístico de André Gonçalves, não encontramos nenhuma composição repetida, tal como aconteceu com a *Visitação*. Contudo, há que mencionar que muita obra ficou destruída, ou perdida durante o Terramoto de 1755, as Invasões francesas e a Lei da Extinção das Ordens Religiosas em 1834, estes acontecimentos levaram à delapidação de muitos edifícios religiosos, incluindo o espólio que estes albergavam, ficamos portanto na incógnita se André Gonçalves e a sua oficina repetiram esta composição.

Também esta pintura exhibe traços característicos pertencentes a este mestre português do século XVIII. Um desses aspectos, encontra-se relacionado com os traços do rosto da Virgem, os quais se assemelham aos da Virgem na *Adoração dos Magos* (**Fig.102**) datada para a década de 1750, exposta no Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra. Nestes dois pormenores constatamos que o pintor em ambas as pinturas domina um desenho rigoroso, bastante semelhante.

Acerca do tratamento dos panejamentos da Virgem (**Fig.103**), verificamos semelhanças na arte de moldar o tecido, a dar forma anatomicamente correcta à figura, na Virgem (**Fig.104**) da *Anunciação* do espaldar do cadeiral do Convento de São Domingos de Benfica, em Lisboa, datada para a década de 1730 – repetindo-se nesta pintura o mesmo modelo iconográfico da igreja do Convento dos Cardais, também na cidade de Lisboa, datado da década de 1720, de acordo a opinião de José Alberto Gomes Machado, “*As telas dos Cardais encontram-se entre as mais bem conseguidas do mestre, que nelas demonstra a firmeza do seu traço, as suas magníficas capacidades de colorista, bem como o eclectismo da sua inspiração.*”<sup>610</sup>. De facto, pode-se constatar que ambas estas representações são provenientes da mesma unidade pragmática em relação ao efeito lumínico incidido de maneira delicada, sobre as pregas dos tecidos, correspondendo a uma fluidez e de acentuação anatómica. Entre estas duas figuras é possível conferir a mesma autoria artística, além do colorido igual, utilizado em ambas as Virgens, reflectindo uma harmonia de teoria e prática. Um outro exemplo em que encontramos semelhanças, acerca do tratamento dos panejamentos, é a *Mater Dolorosa* (**Fig.105**) a qual pertence ao Ciclo da Paixão, exposto na sacristia da igreja de São Roque, em Lisboa, datado de 1761, além de exhibir uma gama de matizes de azul quase idêntico, reparamos que ambas as pinturas

---

<sup>610</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. c it.*, p. 161

possuem as mesmas directrizes em relação ao tratamento dos trajés, de forma a ressaltar um maior realismo. Um outro exemplo relacionado com um tratamento semelhante em relação ao tratamento dado aos drapeados, é a Virgem (**Fig.106**) da *Coroação da Virgem*, de 1759, - exposta no arco do cruzeiro da igreja do Mosteiro da Madre de Deus, esta pintura retoma a mesma representação utilizada na igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais da década de 1720 - Esta pintura da Madre de Deus é “ *Talvez a mais conhecida e celebrada de todas as obras de André Gonçalves, em que diversos autores basearam o seu elogio.*<sup>611</sup>”. Entre as numerosas pinturas que se encontram atribuídas a André Gonçalves, podemos fazer referência a mais duas pinturas deste pintor, as quais evidenciam uma firmeza no desenho, bem como a tipologia da cor e o tratamento do tecido: a primeira encontra-se datada da década de 1730, a qual demonstra o mesmo tratamento de cor e de drapeados, a Virgem (**Fig.107**) da *Coroação da Virgem* do espaldar do cadeiral do Convento de São Domingos de Benfica. A segunda, a Virgem (**Fig.108**) representada na *Apresentação de Jesus no Templo*, exposta no coro alto do Convento da Madre de Deus, a qual corresponde à década de 1740

Em relação à posição da Virgem (**Fig.103**), na pintura da igreja Matriz do Seixal, encontramos alguma semelhança, com o anjo que se encontra retratado, num primeiro plano, no lado direito da composição dedicada ao *Cristo Servido pelos Anjos* (**Fig.109**), a qual que se encontra exposta no coro alto da igreja da Madre de Deus, datada da década de 1740. Ambas as personagens possuem a mesma repetição literal de gestos e pormenores relacionados com o notável desenho.

### c) **Sacrifício de Manoà**

Pode, igualmente falar-se do anjo Gabriel (**Fig.110**) e do anjo retratado no *Sacrifício de Manoá* (**Fig.111**), além de exibirem as mesmas qualidades de tratamento dos panejamentos, possuem um colorido bastante semelhante ao de uma figura secundária representada no *O Parto milagroso*, exposta no Convento da Madre de Deus, na Capela de Santo António, datada da década de 1750 (**Fig.112**). Um outro exemplo de pintura, em que encontramos a mesma tonalidade do rosa pastel do manto dos anjos, é a obra *Aparição de Nossa Senhora a Santo franciscano*, assinada por André Gonçalves. Nesta pintura, *Aparição de Nossa Senhora a Santo franciscano*, a

---

<sup>611</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.187

túnica da Virgem (**Fig.113**). Exibe a mesma tonalidade que o manto dos anjos, mas também afirma um rigor do desenho e reflecte uma riqueza de cor, testemunho do espírito barroco classicista. Este facto, com argumento a partir de uma obra assinada, constitui um valor suplementar para a reforçada atribuição das pinturas do Seixal à prática artística de André Gonçalves. Apesar das fortes semelhanças com uma obra assinada pelo mestre português, encontramos também referências artísticas de estes dois anjos com outros dois, o primeiro da autoria de Joana do Salitre (**Fig.114**) - *Marquês de Pombal e seus irmãos Francisco Xavier e Paulo de Carvalho*, no tecto da sala da Concórdia no Palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras, datado da segunda metade do século XVIII - e o segundo, de Pedro Alexandrino (**Fig.115**) - *Imposição da Regra por Santa Teresa de Ávila*, Museu de São Roque, datado da segunda metade do século XVIII. Ambos os pintores tiveram o privilégio de terem tido um contacto directo com André Gonçalves, Joana do Salitre foi sua discípula e apesar do Pedro Alexandrino não ter sido, foi sim um epígono e frequentava muito a casa de Gonçalves, bem como o seu *laboratório*, certamente terão debatido as teorias da pintura, tendo André Gonçalves influenciado a obra de Pedro Alexandrino.

Acerca das figuras de Manoà e a sua esposa, é difícil fazer uma comparação conclusiva em relação à figura feminina, pelo simples facto de que a figura apresenta sinais de um mau restauro, possivelmente sofreu repintes, assim sendo, não é possível contemplar e estudar a composição original do século XVIII. Na figura de Manoá, tal como nas pinturas acima mencionadas, encontramos características uniformes, tais como: traços acentuados; domínio do pincel; perfeição das transparências da luz nos panejamentos; paisagem simplificada, destacando um maior detalhe na individualização dos rostos; perícia de animalista; efeitos lumínicos; harmonia cromática; cariz classicizante e efeitos de sombra nas pregas das túnicas, tudo características bem definidas da pintura de André Gonçalves. Contudo, é possível encontrar semelhanças com a figura do rei mago (**Fig.116**) - na pintura não se percebe se será Belchior ou Gaspar - que se encontra ajoelhado perante a Virgem e o Menino Jesus, na *Adoração dos Magos*, da década de 1750, exposto no Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra - em relação a esta composição, confere-se a *Adoração dos Magos*, da década de 1720, exposta no Museu de Aveiro (proveniente do Convento das Salésias, de Lisboa).

#### d) São João Evangelista em Patmos

Sobre a pintura de *São João Evangelista em Patmos*, para além das similitudes de traço, perfeição das transparências da luz nos panejamentos e outras características acima mencionadas, encontramos duas características únicas neste conjunto de quatro pinturas: representação animalista e exagero de expressão perante uma experiência sobrenatural. Aliás, acerca dos drapeados, da luminosidade e da paleta, de verde e vermelho (**Fig.117**) de tons predominante claros, encontramos forte semelhanças cromáticas com a pintura *Anjo Custódio* (**Fig.118**), assinado por André Gonçalves em 1745, exposto no Museu de Arte Sacra de Aveiro. Em relação à representação animalista (**Fig.119**), sabemos que André Gonçalves detinha dotes, para tais representações, “ (...) *tão gabados pelos seus contemporâneos.*<sup>612</sup>”. Sobre a expressão dramática da personagem de São João Evangelista, encontramos semelhanças com a figura do santo franciscano, representada na pintura assinada da *Aparição de Nossa Senhora a Santo franciscano*, a pintura vendida pelo PCV, o que nos permite validar a atribuição da pintura ao eficiente *laboratório* de André Gonçalves.

Inclusivé, em relação à representação da aparição da Virgem – a qual demonstra, também, possuir os mesmos traços e tratamento que a Virgem da *Anunciação* - o São João Evangelista parece seguir as mesmas directrizes que a Nossa Senhora ao Santo franciscano. Contudo, no *corpus* artístico de André Gonçalves, conhece-se uma repetição da mesma representação da Virgem (**Fig.120**), a qual encontramos no topo da pintura do São João Evangelista, numa pintura da capela-mor da igreja do Convento de São Pedro de Alcântara, da década de 1740.

Após um estudo aprofundado, poder-se-á dizer que o conjunto setecentista que se encontra a ladear a Capela-mor da igreja Matriz do Seixal, evidencia pertencer ao pintor André Gonçalves. Contudo há que ter em conta, que quando falamos deste pintor, nunca podemos afirmar que estas pinturas sejam exclusivamente do seu pincel, mas também da colaboração de todos os seus discípulos que frequentavam o seu *laboratório*. Deste modo, através de uma análise rigorosa, percebemos rapidamente que este conjunto se trata de uma obra de André Gonçalves e dos discípulos. Porém além das variadas qualidades que encontramos representadas nestas pinturas, todas elas possuem as mesmas características, o estudo de uma técnica artística correcta de

---

<sup>612</sup> José Alberto Gomes MACHADO, *op. cit.*, p.171

modo a captar uma maior comunicação entre o observador e a pintura, seguindo a teoria típica do barroco tardio característico por uma “(...) *produção rápida e intensa* (...)”<sup>613</sup>.

Além das fortes semelhanças com estudos anteriores em relação a pinturas atribuídas a André Gonçalves, verificamos também homogeneidade em comparação com obras de maior valor, que se encontram assinadas por este artista. Este facto, atribui a estas pinturas um prestígio da tradição levada a cabo pelo “professor” e mestre Gonçalves, testemunhando um domínio pelas fontes iconográficas e influências estrangeiras dos melhores exemplares do barroco estrangeiro. Estas características proporcionaram-lhe o enriquecimento da prática da pintura em Portugal, e, através do seu empenho e da elevada quantidade de encomendas, André Gonçalves preencheu e divulgou o gosto estético barroco joanino, desde o território continental e ilhas, chegando a exportar para algumas zonas do império ultramarino.

#### 5.4 Fortuna Estética – Fontes iconográficas

A função da pintura em Portugal encontrava-se inserida num panorama sociocultural e religioso, o qual foi imposto e definido pela Contra Reforma do Concílio de Trento para servir propositadamente a fé, a qual era transmitida pela escrita e pela representação artística. A mesma fé que devia ser debatida, restabelecida e inserida, através de meios figurativos, por meio de uma imagem «palpável», para que ganhasse a fidelidade dos crentes. A ideia de aliar a pintura à propaganda tridentina, consistia na ideia de que o fiel, nas leituras, podia tocar com os dedos as palavras impressas, enquanto o seu olhar lia e interpretava as imagens.

Após a longa tradição tridentina de imposição face à «liberdade» criativa da arte, dá-se a ruptura com este costume, dando-se assim espaço a uma nova arte, a qual se encontrava livre de «falsos dogmas», impulsionada pelo reinado joanino. Esta nova transformação na arte portuguesa vai ter bastante influência nas encomendas feitas pelo D. João V, especialmente para a privilegiada Mafra, a única construção deste tempo que é capaz de reunir uma série de encomendas régias de artistas italianos e franceses, tanto a nível da pintura como da escultura, as quais aliadas ao edifício maximizavam o expoente das três maiores artes existentes no país.

---

<sup>613</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, 1995, p.15

Contudo D. João V não só impulsionava pintores estrangeiros, mas também pintores portugueses no sentido de aprenderem o gosto moderno. André Gonçalves demonstrou ser um homem com ideias avançadas para o Portugal da época, empenhou-se ao longo de toda a sua carreira por elevar a pintura portuguesa ao mesmo nível de reconhecimento e mérito em paralelo com o que se fazia no estrangeiro, e enquanto isso não era notável, procurou em todas as suas pinturas demonstrar a sua qualidade.

A pintura portuguesa desde os finais do século XVII, que demonstra sinais de desenvolvimento ao nível do enriquecimento dos tons da sua paleta, apesar dos esquemas pictóricos se manterem medianos, evidenciando desta forma um processo de libertação face a influência espanhola, comprovado pela forte procura de modelos de outros países, com enfoque à tradição francesa e a italiana. Além destes desenvolvimentos, os artistas demonstram a maior atenção na questão fundamental da metodologia do primado do desenho, os quais a partir deste momento encaram o desenho como «mãe de todas as artes»<sup>614</sup>.

Ao analisar os tratados portugueses da época é possível afirmar que os nossos teóricos pretendiam desenvolver os seus conhecimentos relativos à geometria, ao domínio da figura, bem como acerca das regras da construção imagética. No caso da pintura, a *imitatio* - através da adequação, literal ou por inteiro, de uma gravura ou de uma estampa de um mestre estrangeiro - torna-se uma prática essencial na metodologia criativa portuguesa. Contudo, mesmo com este método simples de trabalho «copista à maneira de», nem sempre se atingia o resultado pretendido, tendo em conta que era necessária a formação essencial, bem como a forma de ensino que se praticava nas grandes cidades europeias, relativas à destreza da mão e dos materiais, evidenciando assim um fraco elemento de erudição artística<sup>615</sup>.

Assim sendo, o conjunto pictórico da igreja Matriz do Seixal é um testemunho artístico, o qual evidencia, tanto através do seu desenho e como em relação à sua composição, uma inconfundível orientação teórica do barroco classicista, acentuando-se profundamente em Portugal, sobretudo através das encomendas régias de D. João V, as quais reuniram uma colecção de gravuras erudita da autoria dos melhores artistas que a Europa tinha para oferecer nesta época. Este gosto europeu, por parte do monarca português, iria marcar profundamente a pintura portuguesa de setecentos, levando os pintores nacionais a dedicarem grande parte da sua carreira a executar as

---

<sup>614</sup> José Fernandes Pereira, *op. c it.* p.169

<sup>615</sup> Idem. *op. c it.* p.168

suas encomendas de acordo com esta preferência. Porém, a maioria destes artistas, para a execução das suas pinturas, viram a gravura como uma ferramenta fundamental para a sua profissão.

Para os artistas portugueses, a gravura constituiu um elo de ligação à prática artística contemporânea estrangeira, permitindo que eles enriquecessem as suas composições, em termos da teoria artística de um barroco classicista, levando a que a estética da cultura setecentista portuguesa se assimilasse à cultura europeia. Assim sendo, a gravura constituiu um instrumento útil e de ligação ao estrangeiro – tendo em consideração, que a muitos dos nossos artistas, não foi atribuído o privilégio de efectuarem os seus estudos na Academia de Roma -, pelo simples facto de ter instruído os artistas portugueses da época, através da circulação de imagens, contribuindo para uma nova cultura estética, a qual primava uma linguagem clássica. Durante este período, a gravura, como fonte de inspiração, permite aos pintores acederem e copiarem obras de grande importância. Todavia, tal como foi mencionado num capítulo anterior, por mais qualidade que uma gravura tenha, a sua execução é sempre feita em tons de preto e branco. Assim sendo, o artista quando copia uma gravura, na realidade só recebe a informação pictórica, ou seja, o desenho da composição, e não a obra original na sua totalidade. Portanto, o valor da cor e da luz é da autoria deste pintor, o qual ao executar as suas obras, tenta igualá-las no máximo possível, em relação aos padrões pictóricos transmitidos nas encomendas régias de D. João V, atribuídas aos melhores exemplos da pintura italiana e francesa da época.

De salientar, sobretudo, que André Gonçalves se caracteriza muito por esta prática de recorrer a gravuras estrangeiras, portanto é óbvio que as composições destas quatro pinturas sejam baseadas em gravuras, e o seu colorido seja um testemunho deste fenómeno artístico da mudança estética de linguagem classicista, acompanhada e influenciada pelos modelos estrangeiros de D. João V.

Assim sendo, após a minha investigação, consegui de facto, encontrar as fontes originais destas pinturas.

## a) Anunciação

Em relação à pintura da *Anunciação*, André Gonçalves seguiu o esquema compósito do mesmo tema, da autoria de François Lemoyne<sup>616</sup> (1688 – 1737) (**Fig.121**). Em relação às figuras, na paisagem e nomeadamente em alguns gestos, o pintor retrata em comum a obra de Lemoyne, apesar que em alguns pormenores, o nosso pintor optar por omitir, como é o exemplo da folha no chão junto à cesta de costura da Virgem, porém acrescentou ao anjo Gabriel, o lírio branco.

Sobre a disposição da composição verificamos que a pintura da igreja Matriz do Seixal foi representada num esquema espelhado, ou seja, de maneira virada para o lado contrário da pintura francesa – a original encontra-se virada da esquerda para a direita, e a do Seixal, da direita para a esquerda.

Porém, este efeito espelhado, será frequente em inúmeras gravuras desta pintura, talvez tenha sido uma destas gravuras que André Gonçalves utilizou para executar esta pintura. Por ordem cronológica, a mais antiga que esta investigação conhece é da autoria de Laurent Cars (**Fig.122**) (1699-1771); em segundo temos uma gravura (**Fig.123**) que pertence a um missal, *Missal Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilli Tridentini restitutum, S. Pii Pont. Max. Jussu editum, et Clementis VIII. Primum, nuncdenovo Urbani Papae pectavi auctoritate recognitum, et novis Missis ex Indulto Apostolico hucusque concessis auctum*. foi impresso em Antuérpia pela Tipografia Plantiniana, datado de 1738; em seguida temos uma gravura da *Nossa Senhora da Encarnação*, “*At menaidSculp.*” (**Fig.124**), datada de 1741 e pertence ao MNAA com o número de inventário 11209 Grv; de 1741 existe também uma gravura de Guilherme Francisco Lourenço Debrie (**Fig.125**), a qual se encontra com a seguinte inscrição “*N.S.Da Encarnação Protectora da Re-for-mados Conegos Regulares de S. Agostinho da Congregação de S.ta Cruz de Coimbra, por especial graça da Sé Apostolica de 8 de Julho de 1741*”; encontramos uma outra gravura (**Fig.126**) datada de 1741/2, a que possui a seguinte inscrição “*N. Senhora Da Encarnação Protectora da Reforma dos Conegos Regulares de S.to Agostinho da Congregação de S.ta Cruz de Coimbra, por especial graça da Apostólica de 8 de Julho de 1741/2*”; a sexta que se conhece é uma estampa de Charles Grignon

---

<sup>616</sup> Foi um pintor rococó francês. Foi considerado um dos maiores pintores franceses da primeira metade do século XVIII. Em 1718 entra na Academia Real de Pintura e Escultura. Durante a sua carreira, foi professor da Academia e pintor oficial do rei Luís XV. Ao longo da sua produção, Lemoyne foi influenciado por Sebastiano Ricci, Pellegrini e Rubens. Entre todos os seus alunos, destacam-se François Boucher e Charles-Joseph Natoire.

(**Fig.127**) (1763-1767), a qual pertencia a uma ilustração, feita especialmente para a edição de M. Brown's de uma bíblia da autoria de Jean Frédéric Osterwald<sup>617</sup>; uma outra que descobrimos é da autoria de A. Hunter, realizada entre 1780 a 1790 (**Fig.128**), ilustrava a Rider's 'Christian family's Bible ; a penúltima gravura pertence a um livro inglês de orações católicas, Paul Wright's The New and Complete Family Prayer Book de 1785 (**Fig.129**) a nona e última, que descobrimos, nesta investigação, pertence a Joaquim Carneiro da Silva, datável entre o século XVIII e XIX (**Fig.130**), e que inicialmente, pertenceu a um missal, tendo conta que no reverso apresenta um texto impresso.

A grande diferença entre a obra de Lemoyne e da pintura do Seixal é o tratamento da cor das figuras, já que na do Seixal, André Gonçalves optou por uma tradição italiana. A outra diferença encontra-se relacionada com o tratamento do segundo plano, ficando este aquém do original (demonstrando a fraca qualidade e formação que os nossos artistas, bem como seus aprendizes, detinham em relação à mão de obra altamente qualificada que a Europa possuía).

Há que salientar que não encontramos o arcanjo Gabriel a segurar os lírios em nenhuma das gravuras, nem na pintura original. Somente na tela do Seixal é que se encontra representado este pequeno detalhe ligado à narrativa mariana, optando também por retirar a folha que se encontra colocada no chão.

Podemos concluir que terá sido alvo da «criatividade» e da «liberdade» artística de alguém que conhecesse bem a arte do ofício do desenho, como é o excelente exemplo de André Gonçalves.

Além desta colectânea de gravuras todas dedicadas à obra de François Lemoyne, é possível encontrar três exemplos de painéis de azulejos, do século XVIII, que utilizam esta composição. A primeira encontra-se no coro alto da Igreja Nossa Senhora da Conceição do Seixal (**Fig.131**), o seguinte na Igreja da Misericórdia de Alhos Vedros da Moita (**Fig.132**) e o último na igreja de Nossa Senhora da Purificação, em Santo Amaro no Brasil (**Fig.133**). Assim sendo, é realmente interessante verificar como uma pintura pode originar tanta obra com a mesma representação, influenciando certamente outros pintores europeus, como é o caso do pintor André Gonçalves nesta *Anunciação*, ou como é o exemplo os azulejos que iam do Reino já feitos, para incorporarem na decoração de igrejas localizadas em territórios ultramarinos, tal como aconteceu nesta igreja no Brasil. Certamente que

---

<sup>617</sup> Sabe-se que foi um pastor protestante suíço

esta composição terá ganho um certo prestígio no século XVIII, não só pela qualidade compositiva mas por representar um dos melhores exemplos do imaginário barroco classicista francês, impulsionando uma difusão de religiosidade e de tradição cultural artística.

Contudo em relação ao colorido, André Gonçalves optou pela via do barroco italiano. Em relação aos panejamentos encontramos influências de Carlo Maratta (**Fig.134**), e no desenho do rosto da Virgem, possivelmente, inspirou-se no rosto da Virgem na *Anunciação* de Agostino Masucci (**Fig.135**). No esquema abaixo podemos ver como é que a pintura de François Lemoyne, Carlo Maratta e Agostino Masucci influenciaram a nível de composição e de colorido esta *Anunciação* de André Gonçalves, actualmente exposta a ladear a capela-mor da igreja Matriz do Seixal. (**Ver Esquema n.º3**).

Em relação a uma abordagem estética e de programa, podemos verificar que o anjo retratado na pintura da *Anunciação* do Seixal, estabelece um diálogo íntimo estético para com o anjo Gabriel de 1672, retratado no mesmo tema, por Luca Giordano (**Fig.136**). Apesar do anjo pintado na tela do Seixal, não possuir a mesma qualidade de mestria em relação ao pincel do pintor italiano Luca Giordano, André Gonçalves, nesta obra, demonstra toda a influência dos melhores modelos artísticos italianos. O pintor português desenvolve uma ideologia imagética artística nacional, ao enriquecê-la com um diálogo teórico e prático, na sequência de moldar uma gravura com a obra de Lemoyne, de acordo com a corrente italiana.



A



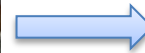
B



C



D



E

Esquema n.º 3 - *Anunciação* – Gravura de inspiração estrangeira na pintura de André Gonçalves

LEGENDA:

A – François Lemoyne, *Anunciação*, National Gallery, 1727

B – André Gonçalves, *Anunciação*, Igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal, Altar-mor, década de 1730-1740

C- Agostino Masucci, *Anunciação*, Igreja de São Roque, Capela S. João Baptista, 1740

D – Carlo Maratta, *Madonna e os anjos tocando*, 1625-1713

E – André Gonçalves, *Anunciação*, Igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal, Altar-mor, década de 1730-1740

De recordar que a gravura, contribuiu como um indispensável meio de difusão, divulgação e de instrução de imagens para a produção artística portuguesa, constituindo-se como um fácil acesso às obras dos melhores artistas.

## b) Visitação

Em relação à *Visitação*, verificamos que o mestre Gonçalves transpôs a iconografia original de Frère Jean André (1662-1753)<sup>618</sup> (**Fig.137**). O pintor português, opta por envolver a sua obra numa modernidade, na qual ressalta uma modernidade e afirma uma profunda impressão no tratamento dado aos drapeados, firmeza do desenho e o colorido, executado a partir de influência da pintura romana. Contudo, tal como referi no capítulo anterior, André Gonçalves utilizou esta composição, pelo que se conhece até aos dias de hoje, em cinco pinturas, incluindo a da igreja Matriz do Seixal. Sobre o estudo de gravuras dedicadas à obra de Frère Jean André, apenas conseguimos descobrir um exemplo, da autoria de Jacques Chereau (**Fig.138**) (1688/89 – 1776).

Além do uso da gravura ser uma resposta fácil e rápida para responder às vastas encomendas, que ele e o seu *laboratório* recebiam, o pintor em todas estas obras teve a intenção de apresentar a melhor qualidade da sua arte, fazendo uso das melhores representações dos melhores artistas, como é o exemplo do Pompeo Batoni para transmitir um programa artístico moderno. Porém, ultrapassava a gravura em pequenas diferenças como: a disposição e representação de figuras, por vezes contrastava com a junção de figuras de outras obras, ou dedicava-se mais ao desenho, a uma paleta lumínica ou acrescentava pequenos detalhes, por exemplo animais. (**Ver Esquema n.º4**).

---

<sup>618</sup> Pelo que se sabe Jean André aos dezassete anos, tornou-se Dominicano. Alguns dizem que tornou-se aluno de Jean Jouvenet. A sua obra foi influenciada por Charles de la Fosse, e passado uns anos, depois de entrar no convento, foi para Roma, onde foi aluno de Carlo Maratta e dedicou o seu estudo aos melhores mestres italianos.



A



B



C



D

Esquema n.º 4 - Visitação: programa iconográfico

LEGENDA:

A – André Gonçalves, *Visitação*, Igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal, Altar-mor, década de 1730-1740

B – Pompeo Batoni, *Visitação*, (1708-1787)

C – Gravura, *Visitação*, Frère Jean André, 1700 – 1753

D - Frère Jean André, *Visitação*, (1700 – 1753)

### c) **Sacrifício de Manoá**

Observamos na pintura dedicada ao *Sacrifício de Manoá*, uma transposição de Charles le Brun<sup>619</sup> (1619-1690), infelizmente, não foi possível encontrar uma imagem da pintura original. Porém, conseguimos esta informação, acerca da autoria da composição, através de duas gravuras: a primeira de Louis Desplaces (1682-1739) (**Fig.139**) e a segunda de um dos autores que gravou também uma das versões da *Anunciação*, a de A. Hunter, realizada entre 1780 a 1790 (**Fig.140**), a qual se encontrava a ilustrar a Rider's 'Christian family's Bible.

Nestas gravuras, encontramos o verdadeiro modelo utilizado na igreja Matriz do Seixal. De facto, encontramos várias semelhanças com a obra de le Brun, existem contudo algumas excepções entre a gravura e a “cópia” do Seixal, como por exemplo: introduz elementos paisagísticos no primeiro e no último plano e representa na sua totalidade o “altar” do sacrifício, este facto representa a intenção de André Gonçalves de querer simplificar a composição, de maneira que o seu diálogo fosse mais legível. (**Ver Esquema n.º5**).

---

<sup>619</sup> Sobre Charles le Brun, sabemos que foi aprendiz de Nicolas le Brun, Simon Vouet, François Perrier e Nicolas Poussin. Durante quatro anos, permaneceu em Roma, e quando regressa fica responsável pela Academia de Pintura e Escultura e da Academia da França em Roma. Foi o principal pintor de Luís XIV, tendo sido le Brun o responsável pela decoração do Palácio de Versalhes e do Salão de Espelhos.



A



B



C

Esquema n.º 5 – Sacrifício de Manoá: a pintura e a gravura

LEGENDA:

A – André Gonçalves, Sacrifício de Manoá, Igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal, Altar-mor, década de 1730-1740

B – Gravura, *Sacrifício de Manoà*, Louis Desplaces (1682 - 1739)

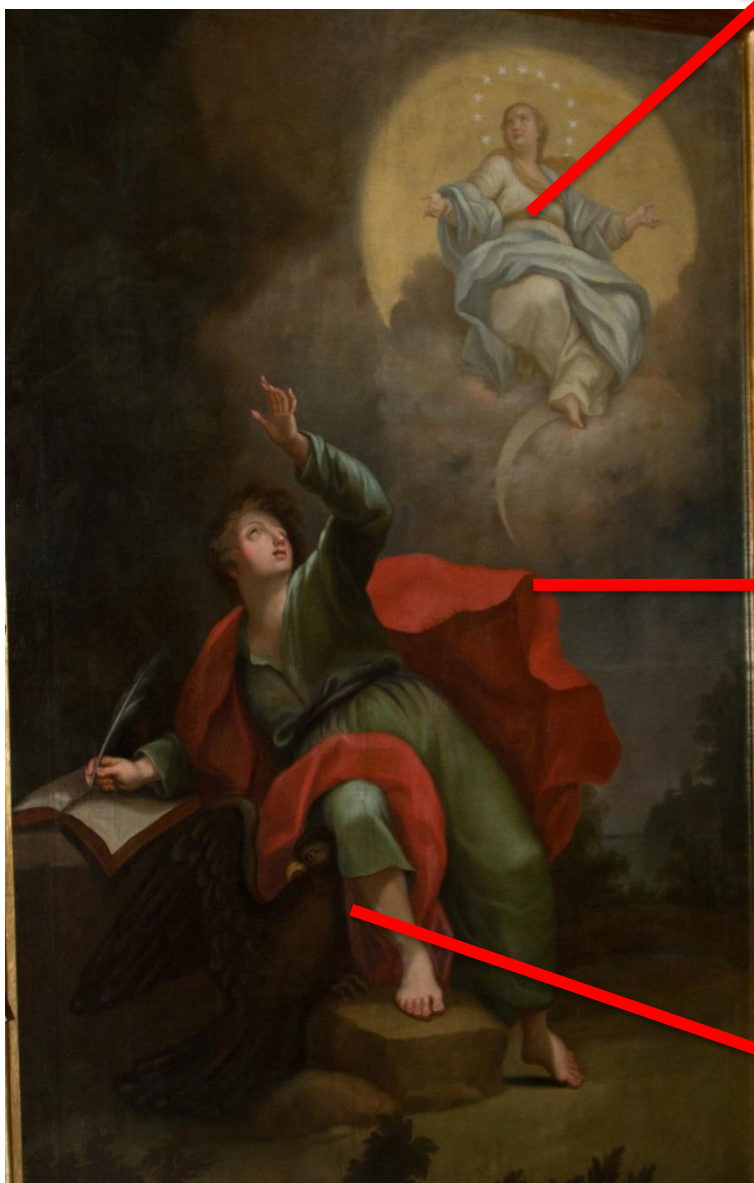
C – Gravura, *Sacrifício de Manoà*, Charles Grignion, 1763-67

#### **d) São João Evangelista em Patmos**

Por sua vez, o *São João Evangelista em Patmos*, apresenta-se como uma “criação”, a qual consiste na junção de várias gravuras, de modo a criar uma “nova” composição. As obras utilizadas nesta pintura, consistem em três fontes, sendo uma para a Virgem, outra para São João Evangelista e a última para a águia. Assim, a representação da Virgem foi extraída da pintura de 1686, *Doutores da igreja a discutirem a Assunção da Virgem*, de Maratta (**Fig.141**). No caso do São João Evangelista, não existe nenhum modelo concreto, contudo podemos apontar a fonte mais provável a obra de Felicce Torelli, (**Fig.142 e 143**) (1667-1738), *Martírio de S. Pedro Martire*. Facilmente reparamos nas fortes semelhanças entre estas duas fontes, de certo que o São João Evangelista (**Fig.144**), da autoria de André Gonçalves, encontra-se dividido entre duas acções, a escrita e o divino, a obra de Torelli (**Fig.145**) apenas se centra no divino. Contudo, uma outra obra que se assemelha à composição de São João é a pintura do mesmo tema, pintada por Charles le Brun (1619-1690), a qual se encontra no Museu de Fabre, na cidade de Montpellier, em França (**Fig.146**) – em relação a esta pintura, encontramos uma gravura da autoria de François de Poilly, (**Fig.147**) (1622/23 – 1693) – porém considero que esta obra de Le Brun tenha sido a fonte provável para a inspiração do pormenor da águia representada ao lado de uma perna de São João.

Nesta “nova” composição, André Gonçalves conseguiu desenvolver uma modernidade portuguesa, equiparando-a a uma qualidade, apesar de mais fraca, da Pintura estrangeira, com especial enfoque na italiana e francesa. Nesta obra, André Gonçalves seguiu termos estéticos, os quais o levaram a moldar estas fontes de modo a estabelecer este tema, no qual André Gonçalves consegue interiorizar a teoria do *docere e delectare*, o pragmatismo de optar por uma pintura simplificada a nível do tema, tornando-a mais acessível ao facilitar a leitura visual, bem como, não levantar falsos dogmas.

Porém o pintor, nesta obra, soube como projectar uma versatilidade de gravuras, revelando um particular domínio pelo colorido italiano, em prol da execução de uma obra que transmitisse uma certa sensibilidade religiosa e um sentimentalismo retratado com uma inovação, a qual iria ao encontro da tradição teórica-prática dos grandes centros artísticos europeus, combinados com a profunda política artística de D. João V (**Ver Esquema n.º6**).



A

B



C



D



Esquema n.º 6 - São João Evangelista em Patmos: Abordagem de programa imagético

LEGENDA:

A – André Gonçalves, *São João Evangelista em Patmos*, Igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal, Altar-mor, década de 1730-1740

B- Carlo Maratta, *Doutores da igreja a discutirem a Assunção da Virgem*, 1686

C – Felice Torrelli, *Martírio de S. Pedro Martire*, (1667-1738)

D- François de Poilly, *São João Evangelista em Patmos*, (1622/23 – 1693)

## Considerações finais:

### André Gonçalves, um verdadeiro “laboratório” da arte imagética

Assim, com o maior orgulho, concluo a minha dissertação. Espero que, com esta iniciativa académica, tenha conseguido dar corpo a uma investigação, a qual pretende ser um contributo social, cultural e prático da pintura portuguesa da primeira metade do século XVIII. Contudo, o meu maior orgulho é poder trazer ao conhecimento académico quatro novas telas, as quais até este trabalho, permaneciam na penumbra da História da Arte portuguesa. Espero que este trabalho tenha a capacidade de diversificar e servir a cultura portuguesa, com a maior qualidade de investigação.

Esta dissertação, além de ter como objectivo principal o estudo e atribuição de quatro novas telas a André Gonçalves, trata também, sem dúvida, de uma síntese historiográfica em relação à teoria e programas de pinturas integrada num panorama cultural joanino, digno de público louvor.

Desde do início do meu estudo, constatei que muitos dos nossos investigadores consideram este tema esgotado, tomando por concluída toda a componente historicista relacionada com a época artística joanina. Todavia, considero que não existe nenhuma temática na História cuja investigação esteja completa, existem apenas temáticas em que se possuem trabalhos bastante aprofundados.

Assim sendo, na minha dissertação procuro despertar curiosidade e o interesse para estes programas de estudo relacionados com os programas estéticos joaninos, os quais se encontram presentes num vasto património.

Portanto, com esta minha investigação espero renovar e contribuir para a historiografia da arte portuguesa do período joanino. Espero, também, aumentar o interesse, bem como o espólio artístico com a informação das gravuras de várias obras do *corpus* artístico de André Gonçalves e também com o desenvolvimento do estudo das quatro telas da Igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal, por este artista que desempenhou um papel fundamental no contexto artístico do século XVIII.

Em relação às pinturas setecentistas que se encontram a ladear Capela-mor da Igreja da Nossa Senhora da Conceição, no Seixal, ao longo de todo o trabalho, dediquei-me a recolher elementos iconográficos que me permitiam argumentar e defender a atribuição deste conjunto pictórico a mestre Gonçalves. Para além de poder estabelecer elos de comparação, em simultâneo fui aprofundando o conhecimento e

compreendendo a liturgia narrativa destas quatro pinturas, as quais foram recentemente restauradas.

A Igreja da Nossa Senhora da Conceição, é herdeira de uma longa história, e actualmente são raros os investigadores que se dedicam ao estudo desta igreja. O mesmo posso dizer em relação ao espólio artístico destes edifícios eclesiásticos. A História da Arte portuguesa, na sua maioria, dedica-se a elaborar uma síntese de pressupostos em relação às obras museográficas.

De facto, muitas das obras que se encontram actualmente em museus, não se encontram estudadas o suficiente, mas é necessário consciencializar a investigação em torno da preservação da *memória* de obras artísticas das quais não tínhamos conhecimento da sua existência, e que acompanham diálogos entre o crente, tal como é o exemplo destas quatro pinturas. Contudo, é necessário ter noção que muitas das peças que se encontram actualmente em edifícios religiosos, sofreram impactos causados pela lei de 1834, é natural que a historiografia de arte nacional, continue a ser surpreendida com descobertas de telas nunca estudadas, como acontece com esta tese.

Espero que este trabalho sirva de exemplo para alertar e sensibilizar a consciência para um património que actualmente existe, mas que infelizmente não sabemos ou simplesmente não queremos saber, pensando sempre que “se sobreviveu até hoje, poderá aguentar mais tempo nesta situação”. Estamos errados! Esta atitude avassaladora do património dificulta muitíssimo o trabalho do investigador. Muitas destas peças necessitam, de um inventário nacional e de um trabalho de análise individual. Algumas destas peças encontram-se sujeitas a várias agressões de conservação: às variantes condições de luz, temperatura e humidade, contribuindo para que a peça se vá degradando cada dia que passe, e se não lhes dedicarmos agora um estudo de *memória*, um dia não as iremos encontrar. “*Portuguezes! Do alto dessas paredes, treze seculos vos contemplam*”<sup>620</sup>

É necessário agir, começando pelos locais da periferia que contêm muitos «tesouros» escondidos, à espera de serem vistos com olhos de ver e estudar a sua memória, pois não só representam a nossa história, como também as nossas origens.

Infelizmente, hoje qualquer historiador que pretenda estudar estas peças de arte, irá deparar-se com uma realidade nacional, que apresenta fortes lacunas em relação ao levantamento memorial e documental da época. O historiador vai-se

---

<sup>620</sup> Pedro DINIZ, *Das ordens religiosas de Portugal*, typographia de J. J. A. SILVA, Rua dos Calafates N.80, 1853, p.5.

deparar com a falta de elementos fulcrais para o estudo em questão, desaparecidos pelos mais diversos motivos, sendo o mais mencionado, a calamidade provocada pelo Terramoto de 1755 que devastou Lisboa e arredores, bem como, em segundo lugar, a prática e a desordem de que a lei da extinção dos conventos em 1834 (Decreto de 30 de Maio de 1834<sup>621</sup>) foi responsável, pela fraco inventário, avaliação e informação aprofundada relativa às vendas, por intermédio do Estado, destes mesmos bens nacionais. Como se sabe, enquanto o destino de algumas peças permanecia incógnito, o estado administrava-as cedendo provisoriamente ou arrendando-as a particulares. Neste seguimento, não é de admirar que vários retábulos tenham sido deslocados do seu local original, ou na pior das situações, tenham desaparecido.

Assim sendo, muitos dos bens católicos, com especial atenção para os bens móveis, perderam a sua memória relativa ao património histórico-cultural original da peça. Contudo, muitas das vezes esta trans-memória perdeu-se devido à escassez de documentos referentes às encomendas da obra em estudo.

Portanto, a maioria destas obras que sobreviveu até aos dias de hoje, conserva-se em grande parte em igrejas, nas quais estas pinturas ainda exercem a sua função de culto. Contudo, á que mencionar que estas peças destacam-se como parte de um espólio pictórico nacional.

Durante o Concílio de Trento, em Portugal a noção de Pintura encontrava-se vinculada a um panorama sociocultural e religioso. Dentro deste panorama, a Contra-Reforma encarou a Pintura como um recurso para servir propositadamente a fé, a qual era transmitida pela escrita e pela representação artística. A fé devia ser debatida, restabelecida e inserida, através de meios figurativos, transmitida por uma imagem «palpável» para que demonstrasse um valor fidedigno aos crentes. Neste sentido, a propaganda tridentina procurou aliar a pintura a ideia de que o fiel nas leituras podia tocar com os dedos as palavras impressas, enquanto o seu olhar lia e interpretava as imagens.

*“Nenhuma he tão nobre, doutrinal, e precisa como a Pintura para a instrução dos nossos costumes, e aproveitamento: porque nem tanto, nem melhor, que a Pintura, outra Arte nos introduz, com agradável expressão, preceitos puros, nos*

---

<sup>621</sup> Sobre o assunto, ver Carlos Moreira AZEVEDO, “Ruptura e Afrontamentos de Legitimidades Religiosas” in *História Religiosa de Portugal*, Vol. 3, Círculo de Leitores, 2002, pp.31-32.

*encaminha com doce, e veemente atracção, para empresas de honra, e de virtude, e nos dá idéa clara, e possível de Deos, e das suas maravilhas*”<sup>622</sup>

Porém, quando D. João V sobe ao trono de Portugal, reflecte em relação à utilidade da Pintura. Assim sendo, decide-se por integrá-la num papel múltiplo, além da retórica de glorificação religiosa, é meio interpretativo de afirmação e propaganda régia face às grandes potências europeias da época. D. João V, através de uma conjuntura económica favorável, proporcionou uma reforma artística em Portugal, a qual ficou conhecida como o período de grande produção no investimento artístico, sendo evidente pelas avassaladoras encomendas artísticas com autoria dos melhores artistas setecentistas europeus, com especial destaque para os italianos.

Contudo D. João V não só divulgava os pintores estrangeiros, mas também incentivava pintores portugueses a aprenderem o gosto moderno. Além da “doutrina” de Mafra, a qual com as suas obras estrangeiras enriqueceu o panorama artístico português ao instruir os nossos artistas portugueses, como é o exemplo de André Gonçalves. Uma outra medida implementada por D. João V para a aprendizagem artística formal do barroco tardo-seiscentista, foi criação em Roma da “Academia de Portugal” em 1718, instalada no Palácio Bentivoglio – Cortelli - Magnati em S. Lourenzo. A Academia funcionou por longos anos, sensivelmente até 1760. Recolhia artistas portugueses, subsidiados principalmente pelo rei, para aprenderem a arte italiana. Contudo, nem todos conseguiam essas bolsas para estudarem no estrangeiro e como tal ficavam limitados ao que o País tinha para oferecer. Isso não foi motivo de impedimento para se desenvolver uma figura tão importante da pintura portuguesa, como é André Gonçalves, que apesar de nunca ter saído do seu País, as suas obras estiveram sempre ao nível das melhores obras estrangeiras da época.

Esta pluralidade artística que se vivia em Portugal no século XVIII encontra-se fortemente associada ao pintor lisboeta André Gonçalves. Este pintor apresenta-se como um artista pluriforme – pintor, professor, teórico, gravador – evidenciando um conhecimento omnisciente da sua arte. Será através do estudo directo de obras italianas expostas em encomendas régias, que André Gonçalves irá desenvolver a exactidão do desenho, e é a partir destas encomendas que irá conferir o colorido claro, tão característico da sua produção. Pode-se afirmar que o maior mérito de André Gonçalves tenha sido «...marca na pintura da primeira metade de Setecentos uma

---

<sup>622</sup> Rita RODRIGUES, *op. cit.*, p.255 citando Do Ordinário do reverendo doutor Joseph Thomás Borges, presbítero secular” in José Gomes da CRUZ, *op. cit.*, p.4

*tendência para um classicismo barroco de origem romana, de que no entanto só de segunda mão teve conhecimento»<sup>623</sup>.*

Toda a sua arte, testemunha com qualidade, esta vertente de programas iconográficos – a qual atinge o seu esplendor através de uma unidade artística definida pelo monarca português - baseada na abundância de imagens – pinturas e gravuras – provenientes dos maiores centros artísticos europeus.

Em relação ao percurso de análise das obras de André Gonçalves referidas nesta tese, baseiam-se na identificação das linhas estéticas barrocas, as quais se encontram intimamente interligadas a uma unidade mental e estética da produção artística, para a qual muito contribuiu a política artística levada a cabo por D. João V. Porventura, indo de acordo a estes programas artísticos, os artistas portugueses aproveitavam e encaram esta circulação de gravuras como um contributo para a ornamentação das suas obras como um meio de ultrapassar as dificuldades da aprendizagem.

No que diz respeito à pintura, a igreja Matriz do Seixal, contém um conjunto pictórico que testemunha este conjunto de relações políticas artísticas, entre a estética cultural, os programas pictóricos e a obra final, e todos estes componentes, porventura encontram-se ligados às gravuras correntes que circulavam na época.

Contudo, é necessário mencionar que grande parte da obra artística de André Gonçalves e de outros artistas, desapareceu ou ficou arruinada no terramoto de 1755 e no incêndio que lhe sucedeu. Na altura do terramoto, André Gonçalves com 70 anos de idade, assistiu à destruição de grande parte do seu *corpus* artístico, produzido até à altura.

André Gonçalves, para além de ter executado obras, que se inseriam na perfeição nos programas artísticos impostos por D. João V, merece que a historiografia lhe atribua um maior mérito social, do que o estereótipo de um mero “copista” e de “pouca criatividade”. No panorama actual os estudos sobre a pintura setecentista André Gonçalves têm vindo a conhecer uma importância renovada, não só pelas características da sua arte, mas também por se tratar de uma figura central do século XVIII português. Há que compreender a genialidade de que este pintor ulissiponense dispunha, ao ponto de “sacrificar” a sua criatividade a propósito do gosto dos clientes, os quais muitas vezes detinham um carácter ignorante. Assim sendo, André Gonçalves rapidamente percebeu a necessidade, que detinha, de um

---

<sup>623</sup> Luís de Moura SOBRAL, “ André Gonçalves” in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Ed. Presença. Lisboa, 1989, p.208

meio que proporcionasse uma resposta rápida, levando assim a que criasse uma oficina em Lisboa. Esta localizou-se na Rua de São Boaventura das Mercês, a qual na minha óptica possuía todas as qualidades de um *laboratório* e André Gonçalves tratava-se da figura central deste aclamado centro de produção.

Esta noção de *laboratório* está intimamente ligada a André Gonçalves enquanto *professor*, e os seus discípulos como *alunos* – os quais se formaram na arte da pintura a óleo - entre eles: Joana do Salitre<sup>624</sup>, José da Costa Negreiros<sup>625</sup>, João do Santos Ala<sup>626</sup>, António Joaquim Padrão<sup>627</sup>, Joaquim Manoel da Rocha<sup>628</sup>, Francisco Xavier Lobo<sup>629</sup>, bem como o seu filho Manuel José Gonçalves<sup>630</sup> - o qual consistirá no principal aluno da sua escola. Além do *laboratório* ter contribuído como polo de instrução, ganhou um destaque de um estabelecimento de relações artísticas entre André Gonçalves e os seus companheiros artísticos que frequentavam com frequência estas instalações, como é o exemplo de Francisco Vieira Lusitano, Pedro Alexandrino, “*Pedro Alexandrino não foi seu discípulo, mas aproveitou muito frequentando a sua casa, e a sua escola*”<sup>631</sup> e Inácio de Oliveira Bernardes.

O *laboratório* de André Gonçalves, apesar de ser um pequeno núcleo de produção e de debate de ideias, deteve destaque na perspectiva, na teoria e prática da Pintura, bem como o estudo de disciplinas como a anatomia, desenho, perspectiva, geometria entre outros. Todavia, enquanto noção operativa, o *laboratório* de André Gonçalves possui um dos traços mais marcantes deste mestre português, na sua inteligência de se adaptar rapidamente, como sendo uma resposta altamente eficaz em responder profissionalmente à vasta procura por parte da sociedade setecentista portuguesa, e agradar sempre aos seus clientes: uma pintura de tradição barroca, com qualidade artística decorativa, valor comunicativo em relação à mensagem bíblica, segundo uma matriz pictórica estrangeira da época e de um preço acessível. Deste modo, André Gonçalves assumiu-se, no panorama pictórico joanino, como um dos mais activos pintores, demonstrando possuir uma variedade de encomendantes, incluindo o próprio rei, a nobreza e o clero.

---

<sup>624</sup> Cyrillo Volkmar MACHADO, *op. cit.* p.106. Ver “Josefa de óbidos” in Raquel Henriques da SILVEIRA(coord.) e Sandra LEANDRO, *Mulheres Pintoras em Portugal*, Esfera do Caos, Lisboa, 2013.

<sup>625</sup> IDEM, *op. cit.*, p.89.

<sup>626</sup> IDEM, *op. cit.*, pp.71 e 81.

<sup>627</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.*, p. 238.

<sup>628</sup> Cyrillo Volkmar MACHADO, *op. cit.*, p.92.

<sup>629</sup> IDEM, *op. cit.*, p.166.

<sup>630</sup> Cyrillo Volkmar MACHADO, *op. cit.* p.72.

<sup>631</sup> IDEM, *op. cit.* p.72.

Ao longo de toda a investigação realizada em torno da sua carreira, podemos afirmar que André Gonçalves, dentro da História da Arte nacional, se revelou como um *fa presto*. Assim sendo, merece um lugar de destaque como mestre de um autêntico *laboratório* artístico - o qual funcionava à base de parceria de trabalho entre André Gonçalves e os seus discípulos – no qual fizeram “experimentações” relacionadas às composições iconográficas e qualidades plásticas, as quais visavam a transmissão de um programa artístico.

Uma outra característica do *laboratório* de André Gonçalves é a forte influência cultural através do uso frequente de gravuras. Através deste material literário e iconográfico conseguiu preencher as requisições de forma eficiente, ao trabalharem com fontes gravadas de obras apreciadas de renome, dificultando a peritagem conclusiva a André Gonçalves, sem ter que recorrer à “escola” de André Gonçalves. “*Embora nunca tenha sido professor académico, o seu empenho para que tal sucedesse está bem patente na tentativa feita com Vieira Lusitano a meio do século para criar uma Academia de Desenho em Lisboa (...). No entanto, não deixou de criar a sua escola, onde formou vários discípulos, gozando de avultada fama na época, o que lhe proporcionou uma elevada quantidade de encomendas, para Lisboa e outras localidades da Zona Centro (Coimbra, Aveiro, Arouca).*”<sup>632</sup>

André Gonçalves demonstrou ser um homem com ideias avançadas para um Portugal retrógrado. Empenhou-se durante a sua carreira por elevar a pintura portuguesa, de maneira a estabelecer paralelos ao mesmo nível de reconhecimento que se fazia no estrangeiro, tal como evidencia a *Carta Apologética*. Contudo, enquanto isso não era reconhecido, este mestre, em simultâneo respondia às inúmeras empreitadas pelo País inteiro, ilhas e colónias, procurou durante todas as suas obras demonstrar a sua genialidade em quadros como a *Adoração dos Magos* (Museu Nacional Machado Castro), *Arcanjo São Miguel* (Igreja do Menino de Deus), *Milagre das Rosas* (Igreja do Menino de Deus), *Anunciação* (Coimbra, Seminário Maior, Capela da Anunciação), *Anjo da Guarda* (Museu de Arouca), *Visitação* (Coro Alto, Igreja da Madre de Deus) ou *Assunção* (Palácio Nacional de Mafra, Sacristia de Nossa Senhora do Livramento). Sobre este pintor português a historiografia não lhe dedica muitas páginas de estudo, optando pela obra de Francisco Vieira Lusitano para retractor esta época.

---

<sup>632</sup> Nuno SALDANHA, *op. cit.* p.28.

Com este meu trabalho espero ter renovado e contribuído para a historiografia da arte portuguesa do período joanino, mas também ter aumentado o interesse pela mesma, assim como ter desenvolvido uma maior compreensão em relação aos programas artísticos, difundidos nas gravuras que circulavam nesta época e aplicadas pelos artistas portugueses. Conforme tive oportunidade de determinar com rigor através de algumas descobertas relacionadas com as gravuras originais, as quais André Gonçalves aplicou nas suas obras.

Espero também ter contribuído para o desenvolvimento do espólio artístico de André Gonçalves, através do estudo das quatro telas da Igreja da Nossa Senhora da Conceição do Seixal). Este mestre que desempenhou um papel fundamental no contexto artístico português do século XVIII na superação do tenebrismo de Bento Coelho e da geração de seiscentos, abrindo a sua paleta a correntes do Barroco internacional.

## Índice Bibliográfico

- *A Encomenda Prodigiosa*, (catálogo de exposição), Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2013.
- ALMEIDA, Álvaro Duarte de, BELO, Duarte, *Portugal Património – Guia – Inventário*, Vol. VII, Círculo de Leitores, Lisboa, 2007-2008.
- ARGAN, Giulio Carlo, “Preâmbulo ao estudo da História da arte” in Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, *Guia de História da Arte*, Editorial Presença, Lisboa, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio, *Guia de História da Arte*, Teoria da Arte, Editorial Presença, Lisboa, 1994.
- ÁVILA, Cristina, “Nas entrelinhas da imagem: o discurso plástico e o discurso parenético no Barroco Mineiro “ in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999.
- BAYARD, Marc, *L’histoire de l’art et le comparatisme – Les horizon du détour*, Somogy éditions d’art, Paris, 2007.
- BEBIANO, Rui, *D. João V – Poder e espectáculo*, Livraria Estante Editora, Aveiro, 1987.
- BERGER, Francisco José Gentil, *Lisboa e os Arquitectos de D. João V – Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa*, Edições Cosmos, Lisboa, 1994.
- BÉNÉZIT, E., “ Jean Mariette” in *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Grund, Paris, 1999.
- BETHENCOURT, Francisco, “ O Controlo dos Livros” in *História das Inquisições – Portugal, Espanha e Itália*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994
- BORGES, Nelson Correia, “ Do Barroco ao Rococó”, in *História da Arte em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- BORGES, Nelson Correia, “ Pinturas de André Gonçalves estão a ser recuperadas” in *Diário de Coimbra*, Coimbra, 22 – 04 – 1992.
- BORGES, Nelson Correia, “ As pinturas de André Gonçalves na igreja de São Lourenço” in *Boletim da Junta de Freguesia de Taveiro*, n.º 25, Junta de Freguesia de Taveiro – serviços culturais, Taveiro, Março 1993.
- BRAGA, Maria Luísa, *A Inquisição em Portugal – Primeira metade do século XVIII*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1992.
- BRAZÃO, Eduardo, *D. João V e a Santa Sé. As relações Diplomáticas de Portugal como Governo Pontifício de 1706 a 1750*, Coimbra Editora, Coimbra, 1937.

- BRAZÃO, Eduardo, “Pombal e os Jesuítas” in *Revista de História das Ideias*, Vol. 4 – Tomo I, Instituto de História e teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1982.
- CAETANO, Joaquim Oliveira, *Pintura – Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa (1700 – 1998)*, SCML, Secretaria geral, Museu de São Roque, Lisboa, 1998.
- CAMPOS, Teresa, PAIS, Alexandre, “Convento da Madre de Deus: a arte total do século XVIII “recriada” nas obras de restauro dos finais do século XIX” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. II: Espaços profanos, Espaços Abertos, Arte Efémera, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999.
- CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a arte do seu Tempo*, Vol. I, [s.d] Lisboa, 1962.
- CARVALHO, Ayres de, “A acção Mecenática Joanina e a Roma Papal” in *Triunfo do Barroco*, catálogo de exposição, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1991.
- CARVALHO, Ayres de, “Pintores Portugueses e estrangeiros de Setecentos na corte de D. João V” in SALDANHA, Nuno (coord.), *Joanni V Magnifico- A pintura em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)*, (Catálogo de exposição), Lisboa, IPPAR, 1994.
- CERQUEIRA, Cruz, “As pinturas do Menino Deus, os temas e os seus autores” in *Olisipo*, ano 1, n.º4, 1938.
- CHAVES, Castelo Branco, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, 2.ª ed., Biblioteca Nacional, Lisboa, 1983.
- CHAVES, Luís, *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1927.
- CÓPIO, Sílvia, “Ascender a pintura da *Assunção da Virgem* – Trazer a público uma obra de relevo da Igreja da Vialonga” in *Percursos de Vialonga – Património recuperado*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013.
- CORREIRA, José Eduardo Horta, “Capital”, in PEREIRA, Paulo, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- CORREIA, Vergílio, “A família Oliveira Bernardes, uma grande escola de Pintura de Azulejo” in *A Águia*. 2.ª Série, XII, n.º 71-72, Porto, 1917.
- COSTA, Américo, *Dicionário Chorographico de Portugal Continental e Insular*, Vol. XI, Livraria Civilização, Porto, 1949.
- COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da, *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1810-2010) – Espaços, Momentos, Museografia*, Tese de Doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra 2011.

- COSTA, Manescal da, *Regimento do Santo Officio da Inquisição dos Reinos de Portugal, ordenado com o Real Beneplacito e Regio Auxilio pelo Eminentissimo, e Reverendissimo Senhor Cardeal da Cunha, dos Conselhos de Estado, e gabinete de sua Magestade, e Inquisidor Geral nestes Reinos, e em todos os seus domínios*. Imprenso em Lisboa na Officina de Miguel Manescal da Costa, Ano MDCCLXXIV (1774).
- COSTA, Célio Juvenal, “ O Marquês de Pombal e a Companhia de Jesus” in S. L. MENEZES, L. A PEREIRA, C. M. M Mendes (orgs.), *A Expansão e consolidação da colonização portuguesa na America*, Eduem, Maringá (Brasil), 2011.
- CRUZ, JOSÉ GOMES DA, a *Carta Apolgetica e Analytica, que pela Ingenuidade da Pintura em quanto Sciencia, escreveo com profundíssimo respeito à Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Anna de Lorena, Marqueza Camareira mór das Rainhas nossas Senhoras, e da Serenissima Senhora Princeza do Brasil, como Professora e Protectora Augusta desta Sciencia, Joseph Gomes da Cruz, a rogo de André Gonçalves, Pintor ingénuo Ulyssiponense, 1752*.
- CUNHA, Mafalda Ferin, *O que foi Reforma e Contra-Reforma*, Quimera, Lisboa, 2002.
- *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*, catálogo de exposição, Câmara Municipal de Lisboa, 1990.
- DIAS, Geraldo José Amadeu Coelho, “ Os Beneditinos, Tibães e o Barroco – Entre o esplendor da arte e emoção religiosa” in *Barroco : Actas do II Congresso Internacional*, Universidade do Porto – Faculdade de Letras, Porto, 2003.
- DIAS, Pedro, *Mosteiro de Arouca*, Epartur, Coimbra, 1980.
- DICKENS, A. G. , *A Contra-Reforma*, Editorial Verbo, Lisboa, 1972.
- *Enciclopédia Lusa-Brasileira de Cultura, vol. XI*, Editorial verbo, Lisboa, 2009.
- FARIA, Miguel Figueira de, “O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia”, in *Anais. Série História Vol. V/VI*, 2000-2001.
- FARIA, Miguel Figueira de, *A Imagem útil: Arte, Ciência e Razão de Estado no final do Antigo Regime*, Ediuial, Lisboa, 2001.
- FERRÃO, Leonor, “ Necessidades, Palácio, Convento e Igreja de N. Senhora das “ in PEREIRA, Paulo, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- FRANCO, Anísio, “ António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço barroco” in *Jerónimos – 4 séculos de pintura*, II, Vol. Lisboa, IPPAR, 1992.
- FRANCO, José Eduardo, “ A Companhia de Jesus e a Inquisição : afectos e desafectos entre duas instituições influentes (séculos XVI – XVII)” in *Actas do*

- Congresso Internacional Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*, IICT e Centro de História de Além-Mar (CHAM), da Universidade Nova de Lisboa, 2005.
- GONÇALVES, António Nogueira, “ Um quadro de André Gonçalves, in *Correio de Coimbra*, Coimbra, 12 – 08 – 1933.
  - GONÇALVES, Flávio, *História da Arte – Iconografia e Crítica*, Coleção arte e artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1990.
  - GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre, *André Gonçalves e a Pintura de Cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750). O caminho da internacionalização*, Vols. I e II (Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), 2002.
  - GORJÃO, Sérgio, *Santuário do Senhor Jesus da Pedra, Óbidos – Monografia Histórica*, Lisboa, Edições Colibri, 1998.
  - GOUVEIA, António Camões, “ Pintura e escultura. Os retábulos”, in AZEVEDO, Carlos Moreira, MARQUES, João Francisco, *História Religiosa de Portugal*, Vol. II - Humanismo e Reformas, Círculos de Leitores, Lisboa, 2000.
  - GOUVEIA, António Camões, , “ As Artes e o Sagrado” in AZEVEDO, Carlos Moreira, MARQUES, João Francisco, *História Religiosa de Portugal*, Vol. II - Humanismo e Reformas, Círculos de Leitores, Lisboa, 2000.
  - HOLANDA, Francisco da, *Da Pintura Antigua*, 1548.
  - *Igreja da Madre de Deus – História, Conservação e Restauro*, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2002.
  - KEIL, Luís, “ As obras da sacristia do Convento da Madre de deus em 1746” in *Boletim de Arte e Arqueologia*, Lisboa, Ano I, 1921.
  - LEAL, Pinho, *Portugal Antigo e Moderno: Dicionário Geográfico, Estatístico, Chorográfico, Heráldico, Archeológico, Histórico, Biográfico & Etymológico de Todas as Cidades, Villas e Freguesias de Portugal e Grande Número de Aldeias*, Livraria Editora de Mattos Moreira entre 1873 e 1890.
  - LEMES, Jorge Pedro Barbosa, COSTA, Célio Juvenal, “ A Arte Barroca e a Reforma Católica” in *Seminário de Pesquisa do PPE*, Universidade Estadual de Maringá, Brasil, 2011.
  - LEVY, Evonne, “ Locating the bel composto: copies and imitations in the Late Baroque” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999.
  - *Lisboa no Tempo de D. João V (1689-1750)*, Instituto Português de Museus, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1994.

- LOURENÇO, Maria Paula Marçal, *D. Pedro II*, Circulo de Leitores, Lisboa, 2009.
- LUSITANO, Francisco Vieira, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo Vieira Lusitano, História Verdadeira, que elle escreve em Cantos Lyricos*, E offerece AO ILLUSTR. E EXCELLENT. SENHOR JOZE' DA CUNHA GRAN ATAIDE E MELLO, Conde, e Senhor de Povolide, do Conselho de Sua Magestade Fidellissima, Gentil-homem da Sua Camara, Comendador da Ordem de Christo, Alcaide mór da Villa de Sernancelhe, &c. LISBOA. Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, M. DCC. LXXX. [1780]
- MACEDO. Jorge Borges de, “Do Ouro aos Diamantes : Portugal no século XVIII uma Perspectiva” in *Triunfo do Barroco*, catálogo de exposição, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1991.
- MACHADO, Cyrillo Volkamar , *Collecção de Memorias, relativas ás vidas dos pintores e escultores, architetos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal - Subsídios para a História da Arte Portuguesa*, Universidade Coimbra, 1922.
- MACHADO, José Alberto Gomes, *André Gonçalves – Um pintor do Barroco português (Dissertação do Doutoramento em História da Arte)*, 2 vols, Évora, Universidade de Évora, 1992, mais tarde parcialmente publicada com o título *André Gonçalves – Pintura do Barroco português*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, “A Patriarcal do D. João V de Portugal” in *Triunfo do Barroco*, catálogo de exposição, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1991.
- MARADO, Catarina, “Do Sagrado ao Profano: o processo de atribuição de novos usos às extintas casas regulares do Algarve”, in *Promontoria* Anos 7/8, N.ºs 7/8, 2009-2010.
- MARQUES, Ana, “O Ensino das artes em Portugal” in [http://www.academia.edu/1230787/O\\_ensino\\_das\\_artes\\_em\\_Portugal](http://www.academia.edu/1230787/O_ensino_das_artes_em_Portugal).
- MARQUES, João Francisco, “ A palavra e o livro” in ”, in AZEVEDO, Carlos Moreira, MARQUES, João Francisco, *História Religiosa de Portugal*, Vol. II - Humanismo e Reformas, Círculos de Leitores, Lisboa, 2000.
- MARTINS, Fausto Sanches, “Normas artísticas das Constituições Sinodais de Frei Marcos de Lisboa” in *Acta da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Porto, 2006.
- MASSA, Sílvia Marília Moniz, *A Pintura Moderna na Ilha de São Miguel (Açores) – Séculos XVI – XVIII*, Tese de dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

- MEA, Elvira Cunha de Azevedo, “O Santo Ofício português – da legislação à prática” in *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*, Vol. II, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2001.
- MECO, José, “António de Oliveira Bernardes”, in PEREIRA, Paulo, *Dicionário da Arte Barroca*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- MECO, José, “Lisboa barroca – Da Restauração ao terramoto de 1755 – A Talha e o azulejo na valorização da arquitectura” in Irisalva MOITA (Coord.), *O Livro de Lisboa*, Livros Horizonte, Livros, 1995.
- MECO, José, “A igreja de Santana de Talautim em Goa” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999.
- MEESEN, Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696.
- MELLO, Magno, “O figurista Jerônimo da Silva e a pintura barroca na Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa” in *Revista de História da Arte e Arqueologia*, N.º17, Janeiro /Junho, Brasil, 2012.
- MELLO, Magno, “Um Modelo de integração espacial na pintura do tecto da Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa (1710)” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa.
- MENDES, Rui, “Património Religioso de Almada e Seixal: Ensaio sobre a sua história no século XVIII” in *Anais de Almada*, n.º11-12, 2010.
- MENDES, Maria do Carmo Raminhas, “Objecto como reflexo de um olhar erudito” in *Pintura Barroca e Emblema: Imagética da Escola do Coração no tecto da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Covilhã (1675 - 1725)*, Cap. III, (tese de História da Arte em Mestrado em Mestrado de Arte, Património e Teoria do Restauro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009).
- MENDONÇA, José Lourenço Domingues de, MOREIRA, António Joaquim, (introdução de PALMA-FERREIRA, João), *História dos Principais Actos e Procedimentos da Inquisição em Portugal*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1980.
- MENDONÇA, Ricardo, “A persistência da memória no *Laboratório de Escultura* da Academia de Belas-Artes de Lisboa” in Ana Duarte RODRIGUES, Anísio FRANCO (Coord.) *O Virtuoso Criador – Joaquim Machado de Castro 1731-1822*, [Catálogo de Exposição] Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2012.

- MESQUISTA, Idalina, RAMALHO, João Alves (Coord.), *Arte e Devoção: formas e olhares: desvelar o património... velar pelo património*, exposição/textos, Vila Franca de Xira Museu Municipal, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2009.
- MONCADA, Miguel Cabral de, *Peritagem e Identificação de Obras de Arte*, Civilização Editora, Lisboa, 2006.
- MONCADA, Miguel Cabral de, *O contributo da Guerra da Sucessão de Espanha para a «Revolução» Artística do reinado de D. João V (1706-1750)*. In *Interpares – Série II*, nº 3. Lisboa: Associação da Nobreza Histórica de Portugal, 2014.
- MONTEIRO, Patrícia Alexandra R., “A capela de N. S da Encarnação e o “Barroco nacional” em Santos-o-Novo – Leitura Iconográfica e Iconológica” in *Monumentos*, n.º 15, Lisboa, Setembro 2001.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo Freitas, “A consolidação da dinastia de Bragança e o apogeu do Portugal Barroco: Centros de poder e trajectórias sociais (1668 - 1750)” in MATTOSO, José (Dir.). *“História de Portugal - vol. 5: O liberalismo”*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.
- NUNES, Filipe, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, Lisboa, 1615.
- *O sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim e portuguez.*
- OECHSLIN, Werner, “ Baroque Universalism” as the art-historical notion of Baroque” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, “As igrejas de Nossa Senhora do Pilar e São Francisco de Assis de Ouro Preto: dois exemplos de “obra de arte total” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999.
- PACCIAROTTI, Giuseppe, *La pintura barroca en Italia*, Ediciones Istmo, Madrid, 2000.
- PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura*, Catedra Ediciones, Madrid, 2001.
- PAIVA, Eduardo França, “ O universo cultural e o Barroco em Minas Gerais (Brasil) através dos testamentos setecentistas” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999.

- PALOMO, Federico, *A Contra-Reforma em Portugal 1540-1700*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006.
- PEREIRA, José Fernandes, “Maфра, Igreja, Palácio e Convento de”, in PEREIRA, Paulo, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- PEREIRA, José Fernandes, “João Frederico Ludovice” in PEREIRA, Paulo, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989
- PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura e Escultura de Maфра – Retórica da Perfeição*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.
- PEREIRA, José Fernandes, *A escultura em Maфра*, IPPAR, Lisboa, 2002
- PEREIRA, José Fernandes, “O Barroco do século XVIII”, in PEREIRA, Paulo (Dir.), *História da Arte Portuguesa – Vol. 7 - O Barroco (séculos XVII-XVIII)*, Círculos de Leitores, 2007.
- PEREIRA, Paulo, “O Barroco” in *História da Arte Portuguesa*, Círculo de Leitores, Lisboa 1995-1997, (ed. N.º703), Círculo de Leitores, Lisboa, 2004.
- PEREIRA, Paulo, “ A Retórica Arquitectónica: Maфра” ”, in PEREIRA, Paulo (Dir.), *História da Arte Portuguesa – Vol. 7 - O Barroco (séculos XVII-XVIII)*, Círculos de Leitores, 2007.
- PEREIRA, Paulo, “A capela-Mor da Sé de Évora” ”, in PEREIRA, Paulo (Dir.), *História da Arte Portuguesa – Vol. 7 - O Barroco (séculos XVII-XVIII)*, Círculos de Leitores, 2007.
- PEREIRA, Paulo, *Barroco - Decifrar a Arte em Portugal*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2014.
- PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa – História Essencial*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2011.
- PEREIRA, Sonia Gomes, “Espaço urbano e arquitectura no Rio de Janeiro: a procura de uma síntese no universo colonial português, in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. II: Espaços profanos, Espaços Abertos, Arte Efémera, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999.
- PIFANO, Raquel Quinet, *A arte de copiar: gravura, pintura e artista colonial*, XV Seminário de Iniciação Científica, pp. 25 - 33, 2009.
- PIFANO, Raquel Quinet, “O projecto da Academia de Pintura da Irmandade de São Lucas em Lisboa” in *Anais do XXXII Colóquio CGHA 2012 – Direções e sentidos da História da Arte*, Universidade de Brasília, Outubro 2012.
- PIMENTEL, António Filipe, “Os Grandes Empreendimentos Joaninos” in *Triunfo do Barroco*, Catálogo de Exposição, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1991.

- PIMENTEL, António Filipe, “D. João V e a Festa Devota : Do Espectáculo da Política à Política do Espectáculo” in *Arte Efémera em Portugal*, catálogo de exposição, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000-2001.
- PIMENTEL, António Filipe, “António Canevari e a Arcádia Romana; subsídios para o estudo das relações artísticas Lisboa/Roma no reinado de D. João V” in Teresa Leonor M. VALE (Coord.), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa – Colóquio de História da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 2007.
- PIMENTEL, António Filipe, “El «Intercambio de las Princesas»: Arte y Política en las Fiestas de la Boda entre Fernando de Borbón y Bárbara de Braganza” in QUINTANA. Revista de Estudos do Departamento de História da Arte – Universidade de Santiago de Compostela, N.º9, 2010.
- PIRES, António Caldeira, *História do Palácio Nacional de Queluz*, Vol. I, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1924.
- PROENÇA, Raúl (Apresentação de Santanna Dionisio), *Guia de Portugal*, Vol. I, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983 (Biblioteca Nacional de Lisboa, 1924).
- RACZYNSKI, Atanazy, *Les Arts en Portugal*, Paris, 1846.
- REBELO, Manuel, *Retalhos da Minha Terra*, Câmara do Seixal, Seixal, 1959.
- REIS, Maria de Fátima, *D. João V: O Magnânimo – Dinastia de Bragança 1706-1750*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 2009.
- RODRIGUES, Ana Duarte, *A Escultura de vulto Figurativa do laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771 – 1822): Fontes, Produção, Iconografia, Morfologia e Significado*, Tese de Mestrado Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004.
- RODRIGUES, Ana Duarte, “ A estatuária e a imaginária: entre a práxis do Laboratório e a subcontratação” in Ana Duarte RODRIGUES, Anísio FRANCO (Coord.) *O Virtuoso Criador – Joaquim Machado de Castro 1731 – 1822*, [Catálogo de Exposição], Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2012.
- RODRIGUES, Ana Duarte, “The Aula and Laboratorio of Portuguese Royal sculptor Joaquim Machado de Castro” in *Sculpture Journal*, Vol. 22, N.º 2, Liverpool University Press, 2013.
- RODRIGUES, Rita Maria Camacho, *A pintura Proto-Barroca e Barroca no Arquipélago da Madeira entre 1646 e 1750 – A eficácia da imagem*, (Dissertação de Doutoramento em Letras, Especialidade em Estudos Interculturais, Universidade da Madeira), 2013.
- ROQUE, Maria Isabel. “Museologia oitocentista do património religioso em Portugal” in *Idear-te Revista de Teorias e Ciências da Arte*, Vol. 6, 2010.

- ROSSA, Walter, “Águas Livres, Aqueduto das.” In Paulo PEREIRA, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- SALDANHA, Nuno, “André Gonçalves – Pintor Ingénuo Ulissiponense (1685-1762)” in *Vértice*, Lisboa, II<sup>a</sup> série, n.º8, Lisboa, 1988.
- SALDANHA, Nuno, “André Gonçalves – Pintor e Mestre da Época Clássica (1685-1762)” in *Artes Plásticas*, n.º6, Dezembro, 1990.
- SALDANHA, Nuno, *A Vida de José do Egípto de André Gonçalves – Iconografia, Paisagem e Ideia de Natureza*, Lisboa, 1990.
- SALDANHA, Nuno, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII – Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Livros Horizonte, Lisboa, 1995 (volume de compilação de artigos dispersos por revistas e actas de congressos, desde 1988).
- SALDANHA, Nuno (coord.), *Joanni V Magnifico- A pintura em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)*, (Catálogo de exposição), IPPAR, Lisboa, 1994.
- SALDANHA, Nuno, *Poéticas da Imagem*, Editorial Caminho, Lisboa, 1995.
- SALDANHA, Nuno, *Pierre Antoine Quillard - Gravador, Livro e Iconografia*, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, Conferência 12 Dezembro 2006.
- SALTEIRO, Ilídio, “Igreja de Madre Deus” ” in PEREIRA, Paulo, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- SANTOS, José de Brito Ferreira dos, *A Pintura do Tecto da Nave da Igreja do Menino Deus*, Tese de Mestrado em História da Arte, Universidade Lusíada, Lisboa, 2000.
- SANTOS, Pedro Miguel Filipe dos, *O trompe l’oeil barroco na igreja do Menino Deus em Lisboa: métodos e técnicas*, Tese de Doutoramento em Belas-Artes (especialidade: Geometria), Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014
- SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte portuguesa – História e Espírito*, vol.1, Empresa Nacional de Publicidades, 1960.
- SANTOS, Reynaldo dos, *História da Arte em Portugal*, Vol. III, Portucalense Editora, S.A.R.L, Porto, 1953.
- SARAIVA, José Hermano, *História de Portugal: 1640 - Actualidade*, Publicações Alfa, Lisboa 1986.
- SARAIVA, José Hermano, *História Concisa de Portugal*, 20<sup>a</sup> ed., Publicações Europa-América, Lisboa, 1999.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, “O Tratado de Methuen” in *História de Portugal – A Restauração e a Monarquia Absoluta*, Vol. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980.
- SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1983.

- SERRÃO, Vítor, *Estudos de pintura maneirista e barroca*, Ed. Caminho, Lisboa, 1989.
- SERRÃO, Vítor, *A Pintura Protobarroca em Portugal (1612-1657) – O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992.
- SERRÃO, Vítor, “Ver e Crer. Os cinco Sentidos da Arte da Pintura” in *Invenire*, n.º2, Janeiro-Julho, Moscavide, 2001.
- SERRÃO, Vítor, “A vida Artística” in Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES, *Nova História de Portugal - Portugal da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil*, Editorial Presença, Lisboa, 2001.
- SERRÃO, Vítor, “Contractos de Servidão em Portugal nos séculos XVI e XVIII” in *A Cripto-História de Arte – Análise obras de Arte inexistentes*, Livros Horizonte, Lisboa, 2001.
- SERRÃO, Vítor, *O Barroco*, Editorial Presença, Lisboa, 2003.
- SERRÃO, Vítor, *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso, Estudo histórico, estético e iconológico de um ciclo existente na Sacristia da Igreja de São Roque*, Quetzal Editores, Lisboa, 2006.
- SERRÃO, Vítor, LAMEIRA, Francisco e FALCÃO, José António, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja – Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698)*, Alêtheia Editores, Lisboa, 2007.
- SERRÃO, Vítor, “Impactos do Concílio de Trento na Arte Portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750), texto da Conferência, CEHR, 2013
- SILVA, Ana Cristina Ralha, NUNES, Maria Idalina, LUÍS, Pe. Marco, *Memórias do Seixal*, Paróquia do Seixal, 2012.
- SILVA, Maria Amélia Polónia da, “Recepção do Concílio de Trento em Portugal: as normas enviadas pelo Cardeal D. Henrique aos bispos do reino, em 1553” in *Revista da Faculdade de Letras: História*, série II, Vol. 7, Universidade do Porto, Porto, 1990.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da, “ D. João V” in *Reis de Portugal*, Temas e Debates, Rio de Mouro, 2009.
- SILVEIRA, Luís Espinha da, “*A Venda dos bens nacionais (1834-43): uma primeira abordagem*”, in *Análise Social*, vol. XVI (61-62), 1980-1.º-2.º,p. 93
- SIMÕES, João Miguel, *O Convento das Trinas do Mocambo – Estudo Histórico-Artístico*, Instituto Hidrográfico, Lisboa, 2004.
- SOBRAL, Luís de Moura, “André Gonçalves” in PEREIRA, Paulo, *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.

- SOBRAL, Luís de Moura, “Bento Coelho da Silveira”, in PEREIRA, Paulo, *Dicionário da Arte Barroca*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- SOBRAL, Luís de Moura, “Tenebrismo”, in PEREIRA, Paulo, *Dicionário da Arte Barroca*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- SOBRAL, Luís de Moura, *Pintura e poesia na época barroca*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.
- SOBRAL, Luís de Moura. “A Anunciação na pintura portuguesa da Contra-Reforma: doutrina, tradição e agudeza” in *Do Sentido das Imagens*, Editorial Estampa, Lisboa, 1995.
- SOBRAL, Luís Moura, *Do sentido das imagens. Ensaio sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Estampa, Lisboa, 1996.
- SOBRAL, Luís de Moura (Coord.), *Bento Coelho da Silveira: 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*, Catálogo da exposição, Lisboa, I.P.P.A.R., 1998.
- SOBRAL, Luís de Moura, “ *Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português*” in *Struggle for Synthesis – A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII* (Actas – Simpósio Internacional), Vol. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999.
- SPEAR, Richard E., Philip SOHM, *Painting for Profit – The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, Yale University Press, 2010.
- TABORDA, José da Cunha, *Regras da Arte da Pintura*, na Imprensa Régia, Lisboa, 1815.
- TEDIM, João Manuel, “ A Procissão das Procissões. A Festa do Corpo de Deus” in *Arte Efémera em Portugal*, Catálogo da Exposição, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000-2001.
- TEDIM, José Manuel, “A Festa Barroca no tempo de D. João V” in *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*, 2006.
- TEIXEIRA, António Moreira, “ Entre Reforma e Contra-Reforma: Francisco de Holanda e a Arte em perspectiva” in *Philosophica*, n.º14, Lisboa, 1999
- TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez, *A Irmandade de São Lucas – Estudo do seu arquivo*, Imprensa Beleza, Lisboa, 1931.
- TÍNOCO, Luís Nunes, *Elogio da Pintura*, (ed. De Ana Hatherly), Galeria de pintura do rei D. Luís, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1991.
- *Triunfo do Barroco*, (catálogo de exposição), Fundação das Descobertas, C.C.B, Lisboa, 1993.
- VILELA, José Stichini, *Francisco de Holanda – Vida, pensamento e obra*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1982