

À avó *Eduarda*
(em memória)

RESUMO

Palavras – chave: São Miguel (Açores); Pintura; Maneirismo; Barroco.

O Património pictórico produzido na e para a ilha de São Miguel durante a Modernidade (séculos XVI a XVIII), constitui um testemunho visível de um período de apogeu artístico, evidenciado no alinhamento dos programas, das formas e linguagens estilísticas em vigor na época. Fruto da crescente encomenda artística cultivada, não só pelas elites sociais micalenses, que prosperavam, mas igualmente estimulada pela afirmação política das ordens religiosas instaladas no terreno, correspondendo a uma época de Contra-Reforma, em que é correlativa a sobrevalorização da imagem sacra adequada aos intentos didascálicos e propagandísticos da religiosidade tridentina dominante.

Demais, a demanda de obras a artistas de bitola nacional e internacional incrementada pelas confrarias laicas e pelas ordens religiosas, é sinal do poderio e da influência exercida pela Igreja na Ilha e, paralelamente, veículo impreterível na assimilação do mercado artístico micalense das novidades estéticas em voga na metrópole e nos principais centros artísticos europeus. É por isso que a actividade de grandes pintores de Lisboa para o mercado micalense, como Diogo de Contreiras, Vasco Pereira Lusitano, André Reinoso, Bento Coelho da Silveira, André Gonçalves ou Pedro Alexandrino de Carvalho, só é compreensível na correlação com a dimensão financeira e a actualidade dos gostos desse mesmo mercado.

Enfim, e como seria de esperar, o talento e a perfeição dos pintores micalenses não correspondem em igual grau ao dos artistas de primeira plana nacional. Corolário das contingências dos meios disponíveis, do qual faz parte o minguado ensinamento artístico na Ilha. Em contrapartida, plasmam nas suas obras os modelos imagéticos em circulação no mercado artístico internacional, através das gravuras italiana, francesa e flamenga.

RESUME

Palabras-clave: San Miguel (Azores); Pintura; Manierismo; Barroco

El Patrimonio pictórico producido en y para la Isla de San Miguel durante la modernidad constituye un testimonio visible de un período de apogeo artístico, evidenciado en el aliñamiento artístico con las corrientes estéticas vigentes en la época en los demás centros artísticos de la Europa. Resultado de la creciente demanda artística incrementada entonces, e para la cual concurrían no solo las elites sociales micaelenses que intentaban presumir su prosperidad, pero incluso las Órdenes Religiosas instaladas en el terreno, una vez que motivadas en presumir entre ellas su poder y influencia, tuvieran que empeñarse en ingentes campañas artísticas para proveer de lustre e esplendor sus monasterios y iglesias, de que es correlativa la consagración de la imagen como medio de conllevar a cumplir los intentos didascálicos, catequéticos y propagandísticos de la Iglesia contrarreformista vigente.

Además, se debe papel primero en la asimilación local de las vanguardias estéticas prevalecientes en el mercado internacional, la demanda de obras a los pintores más importantes de la metrópoli. Por consecuencia, la actividad de esos pintores para el mercado micaelense, como Diogo de Contreiras, Vasco Pereira Lusitano, André Reinoso, Bento Coelho da Silveira, André Gonçalves ou Pedro Alexandrino de Carvalho solo es comprensible cuando correlacionada a la dimensión financiera de los comitentes y a la actualidad de los gustos de ese mismo mercado.

En suma, y como sería de esperar, parte de la pintura producida per los pintores autóctonos non corresponde a igual grado de talento y perfección artísticas patentizadas en los coevos artistas de plana nacional. Corolario de las contingencias de los medios disponibles, de lo cual hace parte el minguado enseñanza artístico vigente en la isla. Coinciden al de menos, en los mismos recursos gráficos en circulación a través del grabado italiano, francés y flamenco que llegaba a la Isla.

ÍNDICE

RESUMO	2
RESUME	3
ÍNDICE	4
SIGLAS E ABREVIATURAS	16
AGRADECIMENTOS	17
INTRODUÇÃO	19
<i>STATUS QUAESTIONIS</i>	20
1. A Pintura Moderna Micaelense: sua posição na historiografia nacional	20
2. Limitações na abordagem do tema	26
3. Metodologia e Estrutura	28

PARTE I

CONFIGURAÇÕES ARTÍSTICAS E MODELOS IMAGÉTICOS NA MODERNIDADE

CAPÍTULO I – O Maneirismo	31
I – A crise do Renascimento e o triunfo da <i>Maniera</i>	31
I.1 – A nova estética do Maneirismo	31
I.2 – O <i>aggiornamento</i> maneirista da pintura nacional	32
I.2.1 – Influxo dos modelos imagéticos do Maneirismo antuerpiano e romano	36
I.3 – A valorização da Arte da Pintura e dos pintores	37
I.3.1 – A formação artística e a organização laboral	37
I.3.2 – A Defesa da <i>nobilitá</i> da arte da Pintura e o novo estatuto de <i>liberalitá</i> dos praticantes de pintura a óleo	38

I.4 – Pintores Maneiristas nacionais com actividade nas Ilhas dos Açores	40
I.4.1 – Diogo de Contreiras (act. 1521-1561)	40
I.4.2 – Mestre de Arruda dos Vinhos (act. 1540-1561)	44
I.4.3 – Vasco Pereira Lusitano (1535-1609)	45
I.4.4 – Simão Rodrigues (c. ^a 1560-1629)	47
 CAPÍTULO II – O Proto – Barroco	 49
II.1 – Antecedentes e pressupostos estéticos do Naturalismo Tenebrista	49
II.2 – A pintura naturalista-tenebrista nacional: a matriz castelhana	51
II.2.1 – A circulação da gravura	53
II.3 – Principais pintores da Primeira Geração Proto-Barroca com actividade nas Ilhas dos Açores	54
II.3.1 – André Reinoso (act. 1610-1648)	54
II.3.2 – Gregório Antunes (act. 1602-1656)	55
II.4 – A Segunda geração Proto-Barroca	56
II.4.1 – Marcos da Cruz (c. ^a . 1610-1683)	57
II.4.2 – Bento Coelho da Silveira (c. ^a 1620-1708)	58
II.4.3 – António de Oliveira Bernardes (1662-1732)	60
II.4.4 – António Pereira Ravasco (act. 1683-1712)	62
 CAPÍTULO III – A Pintura Barroca Joanina (1706-1750)	 63
III.1 – O Panorama artístico nacional	63
III.2 – Principais artistas	64
III.2.1 – Jerónimo da Silva (act. c. 1700-1753)	64
III.2.2 – André Gonçalves (1685-1762)	65
III.2.3 – Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781)	68
III.2.4 – Francisco Vieira de Matos (1699-1783)	69
 CAPÍTULO IV – A Pintura dos Finais de Setecentos	 71
IV.1 – Artistas com actividade nas Ilhas dos Açores	71
IV. 1.1 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810)	71

PARTE II

O AMBIENTE CULTURAL E ARTÍSTICO MICAELENSE NO PERÍODO MODERNO: ENTRE A IMPORTAÇÃO DE OBRAS DE ARTE E A ASSIMILAÇÃO DAS TENDÊNCIAS ESTÉTICAS

CAPITULO I – A Igreja, o Poder e a Sociedade micaelenses	74
 CAPÍTULO II – Os protagonistas do mercado artístico micaelense na Modernidade	 77
II.1 – Os comitentes	77
II.1.1 – O mecenato régio	77
II.1.2 – A encomenda das elites nobiliárquicas	80
António Rodrigues da Câmara	81
Rui Gonçalves da Câmara	81
Dom Manuel da Câmara	82
Dom Nuno de Atouguia	82
Dona Margarida da Câmara	84
Inácio de Mello	85
II.1.3 – A encomenda da clerezia: do clero regular ao secular (e outro)	85
II.1.4 – A encomenda civil	88
II.1.5 – O coleccionismo privado	89
 CAPÍTULO III – Os Pintores e as obras	 90
III.I – Artistas e biografias	90
III.1.1 – Fernão de Matos (act. 1550 - 1583)	91
III.1.2 – Baltazar Rebelo (m. 1621)	93
III.1.3 – Alexandre Roxo (act. 1610 - 1637)	93
III.1.4 – Diogo Soeiro (act. 1610 - 1637)	94
III.1.5 – Manuel Correia de Araújo (m. 1640)	95
III.1.6 – João Osório Mungais (act. 1647)	98
III.1.7 – Francisco Álvares (act. 1651 - 1669)	98
III.1.8 – Frei Manuel de Santa Rita (act. 1668 - 1669)	98
III.1.9 – Domingos Vieira (act. 1687 - 1695)	99

III.1.10 – Manuel Pinheiro Moreira (act. 1668 - 1689)	100
III.1.11 – Manuel Fernandes (act. 1688)	102
III.1.12 – Amaro de Freitas (act. 1699 - 1710)	103
III.1.13 – Francisco da Rocha (n. 1688)	103
III.1.14 – Manuel da Costa de Oliveira (act. até década de (17)50)	104
III.1.15 – Francisco Moreira de Sá (act. 1700 - 1706)	105
III.1.16 – Boaventura Soares (act. década de (17)30)	105
III.1.17 – Roberto Guld (act. 1734)	106
III.1.18 – Francisco Xavier (act. 1742 - (17)60)	106
III.1.19 – José Inácio Pereira (act. 1758-1789)	107
III.1.20 – Manuel de Sousa Nunes (act. 1758-1763)	107
III.1.21 – Francisco José Nunes (act. década de (17)60)	108
III.1.22 – Inácio Pereira (act. 1731-1765)	108
III.1.23 – João de Melo (act. 1731)	108
III.1.24 – Manuel Botelho Sampaio (act. até c. ^a 1730)	109
III.1.25 – Pedro Soares (act. 1731-1732)	109
III.1.26 – João Fontes (act. década de (17)90)	110
III.1.27 – José Joaquim Serra (act. década de (17)90)	110

PARTE III

OS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DAS ORDENS RELIGIOSAS

CAPÍTULO I – Os Conventos Masculinos	112
I.1 – Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de São Francisco em Ponta Delgada	112
I.1.1 – De 1525 a 1834	112
I.2 – O programa crístico: prefiguração da Salvação	115
I.3 – O Ciclo hagiográfico da <i>Vida de São Francisco de Assis</i>	128
I.4 – O <i>Apostolado</i>	139
I.5 – O programa imaculista da pintura de tecto perspectivado	147
II – Convento de Nossa Senhora do Rosário da Ordem de São Francisco em Vila Franca do Campo	151
II.1 – De 1501 a 1834	151

II.2 – Estudo Iconográfico	152
II.2.1 – <i>Santa Luzia</i>	152
III – Convento de Nossa Senhora da Graça da Ordem de Santo Agostinho em Ponta Delgada	153
III.1 – Memória Histórica	153
III.2 – Estudo Iconográfico	156
III.2.1 – <i>Pentecostes</i>	156
IV – A Igreja do Colégio de Todos-os-Santos em Ponta Delgada	158
IV.1 – Da fundação ao Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado	158
IV.2 – O programa pictórico dedicado à <i>Glorificação da Virgem</i>	162
<i>Coroação da Virgem</i>	163
<i>Adoração da Virgem pela Igreja Triunfante, Igreja Militante e pelos Doutores da Igreja na presença da Trindade</i>	167
<i>Assunção da Virgem</i>	172
IV.3 – <i>Martírio do Beato João de Brito</i>	176
IV.4 – <i>Ut Pictura Rhetorica Divina: Obediência dos guarás ao elóquio do Padre José Anchieta</i>	181
IV.5 – A série da <i>Vida de São Francisco Xavier</i> de Bento Coelho e de um anónimo	187
<i>São Francisco Xavier dulcificando as águas do mar</i>	189
<i>Recepção da Embaixada de S. Francisco Xavier pelo irmão do rei do Bungo no Japão</i>	191
<i>Apostolado de S. Francisco Xavier na Ilha de Moro</i>	194
<i>Lamentação da morte de S. Francisco Xavier na Ilha de Sanchuão pelos Portugueses</i>	196
IV.6 – O ciclo da <i>Vida de Santo Inácio de Loiola</i>	198
<i>Aparição de São Pedro a Inácio de Loiola</i>	201
<i>Visão de La Storta</i>	202
<i>O Papa Paulo III confirma a Companhia de Jesus</i>	203
<i>Aprovação das Constituições pela Santíssima Trindade</i>	203
<i>Trânsito de Santo Inácio de Loiola</i>	204
IV.7 – Retratos de insígnies varões da Companhia de Jesus	205
IV.7.1 – Cardeal Roberto Belarmino	206

IV.7.2 – Dom João Nunes Barreto	207
IV.7.3 – Dom Apolinário de Almeida	209
IV.7.4 – Dom Belchior Carneiro	210
IV.7.5 – Dom Francisco de Toledo	211
IV.7.6 – <i>Juramento de obediência à Igreja de Roma por Seltan Saqued a Dom Afonso Mendes</i>	212
IV.7.7 – <i>Martírio do Padre Gonçalo da Silveira</i>	214
IV.8 – <i>A Virgem e o Menino com os Padres João Cardim e José Anchieta</i>	215
IV.9 – <i>S. Francisco de Borja em adoração ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia</i>	220
IV.10 – <i>A Via Crucis</i>	225
V – <i>A Recolecta de Nossa Senhora da Conceição na Caloura</i>	226
V.1 – <i>Memória Histórica</i>	226
V.2 – <i>Estudo Iconográfico</i>	228
<i>Lamentação sobre Cristo Morto</i>	228
<i>Pulcra a electa ut Luna ut Sol</i>	230
 CAPÍTULO I I – Os Conventos Femininos	 231
II.1 – <i>Convento de Nossa Senhora da Esperança em Ponta Delgada</i>	231
II.1.1 – <i>Memória Histórica: da fundação à extinção</i>	231
II.1.2 – <i>Estudo Iconográfico</i>	233
<i>Santa Clara</i>	233
<i>Arcanjo São Miguel</i>	234
<i>Anjo da Guarda</i>	235
<i>Aparição da Virgem com o Menino a Santo António e a São Francisco de Assis</i>	236
<i>Adoração dos Pastores</i>	237
<i>O Retábulo da sacristia</i>	238
<i>Tantum Ergo Sacramentum</i>	238
II.2 – <i>Convento de Santo André da Ordem de Santa Clara em Vila Franca do Campo</i>	239
II.2.1 – <i>Da Fundação ao declínio</i>	239
II. 3 – <i>Convento de Santo André da Ordem de Santa Clara em</i>	

Ponta Delgada	242
II.3.1 – Memória Histórica	242
II.3.2 – Estudo Iconográfico da Pintura Maneirista	246
II. 3.2.1 – <i>Matança dos Inocentes</i>	246
II.3.2.2 – <i>Martírio de Santa Úrsula e das Onze Mil Virgens</i>	247
II.3.2.3 – <i>Lamentação sobre Cristo Morto</i>	248
II.3.2.4 – <i>Divina Pastora</i>	249
II.3.2.5 – <i>Nossa Senhora dos Anjos</i>	250
II.3.2.6 – <i>O Cativo de Belmonte</i>	251
II.3.2.7 – <i>Martírio de S. Martinho de Ascensão</i>	252
II.3.2.8 – <i>Martírio de Santo André</i>	255
II.3.3 – O programa pictórico dedicado ao <i>Ciclo da Infância de Jesus</i>	258
<i>Adoração dos Pastores</i>	258
<i>Adoração dos Reis Magos</i>	259
<i>Circuncisão</i>	259
<i>Apresentação do Menino no Templo</i>	261
II.3.4 – O Programa pictórico dedicado ao <i>Ciclo da Infância e Juventude da Virgem</i>	262
<i>Natividade da Virgem</i>	262
<i>Educação da Virgem</i>	263
<i>Esponsais da Virgem</i>	264
II.3.5 – Outros temas	265
<i>Santa Ana, a Virgem e o Menino</i>	265
<i>Santa Isabel e São João Baptista com anjos no repouso da fuga para o Deserto</i>	266
<i>Flagelação de Cristo</i>	268
<i>Mater Dolorosa</i>	268
<i>Beata Clara Martins</i>	269
<i>Milagre das três donzelas</i>	270
<i>Santo António de Lisboa adorando o Menino Jesus em glória</i>	270
<i>São José e o Menino</i>	272
<i>Cristo perante Pilatos</i>	273
<i>Educação da Virgem</i>	274

II.3.6 – O <i>Ciclo da Paixão de Cristo</i>	275
II.3.7 – A Iconografia do Nazareno na <i>Via Crucis</i>	276
<i>Simão Cireneu carregando a Cruz</i>	276
II.4 – Convento de São João Evangelista <i>Ante Portam Latinam</i>	
da Ordem de Santa Clara em Ponta Delgada	277
II.4.1 – Da Fundação ao Declínio	277
II.4.2 – Estudo Iconográfico	286
<i>Cristo Consolando São João Evangelista</i>	286
<i>Imaculada Conceição</i>	286
<i>São João Evangelista na tina de óleo</i>	287
<i>Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens</i>	289
<i>Sagrada Família</i>	291
II.5 – Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem	
de Santa Clara em Ponta Delgada	292
II.5.1 – Memória Histórica	292
II.5.2 – Estudo Iconográfico	293
<i>São Joaquim e a Virgem Menina</i>	293

PARTE IV

SOB O SIGNO DIDASCÁLICO E CATEQUÉTICO DA IMAGEM AO SERVIÇO DA IGREJA

CAPÍTULO I – Os programas pictóricos das Igrejas	296
I – Igreja de São Miguel Arcanjo em Vila Franca do Campo	296
I.1 – Memória Histórica	296
I.2 – Estudo Iconográfico	300
<i>Lamentação sobre o corpo de Cristo</i>	300
II – Igreja de Nossa Senhora da Estrela na cidade da Ribeira Grande	303
II.1 – Memória Histórica	303
II.2 – O programa pictórico da Capela dos Reis Magos	306
<i>Adoração dos Reis Magos</i>	308
<i>Apresentação do Menino no Templo</i>	310
II.3 – Estudo Iconográfico das Pinturas da Sacristia	311

<i>Assunção e Coroação da Virgem</i>	311
<i>São João Evangelista na Ilha de Patmos</i>	314
<i>São Jerónimo Penitente no Deserto</i>	315
II.4 – Estudo Iconográfico da Capela Baptismal	317
<i>Baptismo de Cristo</i>	317
<i>O Julgamento Final</i>	318
III – Igreja Matriz de São Sebastião em Ponta Delgada	321
III.1 – Memória Histórica	321
III.2 – O programa pictórico dedicado ao Ciclo da <i>Vida da Virgem</i>	325
<i>Anunciação</i>	325
<i>Adoração dos Pastores</i>	326
<i>Adoração dos Magos</i>	327
<i>Apresentação do Menino no Templo</i>	328
<i>Sagrada Família</i>	328
<i>Baptismo de Jesus</i>	330
<i>Nossa Senhora do Rosário e o Menino com São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão</i>	332
<i>Flagelação de Cristo</i>	335
<i>Cristo perante Pilatos</i>	336
<i>Assunção da Virgem</i>	337
<i>Imaculada Conceição</i>	338
III.3 – As pinturas da sacristia	340
<i>São Domingos de Gusmão</i>	340
<i>Imaculada Conceição</i>	341
IV – Igreja Paroquial de São Pedro em Ponta Delgada	341
IV.1 – Memória Histórica	341
IV.2 – Estudo iconográfico das pinturas da Igreja	345
<i>São Tiago aos Mouros na Batalha de Clavijo</i>	345
<i>Pentecostes</i>	349
IV.3 – O conjunto pictórico dedicado à <i>Paixão de Cristo</i>	351
V – Igreja de Nossa Senhora das Neves na Relva	355
V.1 – Memória Histórica	355
V.2 – Estudo Iconográfico	357

<i>São Cristovão</i>	357
<i>As Almas do Purgatório</i>	359
VI – Igreja do Divino Espírito Santo da Maia	360
VI.1 – Memória Histórica	360
VI.2 – Estudo Iconográfico	361
<i>Imaculada Conceição</i>	361
VII – Igreja do Bom Jesus em Rabo de Peixe	362
VII.1 – Memória Histórica	362
VII.2 – Estudo Iconográfico	363
<i>O Julgamento Final</i>	363
VIII – Igreja de Nossa Senhora da Conceição na cidade da Ribeira Grande	364
VIII.1 – Memória Histórica	364
VIII.2 – Estudo Iconográfico	365
<i>Pentecostes</i>	365
<i>Educação da Virgem</i>	366
IX – Igreja do Divino Espírito Santo da Santa Casa da Misericórdia de Vila Franca do Campo	367
IX.1 – Memória Histórica	368
IX.2 – Estudo Iconográfico da Bandeira Real	368
<i>Nossa Senhora da Misericórdia</i>	370
<i>Nossa Senhora da Piedade</i>	371

PARTE V

OUTROS ESPAÇOS SAGRADOS

CAPÍTULO I – Os programas pictóricos das Ermidas e Recolhimentos	374
I – Ermida de São Brás	374
I.1 – Estudo Iconográfico	375
<i>Encontro de Cristo com sua mãe no Caminho do Calvário</i>	375
<i>Deposição da Cruz</i>	376
<i>Noli me Tangere</i>	377
<i>Incredulidade de São Tomé</i>	378

II – Ermida de Santa Catarina	379
II.1 – Estudo Iconográfico	381
<i>Santa Bárbara</i>	381
<i>Santa Ágata</i>	382
<i>Santa Apolónia</i>	383
<i>Santa Ana Mestra</i>	384
III – Ermida de Nossa Senhora da Boa Nova (Destruída)	385
IV – Ermida de Nossa Senhora do Amparo em Ponta Delgada	387
IV.1 – Estudo Iconográfico	388
<i>Nossa Senhora do Amparo</i>	388
V – Ermida da Madre de Deus (Destruída)	390
V.1 – Estudo Iconográfico	391
<i>São Pedro Gonçalves Telmo</i>	391
<i>Nossa Senhora do Rosário com o Menino</i>	391
VI – Ermida de Nossa Senhora de Moserrate, na Caloura, na Vila de Água de Pau	392
VI.1 – Estudo Iconográfico	393
<i>Santo Amaro</i>	393
<i>Nossa Senhora das Necessidades</i>	394
<i>São José e o Menino</i>	395
<i>Santa Luzia</i>	396
VII – Ermida de Nossa Senhora do Cabo Finisterra na Vila da Lagoa	397
VII.1 – Estudo Iconográfico	399
<i>Árvore da Vida</i>	399
IX – Ermida de São Gonçalo de Amarante	400
IX.1 – Estudo Iconográfico	401
<i>São Gonçalo de Amarante</i>	401
<i>Milagre da Multiplicação dos Peixes</i>	402
<i>São Domingos de Gusmão</i>	403
<i>Santa Ana e a Virgem</i>	403
<i>Imaculada Conceição</i>	404
X – Ermida de Nossa Senhora da Rosa na Fajã de Baixo	404
X.1 – Estudo iconográfico	405

<i>Fuga da Sagrada Família para o Egipto</i>	405
<i>Divina Pastora</i>	406
XI – Igreja do Recolhimento de Santa Bárbara	406
XI.1 – Estudo Iconográfico	408
<i>Ressurreição de Cristo</i>	408
<i>Nossa Senhora da Conceição com Santa Clara, Santo António e doador</i>	409
<i>Verónica com o sudário</i>	409
CONSIDERAÇÕES FINAIS	411
ELENCO DOCUMENTAL	416
BIBLIOGRAFIA	448

SIGLAS E ABREVIATURAS

act. – activo

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

A. P. J. S. – Arquivo Paroquial de São José

A. P. M. P. D. – Arquivo Paroquial da Matriz de Ponta Delgada

A. P. M. R. G. – Arquivo Paroquial da Matriz da Ribeira Grande

A. P. M. V. F. C. – Arquivo Paroquial da Matriz de Vila Franca do Campo

Atr. – Atribuição

B. M. A. H. V. F. C. – Biblioteca Municipal e Arquivo Municipal de Vila Franca do Campo

B. M. R. G. – Biblioteca Municipal da Ribeira Grande

B. N. P. – Biblioteca Nacional de Portugal

B. P. A. R. P. D. – Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada

c^a – cerca

c. – cerca

Cf. – Conferir

Cfr. – Confrontar

fal. – falecido

fl. – fólho

Lv. – Livro

Liv. – Livro

m. – morte

n. – nascimento

v – verso

v^o – verso

AGRADECIMENTOS

Dedico, em primeiro lugar, os agradecimentos aos meus pais, como retributo pelo esforço financeiro que despenderam no decurso dos três anos em que decorreu o Mestrado e a investigação de preparação para a redação da presente dissertação, cujo produto final agora se apresenta.

Em segundo lugar, agradeço ao Professor Doutor Vítor Serrão pelo favor que nos fez em conceder a sua orientação ao tema da nossa dissertação, atendendo às inúmeras orientações de mestrados e doutoramentos a que é solicitado, em simultâneo com a docência e investigação científica.

De seguida, estou grata a todos aqueles que me facilitaram o acesso e estudo às pinturas, desde o Museu Carlos Machado, na pessoa no directo, Dr. Duarte Manuel Espírito Santo Melo, uma palavra de reconhecimento pelas facilidades concedidas no estudo das pinturas em exposição no Núcleo de Arte Sacra, igreja do extinto convento de Santo André de Ponta Delgada e reservas museológicas. À Dra. Ana Fernandes, uma palavra de reconhecimento por se ter revelado sempre disponível para me guiar na visitar às pinturas e em me ceder o material fotográfico nas vezes que solicitei.

Agradecemos ao cônego José Garcia, pároco na Igreja Paroquial de São José, sita no antigo Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de São Francisco na cidade de Ponta Delgada, as facilidades cedidas na pesquisa com o livre acesso ao arquivo paroquial e no estudo das pinturas da igreja e sacristia.

Ao Monsenhor Agostinho Tavares, Reitor do Santuário do Senhor Santo Cristo dos Milagres, pelas facilidades no estudo das pinturas da sacristia do extinto Convento de Nossa Senhora da Esperança, a par das pinturas decorativas das portas que dão acesso à capela do Senhor Santo Cristo, no coro-baixo.

Ao Padre Nemésio Medeiros, paróco na igreja matriz de São Sebastião na cidade de Ponta Delgada, lhe ficamos muito agradecidos pelas facilidades na pesquisa no arquivo paroquial para consulta de documentação, no estudo das obras e na autorização para serem fotografadas.

Ao Padre José Borges, responsável pela paróquia de São Miguel Arcanjo sita em Vila Franca do Campo, uma palavra de reconhecimento pela facilidade concedida na pesquisa do arquivo da paróquia.

Ao Padre João Maria Brum, paróco da Igreja Paroquial de São Pedro na cidade de Ponta Delgada, manifesto a minha gratidão por me ter mostrado e deixado fotografar a pintura de *Santiago aos Mouros na Batalha de Clavijo*, para além das facilidades no estudo do restante acervo pictórico da sua igreja.

Ao Padre Manuel da Silva Falcão, da Matriz de Nossa Senhora da Estrela na Ribeira Grande agradeço a facilidade na pesquisa do arquivo da paróquia e no estudo das pinturas.

Desejo manifestar gratidão a tantos outros párocos pelos mesmos motivos, desde o Padre Jorge Ferreira, da Igreja do Espírito Santo da Lomba da Maia, concelho da Ribeira Grande; o Padre Marco Távares, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição sita nos Mosteiros, concelho de Ponta Delgada; o Padre Duarte Moniz, da Igreja do Bom Jesus sita em Rabo de Peixe, concelho de Ribeira Grande; o Padre José Medeiros Constância, responsável pela Igreja de Nossa Senhora das Neves, sitiada na Relva, Concelho de Ponta Delgada e ao Padre Norberto, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Ribeira Grande.

Uma palavra de reconhecimento, cabe ainda expressar a todos aqueles que facilitaram o acesso às ermidas de Santa Catarina em Vila Franca do Campo, de Nossa Senhora de Monserrate sediada na Caloura, Vila de Água de Pau, de Nossa Senhora da Rosa, na Fajã de Baixo e, por último, à Relecta de Nossa Senhora da Conceição na Caloura.

Finalmente, à Vera, agradeço todas as vezes em que revelou-se disponível para fotografar algumas das pinturas, por impedimento de não poder fazê-lo, como também pelo esclarecimento de dúvidas.

INTRODUÇÃO

A dissertação que se segue com o mote da *Pintura Moderna na Ilha de São Miguel (Açores) Séculos XVI a XVIII* visa suprir o desconhecimento das histórias da arte nacionais sobre a realidade da produção pictórica gerada nos Açores durante a Modernidade, no intento de superação da arreigada acepção pejorativa da pintura açoriana dos séculos XVI a XVIII no conjunto do panorama artístico nacional coevo, restituindo-lhe o devido valor histórico-cultural e artístico que assumiu na época.

De facto, para a realidade micaelense, este período manifestou-se fértil na demanda artística local, estribada nas fontes gráficas e literárias que circulavam e eram unanimemente conhecidas na época, o que não deixa de ser expressivo da assimilação actualizada das correntes estéticas coevas que afloram nos principais centros artísticos europeus, fundida com a veraz demanda artística a pintores de plana nacional e internacional, meio impreterível para introduzir no mercado artístico local as correntes estéticas em voga, cujos efeitos se faziam sentir em plenitude nas obras de pintores locais. No curso da pintura micaelense, não podemos omitir o ónus assumido pelas distintas personalidades das classes possidentes locais no aumento da demanda artística nestes séculos e, cada vez mais estimulada pelas Ordens religiosas em veraz expansão na ilha.

A periodização que nos balizou para o estudo da pintura micaelense na modernidade, pretende abarcar as correntes estéticas do Maneirista e Barroco. Por conseguinte, cingir-nos-emos ao período compreendido entre os anos centrais de Quinhentos, avançando pela centúria de Seiscentos, e prolongando até finais de Setecentos. Pelo que, não será a florada a pintura Renascentista de tradição flamenga, da qual é testemunho, por exemplo, o tríptico dedicado a *Santa Catarina, Santo André e Santa Bárbara* (vide Fig. 1) da ermida de Santo André, na cidade da Ribeira Grande.

Estamos cientes de que este trabalho é apenas um começo, padecendo ainda de um premente aprofundamento dos fundos arquivísticos que, de alguma forma podem esconder informações úteis à cabal compreensão dos autores das obras. Cumpre-nos lançar o repto aos interessados na matéria, para em futuros projectos de investigação colmatarem as questões que deixamos ficar em aberto.

STATUS QUAESTIONIS

1. A Pintura Moderna Micaelense: sua posição na historiografia nacional.

Poucos têm sido os autores que se debruçaram sobre o estudo da pintura micaelense durante a Época Moderna.

Os mais ilustres cronistas açorianos da época considerada revelam pouco interesse pela produção pictórica coeva. Relacionado com este período temos obras da autoria de Gaspar Frutuoso (1522-1591)¹, frei Diogo das Chagas (c. 1576-1646),² frei Agostinho de Monte Alverne (1584-1661)³ e do padre António Cordeiro (1641-1722)⁴, as quais versam a história factológica com especial incidência, não só ao nível da descrição geográfica e económica da ilha de S. Miguel, com notório relevo proponente na análise contextualizada dos monumentos religiosos, como também, insistindo sobremaneira nos estudos genealógicos onde está subjacente a exposição biográfica de notáveis da ilha.

Salvo raras excepções protagonizadas por Gaspar Frutuoso e Francisco Chaves e Melo (1685-1741),⁵ autor da *Margarida Animada* e da *Descrição da Ilha de S. Miguel*, publicadas em Lisboa no ano de 1723, embora em ambos a dedicação com que tecem a arquitectura dos edifícios religiosos é prelativa e suplanta a decoração interina na qual se insere a pintura, sumamente omitida, pouco existe de publicado atinente aos informes sobre a evolução das artes na Ilha.

A historiografia oitocentista apresenta novo cenário da produção artística desenvolvida na ilha, graças ao contributo dos relatos de viagens feitas por forasteiros cujas descrições tecidas sobre os edifícios religiosos, nos oferecem em casos pontuais uma descrição interina dos templos na qual os autores afloram a pintura apenas ao nível

¹ Gaspar FRUTUOSO, *Livro Quarto das Saudades da Terra*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 3 vol., 1987.

² Diogo das CHAGAS, *Espelho cristalino em jardim de várias flores*, Ponta Delgada, Direcção Regional de Assuntos Culturais, Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores, 1989.

³ Agostinho de MONTE ALVERNE, *Crónicas da Província de São João Evangelistas das Ilhas dos Açores*, 2 vol., 2.º Edição, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1994.

⁴ António CORDEIRO, *História Insulana das Ilhas de Portugal sujeitas no Oceano Ocidental*, Livro V, Lisboa, Tipografia Panorama, 1866.

⁵ Francisco Afonso de Chaves e MELO, *A Margarida Animada; ideia moral, política e histórica de três estados, discursada na vida da venerável Margarida de Chaves*, 2.º Edição, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1994.

geral da temática e localização. Por conseguinte, deve-se ao inglês John Webster⁶ a *Description of Island of St. Michael*, trazida a lume no ano de 1821, em resultado da sua estada na ilha entre 1817 e 1818. Frisa informações de carácter social e de mentalidade, fornecendo alguns dados sobre a decoração interior da igreja do convento franciscano de Ponta Delgada antes da extinção das ordens religiosas no país. Trabalho semelhante foi realizado por Emydio da Silva, autor da obra *S. Miguel em 1893. Cousas e Pessoas*, onde versa uma exposição iconográfica e interpretativa, com conclusões autorais da pintura representando o *Martírio de Santo André* do convento de Santo André de religiosas clarissas, em Ponta Delgada.⁷

Em 1869, dava a lume uma obra com grande interesse para a história da arte, mormente no que respeita à arquitectura, da autoria de Joaquim Cândido Abranches, intitulada *Álbum Micaelense*, residindo o interesse da mesma na compilação de desenhos da sua autoria onde regista os mais notáveis monumentos da arquitectura religiosa micaelense.

A história micaelense apaixonou historiadores autodidactas, como o médico Urbano de Mendonça Dias⁸, de cuja profícua produção historiográfica se destaca a *História das Igrejas, Conventos e Ermidas Micaelenses*, onde envereda por critérios de rigor baseados no conhecimento e na crítica das fontes arquivísticas, fornecendo o levantamento de textos manuscritos cujos documentos de registo consultados actualmente se perderam ou sofreram extravio criminoso dos respectivos arquivos, levantando inúmeras dúvidas insolúveis.

Luís Bernardo Leite de Ataíde foi liminar no estudo do património artístico, principalmente, no tocante à pintura, devendo-se-lhe o papel pioneiro do levantamento sistemático de obras e de artistas, que estribava no escrutamento de fontes documentais sobre a encomenda de obras e respectivo pagamento a determinados artistas; paralelamente à consciência social tendente à sensibilização da sociedade bem como das entidades governamentais, para a premente salvaguarda do património cultural.

⁶ J. W. WEBSTER, «A Ilha de S. Miguel em 1821», (trad. César Rodrigues) publicada pelo *Arquivo dos Açores*, volumes XIII, Ponta Delgada, Oficina de Artes Gráficas, 1927, pp. 38-50; pp. 128-155 e pp. 349-373.

⁷ Emydio da SILVA, *S. Miguel em 1893. Cousas e Pessoas*. Cartas reproduzidas do «Diário de Notícias» de Lisboa, Bibliotheca da Autonomia dos Açores, vol. I, Ponta Delgada, [s. l.], 1893.

⁸ Urbano de Mendonça DIAS, *História das Igrejas, Conventos e Ermidas Micaelenses*, 3 volumes, Vila Franca do Campo, Tipografia «A Crença», 1948.

No ano de 1915, este autor dava a lume o trabalho *Notas sobre Arte*, fazendo instar a preservação das peças, indicativo do desmazelo e estado de deterioração em que constavam, concorrendo em grande parte para a progressiva recuperação das mesmas.⁹

Outros estudos sobre a arte e pintura micaelenses do mesmo autor se seguiram nas décadas de 40 e 50 do século XX, os quais foram coligidos numa obra monumental composta em quatro volumes com o título *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores*, dada à estampa entre 1973-1976.¹⁰

Como etnólogo e director do Museu Carlos Machado, Luís Bernardo Leite de Ataíde teve o mérito de encetar um movimento de salvaguarda e valorização patrimonial. Pude como poucos ajuizar de uma situação observada no terreno e instar na realização do inventário e valorização do património artístico local.¹¹ O mesmo tema regista o interesse de Francisco de Oliveira Martins¹², que em 1980 publicava *Subsídios para o Inventário artístico dos Açores*, obra com objectivos ambiciosos dificilmente atingíveis senão integrados no quadro de uma equipa multidisciplinar abrangendo diversas áreas. Por conseguinte, a tentativa do autor ficou assaz incompleta, estando ainda muito trabalho por fazer neste domínio da inventariação, “*tarefa que continua a ser de premente necessidade*” conforme sublinha Vítor Serrão, “*para o apoio ao trabalho científico e para contrôle da salvaguarda do Património cultural açoreano.*”¹³

Em 1963, o especialista João Miguel dos Santos Simões publicava o livro *Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira*, revelando um ‘corpus’ impressionante de azulejos em igrejas e espaços privados de São Miguel e considerando urgente a

⁹ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *Notas sobre Arte. S. Miguel - Açores (subsídios históricos)*, Ponta Delgada, Oficina da papelaria Micaelense, 1915.

¹⁰ IDEM, *Etnografia, Arte e Vida Antiga nos Açores*, 4 Volumes, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1973-1976. Do mesmo autor é ainda *As Secções de Arte e Etnografia do Museu de Ponta Delgada (Dr. Carlos Machado)*, Ponta Delgada, oficina Artes Gráficas, 1944, p. 12.

¹¹ IDEM, «O Inventário e a Valorização do Património Artístico Distrital», in *Insulana*, Ponta Delgada, Instituto Cultural, vol. 7, n.º 3 e 4, 1951

¹² Francisco de Oliveira MARTINS, *Subsídios para o Inventário Artístico dos Açores*, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura – Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1980.

¹³ Vítor SERRÃO, «Mestres e Oficinas dos Açores», in *A Pintura Proto - Barroca em Portugal 1620-1657. O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 898.

revalorização do património artístico na região, caído em esquecimento, o qual assinala ainda estar parcamente estudado.¹⁴

No tocante à realização de exposições sobre o tema, o cenário é mais animador. Enquanto guardião do património histórico-cultural local, o Museu Carlos Machado em Ponta Delgada conserva um vasto conjunto de documentos plásticos da época moderna provenientes de extintos conventos da ilha e de colecções particulares doadas à instituição e que tem dado a conhecer ao grande público através de exposições, das quais é difícil medir o impacto social no habilitar de uma mentalidade consciente e proactiva para a salvaguarda e revalorização do legado pictural da região. No tocante à pintura, cabe destacar a exposição sob o mote *Aspectos da Arte Religiosa em S. Miguel nos séculos XVII-XVIII no Museu Carlos Machado* realizada em 1984, e a exposição *Os Descobrimentos e a Arte*, realizada em 1996.

Por conseguinte, no que diz respeito à pintura, Margarida de Oliveira, ao escrever sobre o panorama pictórico micaelense, realçou a lacuna subsistente no estudo da pintura dos séculos XVII e XVIII, ao fazer o apelo à necessidade da sua realização. Acrescentando como dificuldades o facto da “ *maior parte das obras não são assinadas e a documentação sobre as mesmas é escassa.* ”¹⁵ E, no âmbito da exposição, ressalva a autora que em algumas obras “ *o seu estado de conservação não permite que sejam apresentadas e convenientemente estudadas.* ”¹⁶ Tais afirmações comprovam, mais uma vez, o protelar do estudo da pintura deste período, considerado peremptório instrumento para pôr cobro a situações de displicente conservação observados ainda no terreno.

A monografia de António Jácome Corrêa sobre o Convento da Caloura continua a ser o melhor estudo sobre este monumento religioso, com a virtude de ser a primeira tentativa de interpretação da pintura do retábulo-mor e do tecto da igreja.¹⁷

Pedro Dias em 1999 teve a ousadia de intentar, por primeira vez, uma visão de conjunto do fenómeno artístico nos Açores numa pequena síntese.¹⁸ Porém, consideram

¹⁴ João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.

¹⁵ Margarida Teves de OLIVEIRA, «Pintura» in Museu Carlos Machado, *Aspectos da Arte Religiosa em S. Miguel nos séculos XVII-XVIII no Museu Carlos Machado*, Ponta Delgada, Secretaria Regional de Educação e Cultura Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1984, p. 35.

¹⁶ Margarida Teves de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷ António de Albuquerque Jácome CORRÊA, *O Convento da Caloura*, Lagoa, Câmara Municipal do Concelho da Lagoa, 1996.

alguns autores que a sua obra “*ressente-se da má qualidade das fotografias e acima de tudo do pouco cuidado das legendas, havendo várias trocadas.*”¹⁹ Além de se tratar de uma visão parcelar e pouco atenta à produção local, pois realça sobretudo as peças de importação.

Da parte de historiadores contemporâneos tem-se verificado uma preferência por monografias que versam a história local. Em 2005, uma monografia sobre a freguesia da Relva coligia vários assuntos da história e economia locais, incluindo estudos do património edificado, como a Igreja de Nossa Senhora das Neves.²⁰

A Igreja do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada recebeu uma monografia publicada no ano de 2006, pela Direcção Regional da Cultura, frisando algumas pinturas do espólio artístico do antigo colégio, como as telas da série xavieriana, as pinturas sobre o arco triunfal da capela-mor e a *Coroação da Virgem* de Vasco Pereira, apenas para citar alguns exemplos.²¹

Ao historiador Mário Moura se deve a monografia publicada no ano de 2009 sobre a Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, na Ribeira Grande, mas a pintura interina não despertou interesse ao autor da obra.²²

No meio académico tem surgido algumas teses sobre as produções artísticas da época moderna nos Açores. Nestor de Sousa, em 1984, dedicou a sua excelente tese de doutoramento à arquitectura micaelense da época moderna.²³ António de Oliveira, por seu turno, estudou a imaginária local, em 1986.²⁴ No ano de 2002, Sofia de Medeiros

¹⁸ Pedro DIAS, «Açores», in *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1522). O Espaço Atlântico*, Lisboa, Circulo de Leitores, Vol. 1, 1999, pp. 227-303.

¹⁹ Guilherme Reis LEITE, «A Igreja e a Cultura», in *Nova História da Expansão Portuguesa. A Colonização Atlântica*, Vol. III, Tomo I, Lisboa, Editorial Estampa, 2005, p. 528.

²⁰ Cfr. José de Almeida MELLO e José da Costa MELO (Coord.), *Monografia da Relva. Subsídios para a sua história*, Relva, Junta de Freguesia da Relva, Nova Gráfica, 2005.

²¹ Cfr. Direcção Regional da Cultura (Coord.), *Igreja do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada: Museu Carlos Machado: Núcleo de Arte Sacra*, Angra do Heroísmo: Direcção Regional da Cultura, 2006.

²² Cfr. Mário MOURA, *Nascimento de uma Paróquia na Ribeira Grande: Nossa Senhora da Conceição (século XVII)*, Conceição, Ribeira Grande, 2009.

²³ Cfr. Nestor de SOUSA, *Arquitectura religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984.

²⁴ Cfr. António Manuel de OLIVEIRA, *Aspectos da arte religiosa em S. Miguel nos sécs. XVII-XVIII*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1986.

propôs uma dissertação sobre a talha barroca micaelense.²⁵ Note-se que a pintura, de todas as artes, é a que continua prorrogada no meio académico. Embora o tema interessasse alguns historiadores da arte, nomeadamente, Vítor Serrão na sua dissertação de Doutoramento dedicou um estudo aos «Mestres e oficinas dos Açores», insurgindo-se contra o alheamento da historiografia portuguesa face ao património pictural no arquipélago, é de realçar que o estado de desconhecimento é ainda hoje “*em grau superior ao que sucede com a situação madeirense*”.²⁶

A premente necessidade de salvaguardar o património foi conceito larvar no recenseamento tão protelado do património imóvel dos Açores, finalmente levado a cabo pelo Instituto Açoriano da Cultura, sob a égide da Direcção Regional da Cultura. Foi feito o inventário de todos os espécimes de arquitectura tida de valor histórico-cultural, organizado por áreas concelhias que abrangem a totalidade das ilhas que compõem o arquipélago. Porém a obra ressentia-se no que concerne ao cabal conhecimento dos acervos e recheios deste património, mormente, no domínio da talha, pintura, imaginária, ourivesaria, estuque, pintura mural e mobiliário, que nem sequer foram dignos de nota.

Por último, cabe referir no ano de 2009 a ocorrência da exposição *Tecer Relações. Paramentaria e Vivências Religiosas nos Açores*, promovida pelo Museu Carlos Machado de Ponta Delgada.²⁷ Da qual constam do catálogo, várias fichas analítico-descritivas de algumas pinturas do acervo do museu e não só, realizadas por importantes historiadores nacionais, como Vítor Serrão e João Soalheiro.

²⁵ Cfr. Sofia da Glória Vieira de MEDEIROS, *Retábulos Barrocos Micaelenses: Estilo Nacional e Joanino*. Primeira abordagem à construção de um itinerário, Lisboa, 2002 [Dissertação de Mestrado em História da Arte. Universidade Lusíada].

²⁶ Vítor SERRÃO, «Mestres e oficinas dos Açores», in *A Pintura Proto - Barroca em Portugal 1620-1657. O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000. Na Universidade da Madeira e sob orientação de Vítor Serrão surgiram as primeiras dissertações de doutoramento e de mestrado, respectivamente de Isabel Pestana e Rita Rodrigues. Por exemplo, vide Isabel Gomes PESTANA, *Das coisas visíveis às invisíveis. Contributos para o estudo da Pintura Maneirista na Ilha da Madeira (1540-1620)*, [Tese de Doutoramento em História da Arte da Época Moderna apresentada à Universidade da Madeira], Funchal, 2004.

²⁷ João Mário SOALHEIRO (coord.), *Tecer Relações. Paramentaria e Vivências Religiosas nos Açores*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 2009.

2. Limitações na abordagem do tema

Grande dificuldade para qualquer historiador de arte que estude a época moderna é cumprir de modo perspicaz o percurso que a obra artística teve desde a sua génese até à actualidade e conseguir restituí-la ao seu devido autor e ao local a que foi destinada cumprir uma determinada função no seio de uma sociedade extremamente espiritualizada e comandada pela ideologia da Igreja.

Para a história da pintura micalense da época moderna, a escassez de fontes documentais remanescentes nos arquivos locais concernentes à encomenda artística e aos contratos de obras a pintores do aro micalense ou exteriores à ilha, constitui um veraz obstáculo que impede de superar o anonimato da grande maioria da produção pictórica remanescente. É exemplificativo do sobredito, o arquivo do Colégio jesuítico, cujo paradeiro se desconhece, abatendo-se uma enorme incógnita sobre os autores das obras não atribuídas. Como se poderá constatar a identificação autoral é deveras difícil de ser feita nestas circunstâncias, requerendo maior tempo de pesquisa arquivística, paralelamente a melhores condições de exame das obras para estabelecer cotejo com outras semelhantes e que se impunha em casos específicos, como por exemplo o acervo do extinto Convento de S. Francisco de Ponta Delgada.

Limitações de menor envergadura se levantaram no acesso às obras, sendo em casos pontuais interdito (como a Ermida da Trindade, por exemplo). Acrescente-se que alguns espaços sacros se encontram fechados a maior parte do ano (como sucede com a Recolecta da Caloura e a Ermida de Santa Catarina) o que condicionou o tempo disponível para efectuarmos a análise das peças. Queremos salvaguardar que para a pintura do tecto da Recolecta da Caloura (templo que apenas abre num fim-de-semana de Agosto) foi impossível transcrever, como desejado, as inscrições latinas, devido à fraca iluminação do espaço, entre outros factores que tornavam ilegíveis as inscrições.

Outro obstáculo à tarefa de estudar a pintura micalense se prende com o estado de conservação dos espécimes, o qual nem sempre foi o mais propício ao cabal estudo das mesmas, devido à degradação natural da peça ao longo dos séculos, ou a vernizes, descolorações, repintes e restauros que a incúria do homem impingiu às obras. São exemplos expressivos do sobredito, as pinturas do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de São Francisco em Ponta Delgada, cujas superfícies pictóricas enegrecidas pela poeira e humidade impedem uma correcta aferição das cores e das

figuras em plano de fundo. A par do interessante ciclo hagiográfico de S. Francisco sobre o arcaz da sacristia, a padecer de descoloração e oxidação de vernizes hodiernos. Ou do *São Tiago aos Mouros na Batalha de Clavijo*, cujo avançado estado de degradação já obliterou parte da composição. Caso, também, das tábuas das Ermidas de São Gonçalo e de Santa Catarina, por se conservarem em mau estado com repinturas ulteriores.

É de desejar que estas pinturas, à semelhança do que acontece com a tábua de Diogo de Contreiras da Igreja Matriz de São Miguel Arcanjo em Vila Franca do Campo (actualmente em restauro), sejam devidamente limpas e restauradas.

Acrescente-se ainda que, de forma consciente se descrimina do presente estudo as pinturas da Ermida de Belém, pese embora o facto de algumas pinturas serem de valor estético e iconográfico (como a *Transverberação de Santa Teresa*, a *Divina Pastora* e a *Virgem com o Menino numa cercadura de Flores e Frutos*, ambas últimas adquiridas fora da ilha) são na sua maioria obras modestas, das quais não restam dúvidas serem obra de pintor local. Pesou na nossa decisão o facto, destas pinturas não serem de todo originárias desta ermida, pelo que julgamos terem sido reaproveitadas de outros espaços sacros, o que padece de comprovação.

Finalmente, não queremos deixar de referir que durante a nossa pesquisa fomos confrontados com a displicente intervenção impingida sem critério algum de cientificidade à *Descida do Espirito Santo* patente na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Ribeira Grande, e da qual resultou a deturpação completa da sua autenticidade.

3. Metodologia e Estrutura

Cumpre-nos tecer algumas considerações metodológicas e científicas que estão na base da elaboração desta dissertação.

Feito o contacto com os proprietários e detentores das obras, predominantemente o clero, o Museu Carlos Machado e alguns particulares, procedemos ao levantamento sistémico dos espécimes pictóricos remanescentes em igrejas e ermidas localizadas, mormente, em Ponta Delgada, e em outros locais como Maia, Caloura, Relva, Mosteiros, Rabo de Peixe, Vila Franca do Campo e Ribeira Grande. O levantamento dos exemplares existentes foi acompanhado do respectivo registo fotográfico e contacto directo, fundamentais ao estudo iconográfico e estilístico das pinturas.

Relativamente à estrutura da presente dissertação ela encontra-se dividida em cinco partes. Numa primeira, procuramos esclarecer os fenómenos estéticos que irromperam neste período fecundo da Idade Moderna, compreender o contexto em que surgiram e suas características. No seu seguimento, trataremos da realidade artística nacional coetânea, identificação dos influxos e colocando em destaque os principais artistas.

Na segunda parte, centrada na realidade micaelense, começamos pela introdução da conjuntura histórica, social e cultural. De seguida, o enfoque incide no mercado artístico micaelense da modernidade, os protagonistas do fomento artístico local, os artistas e as suas obras. Neste último ponto, procuramos reconstruir o percurso biográfico e artístico dos pintores do aro micaelense, o que ficou assaz condicionado pelo estado minguido das fontes arquivísticas.

Nas partes seguintes (Partes III, IV e V) centrámo-nos na análise das peças, a qual será sempre precedida da memória histórica dos monumentos para onde se destinavam. Na nossa análise estilística e iconográfica, sempre que possível, procuramos traçar o cotejo com outras fontes gráficas (pinturas e gravuras) e fontes literárias (biografias, cartas, sermões), revelar o simbolismo dos signos pictóricos e interpretação dos sentidos iconológico e ideológico, visados pelo programa imagético.

Após as considerações finais, constam do elenco documental alguns documentos de arquivo, seguida da bibliografia.

No que ao segundo volume diz respeito, nele se reúnem as imagens de cada espécime pictórico em estudo. Ao mesmo tempo, incluíram-se imagens de outras peças

relacionadas com a pintura, (gravuras, obras homólogas de outros pintores para comparações) que apresentem similaridades formais com o quadro em apreço ou que completem a mesma fonte de inspiração. Na seriação do nosso objecto de estudo, optámos pela enumeração, mas nas restantes peças usadas como modelos de comparação com a obra, usamos o mesmo número diferenciando-se por alíneas.

PARTE I

CONFIGURAÇÕES ARTÍSTICAS E MODELOS IMAGÉTICOS NA MODERNIDADE

PARTE I

CONFIGURAÇÕES ARTÍSTICAS E MODELOS IMAGÉTICOS NA MODERNIDADE

CAPÍTULO I – O Maneirismo

I – A crise do Renascimento e o triunfo da Maniera

I.1 – A nova estética do Maneirismo

Itália foi o berço onde floresceu *circa* de 1520 o Maneirismo, corrente estética e cultural gerada no seio da «*crise do largo século XVI*» sentida por toda a Europa e suscitada pelo *Sacco di Roma* perpetrado pelas tropas do imperador Carlos V em 1527; paralelamente ao movimento da Reforma protestante que despontou uma onda de conflitos religiosos consumados em lutas fratricidas entre estados e príncipes à revelia da tolerância religiosa, suscitando da parte da Igreja a tarefa de retorno à ortodoxia evangélica propugnada nas sessões conciliares trentinas (1545-1563) e levado a cabo com inflexível determinação durante a Contra-Reforma católica.

Os pintores do Maneirismo, avessos às preocupações do naturalismo e de verosimilhança propugnados durante o Renascimento, desenvolveram uma arte anticlássica, antiacadémica e antinaturalista que favorecia a capacidade inventiva do artista. Doravante, se tomará nas artes a via evolutiva da “*teatralidade, irracionalismo e fantástico, excesso de artifício de poses [...]*” tão caro ao Maneirismo.²⁸ Como o alteamento *serpentinato* das figuras de irracional robustez e alongamento, o *contrapposti*, a *terribilità* das personagens torça e atormentadas da lição miguelangelesca, o retorno ao ideal rafaelesco da *venustà* imprimida nos rostos doces e idealizados das figuras femininas.²⁹ O irrealismo das cores ácidas, as atmosferas imbuídas dos efeitos luarentos dos *notturni* purgativos, bem como a complexificação dos espaços e das composições obedecem à busca de novidade instigada pelo Maneirismo.³⁰

²⁸ Vítor SERRÃO, «Entre a Maniera *moderna* e a ideia de Decoro: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português», catálogo da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, (catálogo da exposição), Lisboa, C. N. C. D. P., 1995, p. 22.

²⁹ Vítor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN/CM, 1983, p. 45.

³⁰ Vítor SERRÃO, «Entre a Maniera *moderna* e a ideia de Decoro: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português», catálogo da exposição *A Pintura*

Assumiu crescente sedução nos pintores deste período a representação das *rovine*, que se vulgarizam nas representações pictóricas dos pintores flamengos romanizados que demandavam a Roma a fim de poderem desenhar os mais célebres monumentos romanos e antigos arruinados na sequência do fatídico saque da Cidade Eterna em 1527.

Foram determinantes na sua incorporação na pintura a difusão de muitos gravados italianos, franceses e flamengos sobre a temática e, principalmente, as ilustrações dos tratados de J. P. Viator, *De Artificiali Perspectiva* (1505), de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano* (1526) e de Sebastiano Serlio, *Livro IV de Architettura* (1537).

Contam-se, entre outros nomes, os mais importantes como Van Scorel, Hermann Posthumus, Michiel Gast e Hieronymus Cock, o autor de uma série gravada de ruínas *all'antico* que conheceu grande fortuna entre os artistas europeus.³¹ A pintura de paisagem de ruínas, também tornou-se apanágio dos pintores italianos de vanguarda como, por exemplo, Jacopino del Conte, Francesco Salviati e Perino del Vaga.

O postulado da *Bella Maniera* de inícios de Quinhentos foi suplantado em finais da mesma centúria pelo Maneirismo Reformado despontado pela teoria do *Decorum* propugnado pelos teóricos de Trento e, obviamente, mais compatível com os intentos catequizantes, didascálicos e propagandísticos deliberados na última sessão trentina de 1563.³² Com efeito, a Igreja Contra-Reformista rapidamente estendeu o seu controlo sobre os artistas e a produção de imagens impondo o postulado da clareza e inteligibilidade das histórias sagradas, do realismo na expressão dos afectos para melhor instigar o estímulo emocional dos fiéis à piedade. Em contrapartida, os artistas tiveram que ceder à abominação das figuras desnudas, de tudo o que fosse pecaminoso, amoral e ameaçador à ortodoxia cristã.

I.2 – O *aggiornamento* maneirista da pintura nacional

A pintura maneirista entrou no curso da arte portuguesa durante a segunda metade de Quinhentos. Embora os sintomas de mudança de paradigma estético encontram-se

Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões, (catálogo da exposição), Lisboa, C. N. C. D. P., 1995, pp. 21 - 22.

³¹ Maria Teresa DESTERRO, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Vol. I, [Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 2008, pp. 403-409.

³² Rudolf WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 21-22.

expressos em obras derradeiras de pintores de formação renascentista, como Garcia Fernandes e Gregório Lopes autor do *Martírio de S. Sebastião*, obra onde pela primeira vez se encontram plasmados os valores da *maniera* perfilhados no *serpentino* da pose do santo e na subversão da perspectiva de superação anticlássica.

O alinhamento da pintura portuguesa com o Maneirismo faz-se com o pintor mais importante do *Maneirismo experimental*, Diogo de Contreiras sequaz dos valores do Maneirismo nórdico de Antuérpia e da *maniera italiana*, exercendo as suas obras um veraz impacto na geração coetânea dos Mestres de Abrantes e de Arruda dos Vinhos.³³ O influxo da produção contreiriana se manifesta no pintor escalabitano conhecido por Mestre de Romeira, devido à sua colaboração com Contreiras para o mercado escalabitano.³⁴ Outro pintor que revela afinidades com Diogo de Contreiras, segundo confirmam Vítor Serrão³⁵ e Maria Teresa Desterro,³⁶ é o pintor flamengo Francisco de Campos, embora as formações distintas reflectem personalidades artísticas de expressão bem individualizadas.³⁷ A obra de Campos, pintor da primeira geração maneirista, é portadora de um ecletismo de influências, não apenas romanas e flamengas, sendo ainda manifestos os influxos andaluzes e castelhanos.

É precisamente com a obra produzida pelos romanizados António Campelo, Gaspar Dias (act. 1560-1591), Francisco Venegas e Francisco de Salzedo³⁸ que a pintura portuguesa atinge a plenitude dos valores plásticos da *Bella Maniera* italiana. Mormente, com a obra artística de António Campelo de cuja estadia em Roma traria o miguelangelismo das formas inspirado nas obras de “*Daniele da Volterra, de Salviati e*

³³ Vítor SERRÃO, «Entre a *Maniera moderna* e a ideia de Decoro: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português», in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, (catálogo da exposição), Lisboa, C.N.C. D. P., 1995, pp. 24 - 25.

³⁴ Maria Teresa DESTERRO, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Vol. I, [Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 2008, p. 278.

³⁵ Vítor SERRÃO, “Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano, o Mestre de Romeira”, p 176.

³⁶ Maria Teresa DESTERRO, *O Mestre de Romeira e o Maneirismo Escalabitano (1540-1620)*, Coimbra, Minerva, 2000, pp. 87-98 e pp. 128-139.

³⁷ IDEM, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Vol. I, [Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 2008, p. 277.

³⁸ Para aprofundar a biografia e obra deste pintor ver: Vítor SERRÃO, «Lourenço Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la reina Catarina de Portugal», in *Archivo Español de Arte*, n.º 303, 2003, pp. 249-265.

mesmo de Marco Pino, como réplicas de originais de Giulio Romano, de Tibaldi e de Polidoro”, conforme observa Vítor Serrão.³⁹

Outra via de assimilação da estética maneirista fez-se através da formação artística no meio andaluz e castelhano, prelecto por Lourenço de Salzedo, Francisco Venegas e Francisco de Campos, entre outros, que escolheram Espanha para completar formação junto de pintores romanizados e convertidos ao Maneirismo. Lourenço de Salzedo (c. 1530-1577)⁴⁰ e Francisco Venegas (c. 1530-1594)⁴¹ estadiaram no *atelier* do primeiro grande pintor maneirista sevilhano, Luís de Vargas (1506-1567)⁴² com quem foi aprender e aperfeiçoar a arte de pintor Vasco Pereira (1536/1537-1609). Por seu turno, Francisco de Campos estadeou em Sevilha nos anos de fervilhante actividade artística de pintores maneiristas espanhóis como Luís de Vargas, Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596)⁴³ e, ainda, de pintores flamengos radicados em Espanha, como foi o caso de Hernando de Esturmio (1537-1556)⁴⁴ e de Pedro de Campaña (c. 1537-1562), deixando-se influir pelas obras destes mestres, mormente, se reconhece na sua obra a inspiração nos modelos de Pedro de Campaña.⁴⁵

Não deve ser descurado neste processo de actualização à nova estética maneirista, o intercâmbio de obras de arte verificado entre Portugal e Espanha, com a demanda artística a pintores espanhóis por parte das instituições eclesiásticas, nomeadamente, ao

³⁹ Vítor SERRÃO, «O Pintor António Campelo e o Triunfo do Maneirismo no Portugal de 1550 a 1580», in *Mare Liberum*, n.º 3, 1991, p. 313.

⁴⁰ Observa-se, em 1558, a viagem Lourenço de Salzedo a Roma onde trabalhou junto a Gaspar Becerra de quem foi influenciado, sentindo-se na sua obra os influxos de Perino de Vaga, Vasari, Sebastiano del Piombo e de Francesco Salviati. A respeito da biografia e obra deste pintore veja-se Vítor SERRÃO, “Lourenço de Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la Reina Catarina de Portugal”, *Archivo Español de Arte*, LXXVI, n.º 303, 2003, pp. 249-265.

⁴¹ Pressente-se na sua obra os influxos dos italianos Perino del Vaga e Pellegrino Tibaldi que colheu na sua viagem a Roma.

⁴² Sobre este pintor veja-se, por exemplo, Enrique VALDIVIESO, *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986.

⁴³ Sobre este pintor veja-se também Juan Miguel Serrera CONTRERAS, *Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596)*, Sevilla, 1977.

⁴⁴ Sobre este pintor veja-se a obra da autoria de Juan Miguel Serrera CONTRERAS, *Hernando de Estrumio*, Diputation Provincial de Sevilla, Sevilla, 1983.

⁴⁵ Maria Teresa DESTERRO, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres Espanha e Portugal*, Vol. I, [Dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 2008, p. 427 e p. 456.

pintor maneirista de Badajoz Luís de Morales (act. 1515-1591),⁴⁶ autor de retábulos para os Conventos de Santa Catarina de Sena (1547) e de São Domingos (1564-65) em Évora, para a Sé Catedral de Elvas (1576-79) e para a Sé de Portalegre (c. 1580). A obra moralesca radicada em Portugal infundiu-se nos pintores conterrâneos, quer em pintores adstritos às regiões periféricas para onde estavam destinadas as obras de *el Divino*, quer em pintores conceituados da última geração maneirista, como Diogo Teixeira e Simão Rodrigues, cultores da *Pittura Senza Tempo* em Portugal.⁴⁷

Contudo, importa frisar que a irreverência formal do Maneirismo protagonizado por Campelo, Dias e Salzedo teve o seu termo a partir do último terço de Quinhentos, quando o curso da pintura nacional enveredou pelo gosto oficial do “Maneirismo Reformado,” mais conforme ao *decorum* trentino estimulado pela Contra-Reforma. O Maneirismo Reformado teve forte adesão nacional, legitimado na produção de pintores como Fernão Gomes (1548-1612),⁴⁸ Diogo Teixeira,⁴⁹ Amaro do Vale,⁵⁰ Pedro Nunes,⁵¹ Simão Rodrigues⁵² e Domingos Vieira Serrão,⁵³ que prorrogaram a sua vigência até ao terceiro decénio do século XVII.

⁴⁶ A propósito da obra deste artista em Portugal é fundamental a leitura de A. RODRIGUEZ-MOÑINO, *El Divino Morales en Portugal*, 1956 e, para aprofundar a sua vida e obra veja-se Carmelo Solis RODRIGUEZ, “La pintura del siglo XVI en la Baja Extremadura y en Badajoz”, in *Luis de Morales. A un lado y outro de la raya/ Luis de Morales. A um e outro lado da Raia*, catálogo da Exposição, Badajoz, Fundacion Caja de Badajoz, 2000.

⁴⁷ Maria Teresa DESTERRO, *op. cit.*, p. 501.

⁴⁸ Sobre este pintor e a sua obra veja-se José Alberto Seabra de CARVALHO, “Fernão Gomes”, in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões* (catálogo da exposição), Lisboa, C.N.C.D.P., 1995, pp. 477 - 478.

⁴⁹ Sobre o pintor Diogo Teixeira, ver: Vítor SERRÃO, «Diogo Teixeira», in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões* (catálogo da exposição), Lisboa, C.N.C.D.P., 1995, pp. 473 - 474.

⁵⁰ Para conhecimento da actividade do pintor Amaro do Vale veja-se: Vítor SERRÃO, «Amaro do Vale», in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, (catálogo da exposição), Lisboa, C.N.C.D.P., 1995, pp. 458 - 461.

⁵¹ Para conhecer a obra e vida do pintor Pedro Nunes, consultar: Vítor SERRÃO, «Pedro Nunes», in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, (catálogo da exposição), Lisboa, C.N.C.D.P., 1995, pp. 494 - 496.

⁵² A propósito da vida e obra deste pintor tardo-maneirista falaremos mais adiante.

⁵³ Para o entendimento da obra do pintor Domingos Vieira Serrão ver: Vítor SERRÃO, «Domingos Vieira Serrão», in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, (catálogo da exposição), Lisboa, C.N.C.D.P., 1995, pp. 475 - 476.

1.2.1 – Influxo dos modelos imagéticos do Maneirismo antuerpiano e romano

Não podemos ignorar a reprodução em gravura das obras dos grandes mestres italianos, copiadas sobretudo pelos flamengos, e que circulavam no mercado europeu. Mercê do desenvolvimento da tipografia no século XV, a reprodução gravada de obras de arte concitou o comércio e circulação no espaço europeu a que Portugal não ficou indiferente. Regista-se que o pico máximo do mercado de estampas em Portugal se registou *circa* de 1600 contribuindo para o devir estético maneirista em Portugal.

As gravuras maneiristas neerlandeses que glosavam as obras dos mais importantes pintores maneiristas italianos tiveram muita aceitação nos artistas nacionais. Da plêiade de gravadores nórdicos se destacam Cornelis Bos (1506 – 1556) reproduzindo obras dos mestres italianos como Rafael, Miguel Angelo e Giovanni da Udine e Giulio Romano e ainda de Cornelis Cort (c. 1533 – 1578) que igualmente gravou a obra de Rafael, Miguel Ângelo, Taddeo Zuccaro, Caravaggio, Ticiano e Giulio Clovio. Outros modelos foram veiculados pela obra gravada dos Galle, dos Wierix, dos Sadeler.⁵⁴

No que aos gravadores italianos diz respeito, as estampas de Marcantonio Raimondi (c. 1482 – 1534) que reproduziam as composições de Rafael se difundiram entre os artistas maneiristas nacionais, exemplo de Fernão Gomes, Simão Rodrigues, Francisco Nunes e Belchior de Matos.⁵⁵ Igualmente, detiveram grande influxo as estampas de Agostino Carracci (1557-1602) e de Annibale Carracci (1560-1609) difundido clássicos de Orazio Samacchini e Raffaellino da Reggio e as gravuras abertas por Guido Reni.⁵⁶

Verifica-se ao mesmo tempo a perenidade de gravados anacrónicos e arcaizantes do pintor alemão do Renascimento, Albrecht Dürer. Pintores maneiristas nacionais dos fins de Quinhentos e inícios da centúria ulterior vão-se servir das suas gravuras como sucede com o pintor “*Diogo Teixeira (Incredulidade de S. Tomé, 1596-1597, Mosteiro*

⁵⁴ Maria Teresa DESTERRO, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Volume I, [Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 2008, pp. 132-140.

⁵⁵ Vítor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN/CM, 1983, p. 223.

⁵⁶ Vítor SERRÃO, «Entre a Maniera moderna e a ideia de Decoro: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português», catálogo da exposição *A Pintura maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões*, Lisboa, C.N.C.D.P., 1995, pp. 51-52.

de Arouca), a Belchior de Matos (*Descida da Cruz*, c. 1620, *Atouguia da Baleia*), a Francisco Correia (*Noli me tangere*, c. 1575, *matriz de Azurara*),” entre outros.⁵⁷

I.3 – A Valorização da Arte da Pintura e dos pintores

I.3.1 – A formação artística e a organização laboral

Em pleno século XVI o produtor de imagens era considerado um oficial mecânico assalariado, condição que tem as suas raízes nas corporações mesterais medievais. O pintor de óleo exercia o seu ofício como mero artífice, confinado a rígidas normas que estruturavam o seu mester, os ditos «regimentos» que pugnavam “*as normas de produção, as relações laborais e o tipo de empreitadas [...] O «regimento» taxava ainda os salários, o preço das encomendas específicas, definia o âmbito das eleições internas, e o tipo de contribuição dos mesterais para as festividades [...] ou para as obras públicas em curso no município.*”⁵⁸

Dentro da organização laboral da classe dos oficiais mecânicos na qual o pintor de óleo se inscrevia, a estratificação hierárquica encontrava-se dividida em graus de especialização no ofício a principiar na posição de aprendiz, adstrita ao candidato à profissão de pintor que através de um “*contrato de servidão*” onde o aprendiz se comprometia a aprender as técnicas da pintura com o mestre-pintor a quem era entregue no espaço de tempo prescrito de cinco ou seis anos, ao fim dos quais estava apto à prática da pintura. Com possibilidades de prosseguir na ascensão hierárquica da carreira, seguida do reconhecimento do estatuto de oficial, sendo o culminar da carreira atingido com o grau de mestre do ofício.⁵⁹

A actividade do pintor de óleo – aquele que executa painéis e retábulos – era muitas vezes colocada no mesmo patamar dos artífices da pintura que exerciam uma actividade polivalente como o pintor de dourado e de estofado – encarregue de pintar varas, colunas, caixas, estandartes, de dourar troncos, retábulos e os arcos e ainda de estofar e encarnar peças de imaginária de vulto – e o pintor da modalidade de têmpera e fresco na decoração mural. Comummente um mesmo pintor no século XVI aglutinava a

⁵⁷ IDEM, *ibidem*, p. 53.

⁵⁸ Vítor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN/CM, 1983, pp. 49 - 50.

⁵⁹ Vítor SERRÃO, *A Pintura Proto-barroca em Portugal – 1612-1657. O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa, Colibri, 2000, pp. 214 - 217.

prática de duas ou três modalidades subalternas ao ofício de pintor de óleo, pelo que não eram isentos das obrigações mesterais a que incorriam o grosso dos artesãos da modalidade de têmpera e de dourado dita «manual» e artesanal.

Na pintura portuguesa de Quatrocentos e da primeira metade do século XVI prevalece o anonimato da produção pictórica que se sobrepunha à individualização do pintor – assumida excepcionalmente por Vasco Fernandes – e que revela o carácter colectivo e oficinal em que processavam as empreitadas que muitas das vezes estavam associadas a parcerias de pintores que intervinham na obra pictural.

Esta situação será alterada na segunda metade de Quinhentos, despoletada pelas reivindicações do estatuto de liberalidade da arte da pintura pelos artistas de fins de Quinhentos, cuja emancipação das estruturas corporativas mesterais, só é alcançada nos alvares de Seiscentos.

I.3.2 – A Defesa da *nobilitá* da arte da Pintura e o novo estatuto de *liberalitá* dos praticantes de pintura a óleo.

Durante o período do Maneirismo os pintores de óleo se liberam do ofício mecânico a que estava conotado pelo exercício da Pintura. Fruto da nova acepção da pintura enquanto arte nobre e intelectual favorecida quer pela liberdade criadora do artista que o Maneirismo incentivou, quer pela conversão da pintura em importante instrumento de propaganda pela Contra-Reforma católica que ditou neste período um forte incremento da demanda artística.

Em Portugal, a partir da segunda metade de Quinhentos os pintores nacionais engendraram uma luta reivindicativa pelo reconhecimento do estatuto de *liberalitá* dos pintores de óleo, reivindicando um grau estatutário superior e dissociado da prática laboral das corporações mesterais dos “ofícios mecânicos” embandeirados à Bandeira de S. Jorge.

Os primeiros sintomas de mutação ocorreram em 1572, com a reforma levada a cabo por Duarte Nunes de Leão nos Regimentos dos Oficiais Mecânicos da cidade de Lisboa, onde é destrinchada pela primeira vez as “*classes dos pintores de óleo, de têmpera e fresco e de dourado e estofado*”.⁶⁰ Despontando de seguida com os vários pleitos, requerimentos e protestos dimanados de vários pintores, desde a carta de Diogo

⁶⁰ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, p. 12.

Teixeira enviada a D. Sebastião em 1577, no escopo de ver reconhecido o estatuto de nobreza da sua arte. Idêntica expressão reivindicativa dos pintores de óleo foi mantida nos alvares de Seiscentos, sendo de relevar a movimentação de dezasseis pintores liderados por Fernão Gomes, que em 1612 lograram a conquista da *liberalidade* da arte da Pintura para os pintores de Lisboa, na sequência do seu protesto junto ao Senado da Câmara de Lisboa. A conquista dos pintores de óleo de Lisboa exerceu relevantes contornos nos pintores de óleo da cidade invicta que em 1622 asseguraram as mesmas regalias.⁶¹

Nesta luta da classe dos pintores se inscreve a Irmandade de S. Lucas criada em 1602 por nove pintores em Lisboa, com sede numa capela do convento dominicano da Anunciada, tinha nos seus princípios velar pela protecção da classe dos pintores e gerar debate académico em torno da *utilitas* e da arte liberal. O objectivo de fomentar o ensino académico do desenho foi coarctado pelo peso maioritário dos pintores de têmpera, dourado e estofado em detrimento dos pintores de óleo que filiavam no seio da irmandade.⁶²

Os novos conceitos de *nobilitas* da arte da pintura e de *liberalitá* do pintor de imaginária de óleo dotado de *ingenio* e *mens* que o distanciam do mero artífice foi estimulada pela literatura artística italiana como, por exemplo Léon Baptista Alberti na sua *De Pictura* (1435/1436), Paolo Pino nos seus *Dialoghi di Pittura* de 1548 e por Ludovico Dolce no seu *Dialogo della Pittura* de 1557.⁶³ No mesmo sentido de defesa dos direitos de nobreza e *liberalidade* da arte da Pintura, se expressam em Espanha as obras do jurista madrilenho Gaspar Gutiérrez de los Rios e do teórico Vicente Carducho. Em Portugal, o reconhecimento pelo estatuto de liberalidade dos pintores foi potencializado por Francisco de Holanda no seu tratado *Da Pintura Antigua* e Filipe Nunes na sua *Arte Poetica, & da Pintura, e Symmetria, com Princípios de Perspectiva*, de 1615, sem deixar de referir Luís Nunes Tinoco e Félix da Costa.⁶⁴

⁶¹ Sobre este tema veja-se Vítor SERRÃO, *op. cit.*, pp. 86 - 95.

⁶² Vítor SERRÃO, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal – 1612-1657 [...]*, Lisboa, Colibri, 2000, pp. 210-214.

⁶³ Maria Teresa DESTERRO, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Volume I, [Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 2008, pp. 116 - 117.

⁶⁴ Vítor SERRÃO, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal – 1612-1657 [...]*, Lisboa, Colibri, 2000, pp. 112-113.

No corolário do reconhecimento oficial da *nobilità* e *liberalità* da pintura, os seus cultores auferiram nos finais de Quinhentos e início de Seiscentos uma nítida ascensão social, ascendendo a graus de nobreza (cavaleiro, fidalgo e membro das Ordens Militares) e no exercício de destacados cargos públicos, como o de Almotacé.⁶⁵

Com o emergir do Proto – Barroco após o segundo decénio de Seiscentos, o afã reivindicativo dos pintores entre em refluxo sendo igualmente diminuto o hábito dos pintores assinarem as obras. Porém, nos escritores da segunda metade de Seiscentos perdurou esta consciência da nobreza da arte da pintura de que são testemunho, entre muitos outros, o *Hospital das Letras* de D. Francisco Manuel de Melo, e o tratado tardio de Félix da Costa Meesen intitulado *Antiguidade da Arte da Pintura* de 1696, onde anacronicamente o autor versa sobre os pintores maneiristas cindidos ao período do afã reivindicativo registado entre 1570 e 1630.⁶⁶

I.4 – Pintores maneiristas nacionais com actividade nas Ilhas dos Açores

Dos pintores que representam a corrente maneirista em Portugal destacaremos por um lado, os que tiveram actividade nos Açores e, por outro lado, os que não possuindo obra no espaço proposto, exerceram domínio de influência sobre alguns pintores.

I.4.1 – Diogo de Contreiras (act. 1521-1561)

O pintor lisboeta Diogo de Contreiras,⁶⁷ durante largo tempo andou confundido com o enigmático pintor anónimo sob o epíteto de Mestre de S. Quintino, atribuído por Martin Sória para atribuir-lhe a autoria dos painéis da Igreja de S. Quintino (Sobral de Monte Agraço) datados de cerca de 1550.

⁶⁵ Vítor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN/CM, 1983, pp. 246-248.

⁶⁶ Vítor SERRÃO, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal – 1612-1657 [...]*, Lisboa, Colibri, 2000, pp. 203 - 209.

⁶⁷ Essencial no aprofundamento da vida e obra deste pintor é o trabalho da autoria de Joaquim Oliveira CAETANO, *O que Janus via. Rumos e cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, [Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa], 1996.

Pela primeira vez, em 1977 e 1978, Vítor Serrão propôs a identificação de Diogo de Contreiras com o Mestre de S. Quintino, aceção retomada em 1982 por Rafael Moreira⁶⁸ e, finalmente, confirmada por Joaquim Oliveira Caetano.

A primeira referência documental a respeito do pintor radicada no ano de 1521 o vincula a Álvaro Pires, pintor régio, “*juntamente com os mestres Diogo Gonçalo, Martins Fernandes e Fernão de Oliveira, executando 129 bandeiras, pagas pela Câmara de Lisboa para as festas da entrada na cidade de D. Manuel e da sua terceira mulher D. Leonor de Áustria.*”⁶⁹ Na opinião de Oliveira Caetano, este documento coloca o aprendizado do pintor junto a Álvaro Pais, contrariando o suposto aprendizado com Gregório Lopes, cujo influxo da sua obra é perceptível em Contreiras, de entre outros artistas secundários, sendo um sinal expressivo da destacada posição de Lopes no panorama artístico nacional da década de trinta.⁷⁰

Após esta primeira obra, a partir de 1537 está vinculado à Igreja de São Silvestre de Unhos, no concelho de Loures, para onde executa o retábulo encomendado pelo Duque D. Teodósio I e pela Casa de Bragança, que superintendia à Colegiada de Ourém. Um dos conjuntos, parte do antigo retábulo-mor, compõe-se de duas predelas com bustos de três apóstolos e de duas tábuas representando o *Imperador Constantino reconhecendo as imagens de S. Pedro e de S. Paulo e S. Silvestre ressuscitando o touro morto por Zambri*. O outro conjunto, mais tardio, destinado provavelmente aos altares colaterais, compõe-se de quatro painéis representando *S. Roque, S. Sebastião, S. Pedro e S. Brás*.⁷¹

No ano seguinte inicia nova encomenda para a mesma Colegiada, destinada à Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia de Ourém, sede da Colegiada, obra que não subsiste. O trabalho para que foi incumbido decorreria com alguma delonga até ao ano de 1541, altura em que executa um retábulo para a capela-mor da igreja conventual de

⁶⁸ Joaquim Oliveira CAETANO, «A identificação de um pintor», in *Oceanos*, n.º 13, Lisboa, 1993, p. 112.

⁶⁹ Joaquim Oliveira CAETANO, «O Pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no Convento de S. Bento de Castris», *A Cidade de Évora*, N.º 71-76, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1988-1993, p. 84.

⁷⁰ IDEM, *ibidem*, p. 85.

⁷¹ Estas pinturas mereceram aprofundado estudo da autoria de Vítor SERRÃO, «Os Painéis da igreja de Unhos. Séculos XVI-XVII» in *Boletim da Junta Distrital de Lisboa*, n.º 73-74, Lisboa, 1970 e ainda IDEM, *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, pp. 45 - 51.

Almoester, encomendado por D. Gil Eanes da Costa, do qual apenas sobreviveram três painéis que pertencem hoje a uma colecção privada.

Em 1546, encontra-se contratado pelo convento eborense de S. Bento de Cástris, incumbido de executar vários painéis de um retábulo pelo valor de 100.000 réis, dos quais remanesce a *Pregação de S. João Baptista*, o *Nascimento de S. João Baptista*, uma predela com *S. Jerónimo*, *S. António* e *S. Dinis* actualmente no Museu de Évora. Caso ainda de um *Martírio das Onze Mil Virgens* no Museu Catedralício de Évora. Para este cenóbio voltará a trabalhar numa segunda empreitada decorativa, entre 1552 e 1556, incumbido de executar o “*retábulo da Conceição e mais dois painéis*” impropriamente chamado «Tríptico da Vestiaria», no Museu Catedralício da Sé de Évora, representando o *Encontro na Porta Dourada*, o *Nascimento da Virgem* e a *Apresentação da Virgem no Templo*.⁷²

Por esta altura chega a ser nomeado para o cargo de examinador dos pintores de Lisboa em 1551, chegando a exercer o múnus Examinador dos pintores lisboetas para o qual é nomeado em 1560, conjuntamente a João Guterres e de Gaspar Dias.

Muitos dos painéis esparsos por algumas igrejas se filiam na produção contreiriana. É o caso dos excelentes painéis da Igreja de S. Quintino de Serramena, Sobral de Monte Agraço (cerca de 1540-50),⁷³ do tríptico da Igreja matriz de Ega (de 1543) e das três pinturas da Igreja de S. Martinho de Sintra (1550).

Pertencem à derradeira fase do pintor, as pinturas pertencentes à colecção Conde Rilvas (c. 1560) que, na opinião de Joaquim Oliveira Caetano, revelam ser “*menos audaz que o período entre 1545 e 1554*”.⁷⁴ O painel *S. Leonardo*, de um antigo retábulo das Igrejas de S. Leonardo de Atouguia da Baleia (1555), de Santa Catarina (Caldas da Rainha) e do diptico da Quinta de Porto da Luz (1555-1560), em Alenquer, este representando, respectivamente, as Santas *Luzia*, *Eulália*, *Apolónia* e *Bárbara* e os Santos *Paulo*, *Marçal*, *António* e *Vicente acompanhando o doador*.⁷⁵ Exemplo ainda do retábulo (desaparecido) que pintou entre 1553-1554 para a Igreja do Convento de Santa Clara de Santarém.

⁷² Joaquim Oliveira CAETANO, «A identificação de um pintor», in *Oceanos*, n.º 13, Lisboa, 1993, p. 118.

⁷³ Martin SÓRIA, «The S. Quintino Master» in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. III, Lisboa, 1957, pp. 22 - 27.

⁷⁴ Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, p. 118.

⁷⁵ Joaquim Oliveira CAETANO, «A identificação de um pintor», in *Oceanos*, n.º 13, Lisboa, 1993, p. 114.

Diogo de Contreiras foi solicitado pela clientela religiosa da ilha da Madeira, conforme defendeu Joaquim Oliveira Caetano⁷⁶ ao atribuir-lhe a autoria de várias pinturas esparsas na Capela do Espírito Santo da Igreja Matriz de Machico (como a *Última Ceia*, *Pentecostes* e *Santíssima Trindade*); na Capela da Madre de Deus, no Caniço (o retábulo com os painéis de *São Tiago Maior*, *São João Baptista*, *Santa Catarina de Alexandria* e *Santo António*) e, finalmente, no Paço Episcopal, provenientes da Igreja Matriz de São Brás, no Campanário, contendo uma *Anunciação*, *Santo António*, *S. Bento* e *Santo Antão* e, por último, o *Milagre de S. Brás*.⁷⁷

Acresce adicionar ao *corpus* artístico contreiriano a *Lamentação sobre Cristo Morto*, executada para a capela-mor da Igreja de S. Miguel Arcanjo, na ilha de S. Miguel, e vinculada por Vítor Serrão à produção derradeira de Contrieras.

O conhecimento desta pintura vem colocar o labor artístico deste pintor num âmbito geográfico bastante lato, comprovando a sua presença para clientelas, não apenas radicadas nos principais centros artísticos do tempo, como a capital e Évora, a par das periferias (Madeira e Açores). O que traduz uma clientela culta e sequiosa em acolher a novidade artística do Maneirismo nórdico e italianizante que Contreiras, pela primeira vez, introduz no panorama artístico nacional nos anos centrais de Quinhentos, em deposição da estética flamenga do *Quattrocento* vigente nos decénios iniciais de Quinhentos.⁷⁸ O Maneirismo Experimental de que foi corifeu teve seguidores como o Mestre de Arruda dos Vinhos e Francisco de Campos, onde é latente o influxo da obra de Contreiras.⁷⁹

A nível estilístico, o estilo pessoalizado de Contreiras se caracteriza pelas figuras de delicado tratamento humanizado dos rostos femininos, quando jovens possuem desenho ovalado, ou face angulosa no caso da Virgem.⁸⁰ Perfeito tratamento dos

⁷⁶ Joaquim Oliveira CAETANO, *O que Janus via. Rumos e cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, [Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa], 1996, pp. 197 - 202.

⁷⁷ Para maior aprofundamento das obras mencionadas consultar Maria Isabel Gomes PESTANA, *Das coisas visíveis às invisíveis. Contributos para o Estudo da Pintura Maneirista na Ilha da Madeira (1540-1620)*, Volume I, [Tese de Doutoramento em História da Arte da Época Moderna apresentada à Universidade da Madeira], Funchal, 2004, pp. 200 - 218.

⁷⁸ IDEM, *ibidem*, p. 137.

⁷⁹ Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, p. 208.

⁸⁰ IDEM, *ibidem*, pp. 185 - 186.

adereços decorativos das composições, na facilidade de compor os enquadramentos com destaque para a articulação cenográfica de pequenos grupos humanos, a par das micro arquiteturas antiquizantes e ruínas evocando o Coliseu e a cidade de Jerusalém. No que aos modelos de inspiração diz respeito, se serviu de modelos das composições do flamengo Pieter Coeck (1502-1550).⁸¹ Enquanto, no tratamento cromático é afim de um Pontorno, mas no tratamento das paisagens fundeiras revela influência de Beccafumi.⁸² Tradicional deste pintor é ainda o arrojo cromático dos vibrantes vermelhos e amarelos diáfanos que servem à acentuação da carga dramática das expressões e dos rostos.⁸³ Joaquim Oliveira Caetano realçou o pessoalismo da «especificidade dos vermelhos fortes e vibrantes, a pureza dos brancos com que realça pontos importantes dos quadros, como os rostos, os amarelos pálidos, os verdes e azuis acinzentados nos panejamentos».⁸⁴

I.4.2 – Mestre de Arruda dos Vinhos (act. 1540 -1561)

O anónimo pintor quinhentista que convenientemente a historiografia da arte nominou de Mestre de Arruda dos Vinhos se insere no ciclo do Maneirismo Experimental, sequaz dos modelos contreirianos com quem mantém sensíveis afinidades estilísticas, assinaláveis no seguimento de determinados modelos e esquemas compositivos.⁸⁵ Na linha das influências recebidas, há que frisar a derivação dos valores plásticos da obra de Gregório Lopes, manifestas ao nível do desenho dos rostos e lançamento dos panejamentos em expressivas linhas sinuosas.

Desenvolve uma pintura de limitada paleta cromática em tons puros, acentuando o alteamento das poses e preferência pelas figuras corpulentas. Típico deste pintor é ainda *“a utilização de ricos brocados que faz contrastar com as cores lisas dos panejamentos ondulantes e repuxados, e de elementos de ourivesaria de feição maneirista, muito rebuscados e cheios de elementos profanos [...]”*.⁸⁶

⁸¹ IDEM, *ibidem*, p. 376.

⁸² Maria Teresa DESTERRO, *op. cit.*, p. 277.

⁸³ IDEM, *ibidem*, pp. 172 - 173 e p. 175.

⁸⁴ IDEM, *ibidem*, p. 187.

⁸⁵ IDEM, *ibidem*, pp. 203 - 204.

⁸⁶ Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, p. 206.

Do labor pictórico deste pintor para as ilhas açorianas conhecemos os seis painéis do retábulo que pintou entre 1545-1555 para a capela-mor da Igreja Matriz de Santa Cruz, na ilha Graciosa, encomendada pelo capitão donatário da ilha, o Marechal D. Álvaro Coutinho, em corolário da empreitada que patrocinava na mesma igreja desde meados da década de 1520.⁸⁷ O retábulo se compõe de seis painéis subordinados a temas religiosos e de história crística, a saber: *A Ressurreição do Mancebo*; *Exaltamento da Santa Cruz pelo imperador Heráclito*; *Cristo a caminho do Calvário*; *Calvário*; *Cristo deposto da Cruz* e *Pentecostes*.⁸⁸ Estes painéis têm evidentes afinidades com as cinco tábuas de iconografia mariana, mais uma representando *S. João Baptista* da Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos (uma delas com a marca *joaninha*, característica do *atelier* de Gregório Lopes); com as quatro tábuas da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Luz da Ponta do Sol na ilha da Madeira⁸⁹ e com quatro tábuas de um retábulo da antiga Igreja Matriz da Lourinhã, hoje dispersas nas paredes da Igreja do Convento de Santo António dessa vila, datáveis de cerca de 1540.⁹⁰

I.4.3 – Vasco Pereira Lusitano (1535-1609)

O pintor lisboeta Vasco Pereira Lusitano⁹¹ de cujas origens pouco se sabe, deve ter nascido cerca de 1535 em Évora. A sua vida artística estaria vinculada a Sevilha onde residiu a partir de 1562 e aí trabalhou até a morte lhe colher para o Cabido da Catedral, os Duques de Medina Sidónia, de Arcos, Dom Juan de Ribera e os padres jesuítas, entre outras personalidades das classes possidentes de Sevilha. Afora, a pintura de que foi incumbido de realizar para os padres jesuítas de Ponta Delgada em 1604. Factor que deve andar separado do conhecimento que se fazia da obra que executou para a casa professa de Sevilha, e do facto de já ser um reputado pintor considerado como um dos melhores ao tempo.

⁸⁷ IDEM, *ibidem*, pp. 203 - 204.

⁸⁸ IDEM, *ibidem*, pp. 204 - 208.

⁸⁹ Sobre estas tábuas consulte-se as teses de Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, p. 206 e de Maria Isabel Gomes PESTANA, *op. cit.*, pp. 177 - 187.

⁹⁰ Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, p. 207.

⁹¹ Para um aprofundado estudo monográfico a respeito deste pintor é favor consultar, por exemplo, Juan Miguel Serrera CONTRERAS, «Vasco Pereira, um português en la Sevilla del último tercio del siglo XVI», in *Archivo Hispalense*, n.º 213, 1987, pp. 197-239 e Josefa Maria Breva ÁVILA, *Vasco Pereira (1535-1609)*, Memória de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, 1975.

A sua formação no *atelier* de Luís de Vargas (1506-1566) lhe infundiu a gramática da *maniera* romanista que cultiva nas obras dos anos 60, 70 e 80, assumindo-se como exemplo significativo o *Martírio de S. Sebastião* que executa em 1562 para a igreja de Sanlúcar de Barrameda, onde é latente a influência do mestre quer na citação de modelos «perinescos» apreendidos, quer na imitação do modo de assinar do mestre, precedendo a assinatura da frase: *Tunc discebam* (Então eu fazia). Sinal de orgulho e consciência liberalizada de Pereira em assumir a autoria das suas obras.⁹²

Depois daquela primeira obra, segue-se a *Adoração dos Pastores e dos Magos* que executa em 1575, (hoje no Museu Nacional de Arte Antiga) sob a forte influência do *Nascimento de Jesus* que o mestre executara em 1555 para a Catedral de Sevilha.⁹³ No ano seguinte pintou uma *Anunciação* encomendada pelo Duque de Arcos para a Igreja de São João Baptista de Marchena, estribada na gravura de Cornelis Cort que reproduz a composição de Ticiano. Em 1583, está contratado pela Catedral de Sevilha onde pinta com precoce naturalismo paisagístico o *Santo Onofre* (hoje no Museu de Dresden), cujos contornos se afirmam na obra de Velásquez, segundo fez notar Enrique Valdivieso.⁹⁴ Por volta de 1603, pinta uma *Virgen del Buen Aire*, considerada uma das suas melhores obras da derradeira fase artística, pertencente à colecção Cepeda de La Palma del Condado, em Huelva, e que mostra já derivações do naturalismo andaluz, aliás como sucede na coeva tábuia *Coroação da Virgem pelo Pai Eterno* que executa em 1604 para os jesuítas de Ponta Delgada. Finalmente, Maria Isabel Gomes Pestana coloca na órbita da produção de Vasco Pereira uma *Nossa Senhora da Alegria* executada nos alvares de Seiscentos para a Capela da Alegria na ilha da Madeira.⁹⁵

Estilisticamente, Vasco Pereira, de inicial formação maneirista italianizante apreendida indirectamente no aprendizado com o romanizado Luís de Vargas, evolui no sentido do Maneirista Reformado que, aliás, depõe na derradeira fase artística onde assume a nova estética do primeiro Naturalismo sevilhano introduzido pelas obras de Juan de Roelas nos inícios de Seiscentos.

⁹² A este respeito, cfr. Juan GIL e Vítor SERRÃO, «Vasco Pereira Lusitano, discípulo de Luís de Vargas. Novos dados sobre a pintura maneirista em Sevilha», in *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.º 4, 2005, pp. 128 - 129.

⁹³ Juan GIL e Vítor SERRÃO, *op. cit.*, p. 128.

⁹⁴ Citado a partir de IDEM, *ibidem*, p. 122.

⁹⁵ Sobre este assunto cfr. Maria Isabel Gomes PESTANA, *op. cit.*, pp. 295 - 298.

Vasco Pereira, na opinião de Serrera, foi um dos pintores mais destacados do panorama artístico andaluz dos inícios de Seiscentos, a par dos pintores Alonso Vázquez e Francisco Pacheco, “*este último a bastante distancia de los otros dos*”.⁹⁶ Dotado de profícua cultura italianizante que cultivou na biblioteca que compôs com mais de duas centenas de livros, onde sobressai as obras de Frei Luís de Granada, Frei de Saona, os Emblemas de Alciato, os tratados de arquitectura, perspectiva, anatomia e livros de estampas “*os grotescos às ruínas de Roma e às vistas de cidades, gravuras de Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Cornelis Cort e outros*”.⁹⁷

I.4.4 – Simão Rodrigues (c.^a 1560-1629)

Supondo-o nato cerca de 1560 em Alcácer do Sal que cedo trocou pela capital, Simão Rodrigues iniciou a sua formação artística dentro da gramática da *Maniera* italianizante (da geração de António Campelo, Gaspar Dias, Francisco Venegas e Francisco Salzedo) e que depõe para seguir o Maneirismo Reformado mais conforme ao rigor trentino da *pittura senza tempo* dos pontificados de Pio V e Clemente VIII. Na viagem a Itália contemplou *de visu* as obras de Niccoló Circignani, *il Pomarancio*, Giovanni de’Vechi e Cesare Nebbia cujas novidades estéticas do Maneirismo Reformado assimilou junto com as influências das obras de Luís de Morales, *el Divino*. Não deixa, no entanto de assumir a admiração pela obra do maneirista António Campelo que cita em várias obras como sucede no *Repouso na Fuga para o Egipto* e no *Senhor da Cana Verde* pintados para a sacristia da Sé Velha de Coimbra, c. 1607, e também na *Apresentação no Templo* do Convento do Carmo da Vidigueira, de c. 1605.⁹⁸

A partir de 1583 enceta uma laboriosa produção pictórica interrompida fisicamente pela morte, mas cujo impacto perdura na produção de epígonos pintores do Maneirismo Tardio formados na sua oficina, entre os quais, sobressai Domingos Vieira

⁹⁶ Juan GIL e Vítor SERRÃO, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁷ IDEM, *ibidem*, pp. 121 - 122.

⁹⁸ Vítor SERRÃO, «*Pittura senza tempo* em Coimbra, cerca de 1600. As tábuas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na sacristia da Igreja do Carmo», in *Monumentos*, n.º 25, Lisboa, DGEMN, 2006, p. 100

Serrão (1570-1632) com quem trabalhou em algumas parcerias para Lisboa, Elvas e a região de Coimbra.⁹⁹

A 20 de Maio de 1589 obteve a isenção de servir na Bandeira de S. Jorge adstrita aos oficiais mecânicos, sinal da elevada cotação da sua obra pictórica de dominante conformidade à religiosidade do tempo, bem ao agrado da clientela religiosa e possidente, que fez dele um pintor assaz requisitado no tempo. Assim, a sua primeira obra foi o retábulo que realizou por volta de 1570 para a Igreja do Convento de Santa Helena do Monte Calvário, em Évora, integrando as pinturas: *Pentecostes*, *Padre Eterno*, *Assunção* e *Salvador do Mundo*. Vinte anos mais tarde, o bispo de Portalegre, D. Frei Amador Arrais, o incumbiu das pinturas do retábulo da capela-mor da Sé composto pelas tábuas: *Adoração dos Pastores*, *Descanso na Fuga para o Egipto*, *Assunção*, *Ascensão* e *Transfiguração*. Aproximadamente em 1597, numa parceria com o pintor Domingos Serrão pinta *Adoração dos Pastores*, *Adoração dos Magos*, *Apresentação do Menino no Templo*, *Descanso na Fuga para o Egipto*, *Nossa Senhora do Carmo e as Almas*, *Transfiguração*, *Santa Eugénia*, *Santa Catarina*, entre outras três para o retábulo da capela-mor da igreja do Carmo, em Coimbra.

Para a mesma urbe trabalharia em regime de sociedade com Domingos Vieira Serrão até cerca de 1625. Com efeito, no ano de 1605 pinta o retábulo da capela-mor da Sé de Leiria, e segue para a Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, em 1612, com a colaboração de Domingos Serrão para pintar a história da Santa Cruz em quatro painéis do retábulo-mor. Entre este e o ano seguinte pinta: *Ressurreição*, *Aparição de Cristo à Virgem* e *Última Ceia* para a capela da Universidade de Coimbra. Em parceria com Domingos Serrão pinta dez tábuas do ciclo da *Infância e Paixão de Cristo* actualmente no Museu Machado de Castro de Coimbra. Entre 1620 e 1621 regressa a Santa Cruz de Coimbra com Domingos Serrão para pintar a *Árvore dos Cónegos Regulares* e mais vinte e duas telas desaparecidas.

Como salientou Adriano de Gusmão, outras pinturas esparsas em museus, igrejas e colecções se inserem órbita da produção deste pintor Maneirista Reformado ou da sua oficina.¹⁰⁰ Salientámos a título exemplificativo, os quatro painéis da *Virgem no Templo*, *Adoração dos Reis Magos*, *Fuga para o Egipto* e *Menino entre os Doutores* da Igreja de

⁹⁹ Para um maior esclarecimento a este propósito veja-se Adriano de GUSMÃO, “Simão Rodrigues e seus Colaboradores”, in *Artis*, pp. 8 - 10.

¹⁰⁰ Adriano de GUSMÃO, *Simão Rodrigues e seus colaboradores*, *Artis*, Nova Colecção de Arte Portuguesa, p. 8.

São Domingos de Elvas, muito afins com o retábulo da Sé de Portalegre. Na ilha da Madeira se atribuem à oficina de Simão Rodrigues o *Nascimento de São João Baptista* (segunda metade do século XVI) do Convento de Santa Clara, a *Santa Ana, a Virgem e o Menino* e *Anunciação da Santa Ana* (inícios do século XVII) da capela de Santa Ana na Igreja dos Álamos.¹⁰¹

Estilisticamente, a sua obra apresenta um desenho cuidado e requintado (sobretudo nas figuras femininas), gigantismo de escala unida a uma paleta cromática discreta e sóbria, marcando a sua preferência pelos tons violáceos, esverdeados, pálidos amarelos-alaranjados, azuis e cinzentos. Na graciosidade das figuras femininas alteadas com vestes plásticas de grande desenvoltura nos panejamentos. Acresce a estes elementos maneiristas, frisar a exploração do naturalismo anunciado na pormenorização dos elementos pitorescos das Adorações, e do jogo de claro-escuro que caracterizará a pintura Proto-Barroca do século XVII, assumida nos pintores da geração sucedânea liderada por André Reinoso (1585/1590) e José de Avelar Rebelo (act. 1630-1657).

CAPÍTULO II – O Proto-Barroco

II.1 – Antecedentes e pressupostos estéticos do Naturalismo Tenebrista

A Pintura Barroca nasce em Itália durante o último terço de Quinhentos pela mão de pintores do chamado Maneirismo Reformado, cujas obras maduras de ressaibos tardo maneiristas revelam deléveis concessões ao naturalismo e tenebrismo dominantes no século XVII, acrescida do realismo de representação. Destacámos, de entre alguns pintores, Luca Cambiaso (1527-1586), Jacopo Bassano (c. 1510-1592) Cristoforo Roncalli *il Pomarâncio* (1552-1626), Battista Paggi (1554-1627), Domenico Passignani (1559-1638) e Giuseppi Cesari (1568-1640).

Os pintores do Proto-Barroco assumem uma cuidada busca do naturalismo que agregam nas representações dos temas sagrados, através da observação concreta dos objectos (paisagens, animais e tipos humanos) captados com verosimilhança.

A par dos tópicos realistas e naturalistas da pintura proto-barroca, acresce aqui frisar a componente tenebrista que se liga à modelação das formas através do jogo de oposições lumínicas, concebida pela drástica dualidade entre luz e trevas.

¹⁰¹ Maria Isabel Gomes PESTANA, *op. cit.*, pp. 265 - 269.

O mentor da corrente estética tenebrista foi Miguel Ângelo Merisi da Caravaggio (1573-1610), que introduziu na pintura o jogo de oposições claroescuristas; paralelamente ao exacerbado realismo das figuras e dos objectos postos em realce pela modelação da luz. Esta última tendência, não triunfou no panorama artístico português, devido ao impacto do *decorum* tridentino imposto pela Contra-Reforma à arte religiosa, sendo de registar a sua incorporação nas obras de André Reinoso, Avelar Rebelo e Marcos da Cruz.¹⁰²

A temática religiosa é a que preside em primeira instância na pintura barroca, em detrimento de outros géneros como a paisagem, o *bodegon* ou o retrato, que aliás, se fazem unidos a temas religiosos e moralizantes.

Os intentos propagandísticos, didascálicos e catequéticos que a pintura barroca assumiu na expansão missionária e no combate à heresia e ao falso dogma, fizeram com que a Igreja reconhecesse a sua *utilitas*, tornada credível e legitimada pelos principais teóricos e teólogos Contra-Reformistas, tais como Molanus, São Carlos Borromeo e o Cardeal Gabriele Paleotti.

No *Discurso em torno às imagens Sacras e Profanas* de 1582 Paleotti reconhece a *utilitas* das imagens enquanto armas moralizadoras. As imagens religiosas devem «reafirmar e ilustrar a verdade da fé e os dogmas, e divulgar as novas devoções [...] como as representações alusivas à defesa dos Sacramentos [...], à exaltação das Obras da Misericórdia, cujo Lutero e Calvino haviam negado poderes de redenção, à Imaculada Conceição, ao Rosário, às indulgências e ao sufrágio (representação das almas do purgatório) [...] das cenas de suplicios e martírios [...]».¹⁰³ O que pressupunha aos artistas a capacidade de pintarem com clareza as histórias sagradas, estribada no postulado «*nihil profanum, nihil inhonestum, nihil insolitum*» e expurgada de tudo o que não fosse estímulo à fé e à piedade.

Dentro dos temas, têm grande desenvolvimento os raptos místicos, as santas visões, os êxtases e as apoteoses de glorificações de santidades em aparatos escenográficos de glórias, bem ao gosto barroco. A par dos temas repetitivos da vida de Cristo e da Virgem (com realce para o mistério da Imaculada Conceição) se infunde

¹⁰² Vítor SERRÃO, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal –1612-1657 [...]*, Lisboa, Colibri, 2000, p. 127.

¹⁰³ Giuseppe CALERO, *Storia dell'Arte Classica e Italiana, Dal Rinascimento all'arte contemporanea*, Vol. 3, Turim, Società Editrice Internazionale, 1965, p. 266.

novo fôlego à representação dos sacramentos como sejam, por exemplo, o baptismo e a eucaristia.

Importa frisar a criação de nova iconografia introduzida pelos escritos dos teólogos e doutores da Igreja: a da representação da infância de Cristo na intimidade da casa de Nazaré, simbolicamente conexa à prefiguração do sacrifício futuro, visando suscitar o estímulo emocional à piedade e ao arrependimento; a da representação do martírio dos missionários mortos pelas mãos dos hereges, massivamente utilizadas como instrumento de exaltação ao pelos Jesuítas que também as utilizavam para favorecer o processo de canonização dos seus membros; e a dos ciclos hagiográficos associados aos principais santos missionários e reformadores, cujas vidas, milagres e missões foram demandadas ilustrar pelas Ordens Religiosas no escopo de coadjuvarem nos processos de beatificação e canonização dos seus fundadores. Como é exemplo Santo Inácio de Loiola, São Francisco Xavier e Santa Teresa de Jesus, entre muitos outros.¹⁰⁴ A par do ciclo hagiográfico alusivo a São Francisco de Assis, que embora sendo um santo da época anterior, vê a sua iconografia ser enriquecida durante a Contra-Reforma católica, como é exemplo a inclusão do tema raro da *Natividade*, que emerge do reforço propagandístico de émulo entre as Ordens Religiosas, no escopo de dignificarem os seus fundadores.

II.2 – A pintura naturalista-tenebrista nacional: a matriz castelhana

No dealbar de Seiscentos, a produção artística nacional assentou, por um lado, na *Contra Maniera* que os valores de Trento impuseram para dotar a imagem de eficácia doutrinal e propagandística tida como prioritária num contexto de Contra-Reforma; Por outro, no naturalismo e no tenebrismo sob o signo castelhano e sevilhano, doravante convertidos em prestigiantes centros irradiadores de cultura, atraindo pintores nacionais e estrangeiros que demandavam a Sevilha e a Madrid no fito de cumprir aprendizado.

A última geração maneirista – Amaro do Vale (1550-1619), Domingos Vieira Serrão (1570-1632), Diogo Teixeira (c. 1540-1612) e Simão Rodrigues (1560-1629) – soube assumir a *ars senza tempo* arreigada no gosto oficial até anos avançados de 1630, redundando na resistência à infiltração do receituário proto - barroco. Embora, de certo

¹⁰⁴ Sobre este assunto consulte-se: Rudolf WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 23 - 25 e pp. 39 - 42.

modo, Amaro do Vale pintor régio de Filipe III entre 1612 e 1619, Pedro Nunes e Simão Rodrigues demandassem a Itália, onde constatarem a nova estética em curso que souberam perfilar em algumas obras derradeiras em conjugação com o esgotado e anacrónico tardo - maneirismo.

A ruptura definitiva do Maneirismo é consumada pela geração de pintores que viajam a Sevilha e Madrid para aperfeiçoar a sua arte. Um dos primeiros foi André Reinoso que contactou com a novidade do primeiro naturalismo madrileno do caravagista Juan Bautista Maino (1581-1649) de quem absorveu o “realismo” e o “*cromatismo cálido e luminoso*” que está patente no ciclo da «Vida de São Francisco Xavier» que executou em 1619 para a sacristia da igreja de S. Roque em Lisboa.¹⁰⁵ Do mesmo ciclo fazem parte pintores castelhanos como Vicente Carducho (1576-1638) e Eugénio Cajés (1575-1634), ambos filhos dos italianos vindos para as obras do Escorial no tempo de Filipe II.

Relativamente a Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), residiu em Sevilha no ano de 1626 assimilando a influência do estilo “roelesco” de Juan de Roelas (1558-1625) patente «nas glórias angelicais tangendo os seus instrumentos e cantando os seus salmos festivos», estima Vítor Serrão que foi igualmente influenciado pelas obras de Francisco Varelas, Juan del Castillo (1590-1657), Juan de Uceda (1570-1631) e Francisco de Herrera el Viejo (1590-1654).¹⁰⁶ Nesta época operavam em Sevilha nomes como Francisco Pacheco (1564-1644), José de Ribera (1591-1652), Francisco de Zurbarán (1598-1664), Alonso Cano (1601-1667) e Diego Velázquez (1599-1660).

Dentre os pintores da primeira geração proto-barroca que cumpriram aprendizado em Madrid, exercendo no regresso a Portugal papel determinante na difusão das vertentes naturalista e tenebrista da pintura proto-barroca, cabe frisar o jesuíta Domingos da Cunha, o *Cabrinha* (1598-1644).¹⁰⁷

Por volta de 1620 estadeou na oficina do pintor régio de Filipe III, Eugénio Cajés (1574-1635) cujo contacto e influência exercida em *Cabrinha* está patente na série da *Vida de Santo Inácio de Loyola* executada por volta de 1630 para a igreja de S. Roque em Lisboa.¹⁰⁸ Do mesmo modo, demandou a Madrid o pintor Domingos Vieira o

¹⁰⁵ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, pp. 155-156.

¹⁰⁶ IDEM, *ibidem*, pp. 152 - 153.

¹⁰⁷ Sobre o pintor Domingos da Cunha o *Cabrinha*, ver: IDEM, *ibidem*, pp. 119 - 146.

¹⁰⁸ IDEM, *ibidem*, pp. 167 - 168.

Escuro (act. 1627-1678)¹⁰⁹ que, segundo Luís de Moura Sobral, interveio na empreitada decorativa do Palácio do Bom Retiro (1634-1635) contactando com as novidades estéticas em curso.¹¹⁰

Na plêiade de pintores barrocos da primeira geração remanesce citar, entre outros, o pintor tenebrista Gregório Antunes (act. 1605-1634), o pintor régio de D. João IV, José de Avelar Rebelo (act. 1635-1657)¹¹¹ e Martim Conrado (act. 1637-1654)¹¹².

II.2.1 – A circulação da gravura

A utilização de modelos gravados constitui outro factor decisivo na introdução das novas correntes estéticas. O manuseio de estampas era uma prática corrente dos artistas e mecenas nos séculos XVII a XVIII, detendo importância considerável a matriz de inspiração antuerpiana, como sejam, por exemplo, as estampas que reproduziam as obras de Rubens, cujas composições dos temas religiosos foram os mais glosados pelos pintores nacionais. Foram igualmente manejadas gravuras de Abraham Blomaert, Cornelis Cort, Martin de Vos, os irmãos Johannes Sadeler I e Rafael Sadeler II, a família Galle Philippe, Cornelis e Theodore Galle, Adriaen de Collaert, Van Mallery e Lucas Vorstermann II. Por outro lado, não devemos esquecer de referir as via de influência italiana, através dos gravados de Marcantonio Raimondi, Agostino Carracci, Annibale Carracci e Guido Reni que serviram de modelo para o trabalho dos artistas.¹¹³

Um último aspecto a consideração na difusão e formação das vertentes naturalista e tenebrista da pintura Proto - Barroca em Portugal prende-se com o papel do coleccionismo particular e com a importação de pinturas estrangeiras por parte de instituições religiosas imbuídas das novas tendências estéticas.¹¹⁴

¹⁰⁹ Para o pintor Domingos Vieira o *Escuro*, consultar: IDEM, *ibidem*, pp. 179 - 198.

¹¹⁰ A este propósito consulte-se, Luís de Moura SOBRAL, “Da mentira da pintura. A Restauração, Lisboa, Madrid e alguns Santos”, in *A História: entre Memória e Invenção*, N.º 3, Lisboa, C.N.C.D.P./ Publicações Europa-América, 1998, p. 205.

¹¹¹ IDEM, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, Vol. II, [Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra], 1992, pp.197 - 254.

¹¹² Sobre Martim Conrado, pintor, ver: IDEM, *ibidem*, pp. 873 - 896.

¹¹³ Sobre o mesmo assunto ver, por exemplo, IDEM, *ibidem*, pp. 182 - 193.

¹¹⁴ Se assinala a encomenda de um *Apostolado* a Francisco Zurbarán (1598-1664) em 1633 para o Mosteiro de S. Vicente de Fora. A Igreja do Convento de S. Domingos de Benfica na década de trinta de 1600 encomendou um importante conjunto de pintura do

II.3 – Principais pintores nacionais com actividade nas Ilhas dos Açores

II.3.1 – André Reinoso (act. 1610-1648)

Natural de Lisboa onde nasce supostamente *circa* de 1585, Reinoso frequentou aprendizado artístico na oficina lisboeta do pintor tardo-maneirista Simão Rodrigues, facto que não coarctou o papel de corifeu da estética naturalista-tenebриста de inspiração andaluza em Portugal, onde o gosto oficial predominante se pautava pelo retardatário figurino maneirista vigente ainda no segundo lustre de Seiscentos. O que levou Vítor Serrão aduzir a probabilidade de Reinoso ter assimilado as novas correntes estéticas “*em centros espanhóis convertidos ao naturalismo – em Sevilha, quase de certeza, e talvez também no meio salamantino [...] – a qual é assaz plausível, dadas as fortes influências que sofreu e assimilou dessa «maneira ao natural», de vaporosidade veneziana e de cromatismo luminoso e cálido, a lembrar tanto a arte de Juan de Roelas, mas também certas obras de António Mohedano, de Juan del Castillo e, em fase mais madura, mesmo do próprio Francisco Zurbarán.*”¹¹⁵

O mesmo historiador de arte assinala a correlação estilística entre Reinoso e Felipe Gil de Mena (1603-1673) que aduz “*na «soltura» do desenho naturalista*” integrando trechos de *bodegón* e “*no gosto pelas composições nervosas e agitadas.*”¹¹⁶ Assim como, com o pintor naturalista Juan Bautista Maino, perfilha o cálido cromatismo ao veneziano e o gosto pelo vaporoso *sfumato* dos fundos que se evidenciam, por exemplo na *Adoração dos Magos* e no ciclo xavieriano da igreja de S. Roque.¹¹⁷ Vítor Serrão sublinha ainda a afinidade estilística da *Adoração dos Pastores* de Reinoso com pinturas homónimas do mestre andaluz Francisco de Zurbarán.¹¹⁸ A par da forte influência castelhana, Reinoso recebeu influência de obras toscano - lígures que circulavam na Península por via do mercado castelhano.

primeiro naturalismo espanhol ao pintor Vicente Carducho (c. 1576-1638) e outros ao pintor Eugénio Cajés (1574-1635). Para maior esclarecimento sobre este tema cfr. Susana FLOR, *op. cit.*, pp. 29 - 35.

¹¹⁵ IDEM, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, Vol. II, [Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra], 1992, pp. 51 - 52.

¹¹⁶ IDEM, *ibidem*, p. 52.

¹¹⁷ IDEM, *ibidem*, pp. 55 - 56 e pp. 59 - 60.

¹¹⁸ IDEM, *ibidem*, p. 59.

Maioritariamente, as suas encomendas eram destinadas ao mercado clientelar religioso, ilustrando temas religiosos proeminentes da espiritualidade tridentina, ligado às figuras da Virgem e de Cristo ou dos santos, com recurso recorrente às estampas nórdicas e italianas. A primeira obra de que foi incumbido, remonta a 1610, quando pintou uma *Nossa Senhora* destinada à Ermida de Nossa Senhora da Boa Nova em Ponta Delgada, nos Açores, pela quantia de 20.000 réis, obra que desapareceu.¹¹⁹

A mais célebre obra do pintor é o ciclo da *Vida de S. Francisco de Xavier* que executou em 1619 para a sacristia da casa professa da Companhia de Jesus em Lisboa, três anos antes da canonização do *Apóstolo do Oriente*.

O pintor realizou várias encomendas para as elites possidentes de Óbidos entre 1627 e 1630, nomeadamente, para a igreja da Santa Casa da Misericórdia e para o Convento de S. Miguel das Gaeiras.¹²⁰ Na década de quarenta, pintou em 1641 a *Adoração dos Pastores* destinada ao retábulo-mor da igreja do Convento de S. José de Ribamar, em Lisboa e actualmente nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga, e o retrato de Frei Fernando da Cruz para o convento de S. Domingos de Benfica.

Por último, Joaquim Oliveira Caetano e Vítor Serrão inscrevem na órbita de Reinoso o *Calvário* de cerca de 1630, que se encontra na sacristia da Igreja do Carmo em Moura.¹²¹

II.3.2 – Gregório Antunes (act. 1602-1656)

Gregório Antunes foi pintor de óleo lisboeta, educado no gosto retardatário do Maneirismo Reformado que superou através da adopção dos novos valores plásticos do tenebrismo proto-barroco de matriz castelhana, ainda que eivados de espiritualidade tridentina.

Foi um dos fundadores da Irmandade de S. Lucas, criada em Lisboa no ano de 1602, e mestre professor de pintura de óleo recebendo na sua oficina sita na freguesia de Santa Justa, jovens aprendizes como o terceirense Francisco Ribeiro.¹²²

¹¹⁹ IDEM, *ibidem*, p. 61. Cfr. Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *Etnografia, Arte e Vida Antiga dos Açores* [1915], Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Vol. II, 1974, pp. 195 - 197.

¹²⁰ IDEM, *ibidem*, pp. 63 - 64.

¹²¹ Vítor SERRÃO e Joaquim Oliveira CAETANO, *A Pintura em Moura. Séculos XVI, XVII e XVIII*, Moura, Câmara Municipal de Moura, 1999, pp. 62 - 65.

Vítor Serrão apurou para os anos de 1633 e 1634 a execução de três pinturas para a Igreja do Hospital de Jesus Cristo em Santarém, representando respectivamente *João Afonso de Santarém distribuindo pão pelos pobres*, *Santa Ana e S. Joaquim* e o *Repouso na Fuga para o Egipto* (estas duas desaparecidas), onde o pintor evidencia uma clara adopção do novo figurino estético do naturalismo e tenebrismo proto-barroco por via espanhola, ainda que numa via secundária.¹²³

O mesmo historiador de arte admite-o como provável autor de dois painéis tenebristas do Tesouro da Sé de Lisboa e cita o exemplo da *Chegada a Lisboa da Embaixada de Bolonha com as relíquias de São Vicente*, que datou de cerca de 1630 estribando a atribuição na afinidade estilística perfilhada com a tela escalabitana. Igualmente, coloca na órbita da sua produção *São Tiago Maior e Santa Clara vestidos de romeiros*, hoje no Palácio Nacional de Sintra.¹²⁴

II.4 – A Segunda Geração Proto-Barroca

De facto a União Ibérica das coroas de Portugal e Castela trouxe a Portugal a intensificação das ligações com o Reino vizinho, corroboradas nos artistas que demandavam viagens a Sevilha e Madrid para formação artística. Tornando-se clara a grande difusão do naturalismo tenebrista de signo espanhol na pintura nacional em pleno século de Seiscentos e, também, na primeira metade do seguinte. Importa referir que, a segunda geração de pintores do barroco português é contemporânea de pintores como Bartolomé Murillo (1617-1682) e Juan Valdés Leal (1622-1690) lídimos representantes do barroco andaluz durante a segunda metade de Seiscentos.

Esta segunda geração nacional de pintores proto-barrocos foi sensível à influência artística do flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), cuja obra foi divulgada pelos gravados de Lucas Vosterman II, a que Marcos da Cruz e Bento Coelho da Silveira foram bastante receptivos. No seu percurso final, estes pintores perfilam uma evolução tendente à adopção dos pressupostos clássicos do Barroco proselitista de raiz ítalo-

¹²² Vítor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN/CM, 1983, p. 122.

¹²³ IDEM, *ibidem*, pp. 123 - 124.

¹²⁴ IDEM, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 16012-1657*, Vol. II, [Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra], 1992, p. 111.

francesa. Patente na abertura da paleta tendente ao cromatismo luminoso dos tons claros e dos efeitos atmosféricos de fundos com paisagem, sem nunca romper com a corrente estética do Naturalismo tenebrista de matriz espanhola já em declínio.

A estabilidade política, social e económica do reinado de D. Pedro II (1683-1705) vigente no final de Seiscentos, depôs os anos de latência e isolamento nacional sob o domínio filipino. Doravante, chegavam ao mercado artístico nacional os modelos do classicismo barroco, resultante dos contactos luso-franceses e italianos que serão profícuos no curso do reinado de D. João V.

Procede da influência francesa as composições de Simon Vouet (1590-1649) e dos seus alunos Charles Le Brun (1619-1690) e Nicolas Poussin (1594-1665) e dos modelos gravados por Michel Dorigny (1617-1665); Quanto à influência italiana, esta é evidente na abertura da paleta cromática e colorida, onde se insufla a pintura veneziana de Tiziano Vecellio (1528-1588), Jacopo Robusti *il Tintoretto* (1518-1594) e Paolo Veronese (1528-1588). Esta nova fase de internacionalização do barroco nacional que cerceou o reinado de D. Pedro II, antecipando a estética clássica do Barroco proselitista que domina todo o reinado de D. João V (1706-1750) é perfilhada na obra de António de Oliveira Bernardes, pese embora o facto do grosso dos artistas nacionais perseverarem fiéis ao tenebrismo tardio.

Em suma, os pintores emergentes desta segunda metade de Seiscentos foram, entre outros, Marcos da Cruz (c. 1610-1683), Josefa de Óbidos (1630-1684), João Gresbante (act. 1640-1690),¹²⁵ Bento Coelho da Silveira (c. 1620-1708), António Pereira Ravasco (act. 1683-1712)¹²⁶, Lourenço da Silva Paz (1666-1718), António de Oliveira Bernardes (1662-1732)¹²⁷ e António Machado Sapeiro (fal. 1740).

II.4.1 – Marcos da Cruz (c.^a 1610-1683)

Natural de Lisboa onde supostamente terá nascido cerca de 1610, Marcos da Cruz foi juiz da Irmandade de S. Lucas em 1637, sendo assessorado no múnus pelo escrivão António de Sousa Tavares, pelo procurador Manuel da costa e pelos mordomos Manuel

¹²⁵ Relativamente ao pintor João Gresbante veja-se IDEM, *ibidem*, pp. 271 - 282.

¹²⁶ Para maior entendimento da obra de António Pereira Ravasco ver: IDEM, *A Cripto-história da arte – Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, pp. 129 - 148.

¹²⁷ A este propósito, ver: IDEM, *ibidem*, p. 193.

da Costa e Domingos Ferreira.¹²⁸ Para a mesma Irmandade volta a surgir como membro da mesa em 1649. Em 1663 ocupa o lugar de escrivão e, finalmente, de eleitor em 1674.¹²⁹

Vítor Serrão propôs o aprendizado de Marcos da Cruz no atelier de Gabriel da Silva Paz (1623-1689), ou outro dos artistas da família dos Silva Paz, com seja o pai Luís da Silva Paz, “*um dos maneiristas retardatários da geração de Simão Rodrigues (fal. 1629) e Domingos Vieira Serrão (fal. 1632),*” activo no primeiro quartel de Seiscentos e cuja obra pictórica pereceu.¹³⁰

Da laboriosíssima actividade pictórica do pintor contam-se, entre muitos outros, os programas pictóricos para as Igrejas de Nossa Senhora do Vencimento do Convento do Carmo (cerca de 1620-30) de Nossa Senhora dos Mártires (1639-1648), de S. Nicolau (1652-1660), de São Bento da Saúde (1656), de S. Paulo (cerca de 1660), de S. Sebastião da Pedreira (cerca de 1670-71), de Santo Estêvão de Alfama (1674-75), de Nossa Senhora do Loreto (1676), do Mosteiro de São Francisco da Cidade (1677) e do Convento da Madre de Deus (1675-1680) na cidade de Lisboa.

A obra de Marcos da Cruz, pelo cromatismo luminoso que incorpora na sua pintura subsidiária ainda do naturalismo-tenebrista, acabou por ser decisiva na incorporação do classicismo barroco na produção pictórica de Bento Coelho da Silveira e de António de Oliveira Bernardes.

II.4.2 – Bento Coelho da Silveira (c.ª 1610-1708)

Supomo-lo nato em 1620 em Lisboa, na década de trinta enceta a formação artística na oficina do tenebrista Marcos da Cruz. Entre 1665 e 1670 encontra-se vinculado à Academia dos Singulares onde escreve três poemas publicados em 1665 e 1668, a par do “*desenho do emblema gravado por André Leitão de Faria para a*

¹²⁸ Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida FLOR, «*Do seu tempo fazia parelha aos mais...*» *Marcos da Cruz e a Pintura Portuguesa do século XVII*, [Dissertação de Mestrado em Arte Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 2002, p. 59.

¹²⁹ IDEM, *ibidem*, p. 60.

¹³⁰ Para o mesmo assunto, veja-se o artigo da autoria de Vítor SERRÃO, *A Cripto-História de Arte. Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, pp.117 - 118.

antologia de 1668.”¹³¹ No seio desta Academia o pintor viria a ser elogiado na célebre *Homenagem dos singulares* de 1670 que terá influído no sucesso do pintor abrindo o acesso a uma maior clientela, segundo observou Moura Sobral.

Com o desaparecimento do pintor régio Domingos Vieira, o *Escuro* em 1678 foi nomeado para o cargo de pintor régio de D. Pedro II (1678-1708), cargo que exerceu até ao sobrevir da morte em 1708.

Desenvolveu uma prolífera actividade pictórica ao serviço das campanhas régias de D. João IV e D. Pedro II, dos nobres Meneses e Lencastres e para instituições religiosas, na reforma artística das suas igrejas, encontrando-se disseminada a sua obra por todo o Reino, incluindo ilhas atlânticas e Brasil. Concebeu os programas pictóricos que serviam de decoração a igrejas do clero regular e secular. Contam-se entre muitos exemplos, os “*Jesuítas (Braga, Coimbra, Lisboa, Elvas e Ponta Delgada), Carmelitas Descalças (Cardais), Dominicanos (Bom Sucesso em Belém), Agostinhos (Marvila e Grilo), Franciscanos (Flamengas de Alcântara e Chamusca), Arrábidos (São Pedro de Alcântara), Clarissas (Madre de Deus e Chelas), Cistercienses (Alcobaça, Cós e Salzedas) e Ordem de São Bento de Avis (Encarnação de Lisboa).*”¹³² O seu talento foi igualmente requerido pelas confrarias e irmandades para decoração das capelas, como sucedeu para com as “*igrejas de São Cristóvão, São Miguel, Santa Justa, Carneca, Ameixoeira, Turcifal, Salvaterra de Magos, Funchal e Horta.*”¹³³

Numa primeira fase, a sua obra revela ressaibos do tenebrismo hispânico que absorveu com o mestre Marcos da Cruz, evoluindo numa fase derradeira do seu percurso artístico, para a abertura do colorismo vibrante de inspiração rubensiana, onde o primado da cor aplicada em rápidas e expressivas pinceladas dá lugar à dissolução das formas e indefinição dos contornos.

A sua obra marcou a geração seguinte, sendo epígonos continuadores do penumbrismo do *fa presto* pintores como, por exemplo, Lourenço da Silva Paz (1666-1718)¹³⁴ seu discípulo, António Machado Sapeiro (fal. 1740),¹³⁵ pintor nas modalidades

¹³¹ 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, p. 26.

¹³² Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida FLOR, *op. cit.*, p. 174.

¹³³ IDEM, *ibidem*, p. 174.

¹³⁴ Sobre este pintor consulte-se Vítor SERRÃO, *A Cripto-história de arte – Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, pp. 106 - 117.

¹³⁵ Para maior entendimento da obra de António Machado Sapeiro, autor das telas da capela-mor da matriz de Camarate (1710), veja-se Vítor SERRÃO, *op. cit.*, p. 242.

de tecto e cavalete e, finalmente, Miguel António do Amaral, apenas para citar alguns exemplos.

II.4.3 – António de Oliveira Bernardes (1662-1732)

O bejense António de Oliveira Bernardes foi pintor polivalente nas modalidades de pintura de cavalete, tectos perspectivados, azulejo e brutesco.

O aprendizado artístico encetado junto do pai, o pintor Pedro Figueira (act. 1679-1693) de quem assimilou a pintura de brutesco, foi prosseguido em Lisboa onde se fixou em 1683, para frequentar a oficina do pintor de têmpera de Dom Pedro II, Francisco Ferreira de Araújo. Entra na Irmandade de S. Lucas em 1684, onde em 1685 ocupa o lugar de mordomo e, em 1694, exerce o cargo de juiz da Irmandade.

Entre 1688 e 1689 desloca-se a Moura no Alentejo, para realizar a decoração brutesca e de cavalete da Igreja da Misericórdia, da qual remanesce a *Visitação da Virgem a Santa Isabel* que, como bem constatou Vítor Serrão, patenteia similitudes plásticas de cor, pose e modelos que o pintor vai empregar no ciclo de pinturas que executa para Beja.¹³⁶

Seguiu-se a esta demanda a execução do programa pictórico da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja, na qual esteve envolvido entre 1690 e 1698, utilizando modelos classicistas franceses, designadamente, gravuras de Michael Dorigny segundo modelos de Simon Vouet, modelos iconográficos de Rubens e Charles Le Brun que possuía na sua biblioteca.¹³⁷ De acordo com Vítor Serrão, Bernardes possuía um álbum de gravados franceses, que passou à posse do seu discípulo André Gonçalves, aquando do seu desaparecimento.¹³⁸

¹³⁶ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, p. 68.

¹³⁷ Para um estudo aprofundado sobre esta igreja ver: Vítor SERRÃO, Francisco LAMEIRAS e J. António FALCÃO, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e História de um espaço Barroco (1672-1698)*, Lisboa, Alêtheia, 2007.

¹³⁸ A obra em causa intitula-se *Livre de Diverses Grotesques Peintes dans le Cabinet et Bains de la Reyne Regente, au Palais Royal, par Simon Vouet, Peintre du Roy, et graves par Michel Dorigny, Paris, MDCXLVII*. Cfr.: IDEM, *ibidem*, p. 69.

A segunda obra que executou foi o *Martírio de S. Lourenço* para a capela-mor da Igreja de S. Lourenço em Azeitão, de cerca de 1694, inspirada segundo Vítor Serrão, num buril de Lucas Vorsterman II.¹³⁹

Pinta entre 1685 e 1690, segundo Susana de Almeida Flor, parte das telas da Capela Claustal de Nossa Senhora da Encarnação com o ciclo da *Vida da Virgem* Nossa Senhora da Encarnação, no Mosteiro de Santos-o-Novo.¹⁴⁰ Em 1696, executa o ciclo da Vida de Santa Clara e S. Francisco para o Convento de Santa Clara de Évora.

Desta primeira fase, destacam-se duas telas do ciclo da Capela dos Lencastres no palácio de Santos-o-Velho, segundo atribuição de Susana de Almeida Flor. Vítor Serrão admite ser também do mesmo pintor a autoria da *Imaculada Conceição* existente no coro baixo do cenóbio brigido de Nossa Senhora de Marvila.¹⁴¹

Em 1699, pinta o revestimento azulejar da Capela da Quinta da Ramada em Frielas, actualmente na Casa de Santa Maria em Cascais com inspiração, segundo Vítor Serrão, em modelos de Ludovico e Annibale Carracci.¹⁴² Na mesma campanha decorou o tecto com pintura de perspectiva com quatro alegorias às *Virtudes Cardeais*.

Já no final da carreira Bernardes envereda pela pintura azulejar, acentuada entre 1701 e 1727 para a Ordem Terceira de S. Francisco de Évora, Igreja das Mercês, Sé de Braga e coro-baixo da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Esperança na ilha de S. Miguel. Afora o pujante predomínio da sua actividade azulejista no contexto das artes decorativas do início de Setecentos, Bernardes paralelamente realizou pintura de cavalete: entre 1702 e 1703 para a Capela do Senhor dos Passos no Mosteiro dos Jerónimos e para a Igreja de Santa Clara de Évora; no ano de 1703 pinta quatro telas com *Anjos com símbolos da Paixão* para a Capela do Senhor dos Passos do Mosteiro dos Jerónimos; em 1709, pinta a iconografia de S. Francisco e de Santa Isabel de Aragão para a Igreja de Santa Clara-a-Nova em Coimbra; pinta em 1710 para o Colégio

¹³⁹ Vítor SERRÃO, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja*, Lisboa, Atêtheia, 2007, p. 66. O programa decorativo em causa é referido no livro da autoria de Margarida CALADO, *Azeitão*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, pp. 28-32. Os azulejos mereceram o estudo de José MECO, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp. 222 - 226.

¹⁴⁰ Sobre o tema leia-se Patricia 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, D.G.E.M.N., 2001, pp. 63 - 71.

¹⁴¹ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴² IDEM, *ibidem*, p. 68.

Jesuítico de S. João Evangelista no Funchal e, finalmente, para o Mosteiro de Arouca em 1720.

Tendo deixado de pintar em 1727, seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778) continuou as empreitadas demandadas à oficina.

O estilo das obras de António de Oliveira Bernardes é mais erudito que a geração tenebrista de Marcos da Cruz e Bento Coelho da Silveira. É mais evoluída do que aqueles, onde as tendências classicistas do barroco internacional se manifestam nas suas obras de pintura e azulejo. Na decoração da pintura de tectos, se assume pioneiro na introdução em Portugal da pintura de perspectiva ilusionista eivada de tridimensionalidade, ao invés da bidimensionalidade do Brutesco que começa a substituir (embora a decoração brutescada perdure até datas avançadas do reinado de D. João V). Como asseveram os tectos da Quinta da Ramada e da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja, a preceder a introdução da influência dos modelos *baccherellianos* na pintura de tectos em Portugal.

II.4.4 – António Pereira Ravasco (act. 1683-1712)

Pintor nas modalidades de pintura de óleo e de azulejo, tal como o mestre António de Oliveira Bernardes, é um pintor de superação do tenebrismo Seiscentista e dos popularizados modelos rubensianos sobejamente utilizados por Bento Coelho.

Pereira Ravasco na sua produção pictórica adere ao classicismo barroco de via italiana e francesa, com recurso aos modelos de Vouet, Charles Le Brun e Le Sueur.

Da sua produção é o ciclo da Igreja de São Miguel de Alfama, datado de 1699 a 1700 e identificado por Vítor Serrão.

Filia-se na esteira da sua produção, segundo o mesmo autor, as pinturas de temário mariano executadas cerca de 1700 para a Capela claustral de Nossa Senhora da Encarnação no claustro do Mosteiro de Santos-o-Novo, em Lisboa. As telas do ciclo da *Vida de São Pedro de Alcântara* do coro-alto do Convento da mesma invocação em Lisboa e a *Circuncisão* da Capela de Santa Maria do Castelo de Olivença (c. 1700) segundo modelos vouetescos.

Vítor Serrão enquadra na produção de Ravasco as quatro telas do corpo da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa, representando

Esponsais da Virgem, Adoração dos Pastores, Adoração dos Magos e Apresentação no Templo, datadas da primeira década de Setecentos.

O estilo das suas obras é caracterizado, segundo o autor, pelo desenho esmerado, lançamento de figuras em poses agitadas, dinamismo dos enquadramentos espaciais com recurso a arquitecturas clássicas e acentuados contrastes de cor.¹⁴³

CAPÍTULO III – A Pintura Barroca Joanina (1706-1750)

III.1 – O Panorama artístico nacional

Temos dito que na viragem do século de Seiscentos para Setecentos, na era pedrina, se esboça na pintura nacional a superação do isolamento cultural seiscentista, focado no centro difusor castelhano ligado à corrente do naturalismo tenebrista, em prol de uma nova abertura aos centros de difusão cultural centro - europeus de cunho classicista (veiculadas do classicismo francês e italiano, sobretudo) melhor atestada na pintura de tectos e de cavalete de António de Oliveira Bernardes.

Porquanto, a receptividade dos artistas nacionais à adesão das novas tendências do classicismo ocorre com o desaparecimento da geração de artistas já no reino de D. João V, como Bento Coelho da Silveira (m. 1708), ligados à corrente do naturalismo tenebrista que persiste na pintura nacional em anos avançados de Setecentos, coexistindo com a introdução das correntes europeias, do classicismo francês e italiano, forjado pelo racionalismo iluminista despontado no panorama cultural internacional, em que a França se assume enquanto principal centro cultural.

Mercê dos esforços de D. João V com a criação da Academia de Belas Artes em Roma e a Academia Portuguesa de História se processou o alinhamento de Portugal no classicismo. O novo regente vai incentivar o intercâmbio cultural entre Portugal e Itália registado por um lado, por intermédio do coleccionismo real e privado de abas francesas e italianas; por outro, pela contratação de pintores de nacionalidade estrangeira como os italianos Agostino Masucci (1692-1758), Sebastiano Conca (1680-1764) e Giovanni Odazzi (1663-1731) e os franceses Giorgio Domenico Duprà (1789-1770) e Pierre-Antoine Quillard (1704-1733) incumbidos na decoração do Convento/Palácio de Mafra, centro primordial na difusão do novo ideal classicista no

¹⁴³ Vítor SERRÃO, *A Cripto-História de arte – Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 137.

meio artístico e na clientela nacionais.¹⁴⁴ André Gonçalves e Vieira Lusitano que aí trabalharam, porque contactaram com a novidade estilística dos pintores internacionais, vão desenvolver nas suas produções o novo gosto classicizante que antecede a corrente neoclássica interrompida no reinado de D. José.

Destaca-se ainda a formação de pintores nacionais em centros como Roma ou Paris através de bolsas oficiais e privadas, como aconteceu com Inácio de Oliveira Bernardes, João Ströberle e Vieira Lusitano.

III.2 – Principais artistas

III.2.1 – Jerónimo da Silva (act. c. 1700-1753)

Nascido nos finais de Seiscentos em dada ainda não apurada, Jerónimo da Silva destacou-se nas modalidades de pintura de tectos e de cavalete, assumindo de modo anacrónico na primeira metade de Setecentos a tradição tenebrista seiscentista sequaz de Bento Coelho da Silveira, com o qual perfilha afinidades formais ao nível da figura humana.

Em 1711 ingressou na Irmandade de S. Lucas onde exerceu funções na mesa por largos anos entre 1713 e 1732.

A primeira obra que terá efectuado se destinou à pintura do tecto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa, concluída em 1720, como a realização de dos *Triunfos da Eucaristia*, segundo Nuno Saldanha, inspirado directamente no modelo rubensiano patente no mosteiro das Descalzas Reales em Madrid e gravados por Lauwers e Schelte de Bolswert.¹⁴⁵ Executa na mesma altura para esta empreitada, temas como *Moisés e a Apanha do Maná*, *Abraão e Melquisedeque* e *Lot e os Anjos*. Em 1727 pinta várias telas mais o tecto do coro baixo para o cenóbio de Nossa Senhora da Encarnação, das Comendadeiras da Ordem de Avis.

Em 1729 encontra-se envolvido na campanha decorativa da igreja de Nossa Senhora da pena para onde executa doze painéis de temática mariana.

No terceiro decénio deste século trabalha ao lado de André Gonçalves na empreitada decorativa da igreja do Menino de Deus em Lisboa, onde foi incumbido de

¹⁴⁴ Nuno SALDANHA, «A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V (1706-1750)» in *Joanni V Magnífico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V – 1706-1750*, Lisboa, I.P.P.A.R., 1994, pp. 23 - 25.

¹⁴⁵ Nuno SALDANHA, *op. cit.*, pp. 137 - 138.

executar a pintura central do tecto representando a *Ascensão de S. Francisco com as Virtudes*, em colaboração com João Nunes de Abreu, autor das perspectivas aéreas e, Vitorino Manuel da Serra, responsável pela traça do tecto.

Entre este decénio e o seguinte, realizou várias pinturas para a igreja de S. Sebastião da Pedreira em Lisboa, como o *Batismo de Cristo* e a *Entrega das chaves a S. Pedro*, que a crítica considera como das suas melhores obras da fase madura.

De seguida encontra-se a trabalhar para a igreja de Nossa Senhora das Necessidades entre 1747-1750 onde pintou *Nossa Senhora com o Menino e Francisco de Sales* de abertura italianizante, o que revela que o pintor nos anos derradeiros do seu percurso biográfico ensaiava uma viragem estética no sentido do classicismo italiano, estilo onde se integram a *Nossa Senhora da Atalaia* e a *Apresentação no Templo* presentes na igreja de Nossa Senhora da Purificação de Oeiras.¹⁴⁶

Notabilizou-se ainda no género retratístico, como atestam os retratos de bispos e clérigos para a Casa do Capítulo do Convento da Graça e os catorze retratos de patriarcas que executou para o mosteiro de S. Vicente de Fora, hoje no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

A obra de Jerónimo da Silva se incorpora nas tendências penumbristas dominantes ainda nos alvares de Setecentos, embora que com tímidas concessões ao novo estilo clacissizante, nunca chega a se libertar em absoluto da estética barroca seiscentista. Estilisticamente, a sua obra revela um pintor dotado para o desenho fino e definido, a par da paleta colorida e intensa, aliás, comum na pintura nacional de transição para o Barroco internacional durante toda a primeira metade do século XVIII.¹⁴⁷

III.2.2 – André Gonçalves (1685 - 1762)

É certamente o mais importante e laborioso pintor nacional da primeira metade do século de Setecentos, como obra produzida para o território continental e insular e ainda para o Brasil.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Sara Cristina SILVA, *op. cit.*, pp. 90 - 91.

¹⁴⁷ Nuno SALDANHA, *op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁸ Sobre a vida e obra de André Gonçalves veja-se, por exemplo, José Alberto Gomes MACHADO, *André Gonçalves – Pintura do Barroco Português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995 e, mais recentemente, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre GONÇALVES,

Natural de Lisboa onde nasceu em 1685, com dezasseis anos iniciou a aprendizagem artística na oficina de António de Oliveira Bernardes onde viveu de 1701 e 1704. Este aprendizado surtirá reflectido nas primeiras produções ainda apegadas ao naturalismo tenebrismo do primeiro barroco seiscentista, sob influência de modelos gravados ítalo-flamengos a partir de obras de Rubens e Barocci.

Em 1711 ingressa na Irmandade de S. Lucas, onde desempenhou cargos activos ao serviço da confraria até bem perto da sua morte, em 1754. Por esta altura pintou e assinou a pintura representando *Santo amaro salva o mestre-de-obras do Mosteiro da Conomância*, do arcaz da sacristia da Ermida de Santo Amaro em Lisboa.

Segundo Joaquim Oliveira Caetano, é da sua autoria uma *Descida da Cruz* datada por ele de cerca de 1720, estante na Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.¹⁴⁹

Da primeira fase estilística do pintor são os programas pictóricos marianos para a igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais em Lisboa, datáveis dos inícios da terceira década de Setecentos. Da mesma altura correspondem as telas tenebristas estantes na capela de Nossa Senhora da Conceição da igreja jesuítica da Horta, na ilha do Faial, reveladas por Vítor Serrão e Rui Carita representando a *Morte da Virgem e Apóstolos junto ao túmulo de Maria*.¹⁵⁰

Nos primeiros anos de 1730 vai intervir na obra realenga do Convento de Mafra, ao lado de nomes nacionais como Inácio de Oliveira Bernardes e Vieira Lusitano, a par do contacto com as obras de artistas italianos e franceses cujo influxo das obras do barroco italiano se notará no recurso às fontes imagéticas italianas, nas tonalidades claras e brilhantes, delicadeza no desenho elegante sob o signo do belo clássico.

Logo em 1731 intervém na empreitada decorativa do convento dos Paulistas ao lado de Vieira Lusitano, para onde pinta seis telas da capela-mor dedicadas ao *Ciclo Eucarístico*, e as doze telas do cadeiral do coro alto com a *Vida de São Paulo Eremita*.

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, pp. 83 - 184.

¹⁴⁹ Joaquim Oliveira CAETANO, *Pintura – Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa (1700-1998)*, Tomo II, Museu de S. Roque, 1998, p. 27.

¹⁵⁰ 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, p. 96.

Na mesma década encontra-se envolvido na decoração da igreja do Menino de Deus da Ordem Terceira de S. Francisco de Xabregas, onde também trabalham Inácio de Oliveira Bernardes, Vieira Lusitano e o espanhol André Ruvira.¹⁵¹

No quarto decénio de Setecentos participa na campanha pictórica do coro alto do convento da Madre de Deus.

Vítor Serrão apurou duas telas de André Gonçalves executadas cerca de 1744 para a capela do Sagrado Coração de Jesus da Igreja Matriz de Santa Cruz da Graciosa, nos Açores, representando *São Domingos*, uma e *São José*, outra.¹⁵²

Volvidos quatro anos a esta parte, André Gonçalves esteve envolvido em importante empreitada decorativa para o Convento das Trinas do Mocambo, em Lisboa, para onde pintou dois ciclos pictóricos revelados por João Miguel Simões. Um dedicado à *Vida de São João da Mata e São Félix de Valois*, na nave da igreja, e o ciclo da *Vida da Virgem* para o coro baixo.¹⁵³

André Gonçalves dedicou-se na década de 50 de 1700 a pintar a série da *Vida de José do Egipto* para a sacristia do Convento da Madre de Deus na mesma cidade, pintando em 1759 a *Assunção de Nossa Senhora* para a empena da capela-mor.

Da mesma década desenvolveu intensa produção para os possedentes de Coimbra, respondendo a encomendas para o Convento de Santa Cruz de Coimbra e para a igreja do colégio da Sapiência, actualmente na posse da Misericórdia de Coimbra.

No ano de 1761 executa dezasseis pinturas que integravam oito bandeiras processionais com dupla face, para a Misericórdia de Lisboa, representando Anjos e o ciclo da Paixão de Cristo, actualmente na sacristia da igreja de S. Roque em Lisboa. Do período derradeiro do pintor são também as cinco pinturas procedentes do refeitório da casa professa de São Roque, com os temas de Santa Ana, S. José, São Joaquim, São João Baptista e Santa Maria Madalena, estantes no Museu de S. Roque.

¹⁵¹ 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, p. 101.

¹⁵² Susana GONÇALVES, *op. cit.*, p. 102.

¹⁵³ João Miguel Ferreira Antunes SIMÕES, *O Convento das Trinas do Mocambo – Estudo Histórico Artístico*, Lisboa, Instituto Hidrográfico, 2004, pp. 25 - 65.

III.2.3 – Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781)

Inácio de Oliveira Bernardes iniciou o aprendizado na arte da pintura com o pai António de Oliveira Bernardes. Entre 1718 e 1720 estuda em Roma junto de Benedetto Luti (1666-1724) na academia joanina, a *Accademia della Sagra Corona di Portogallo*, e após a morte de Luti seguiu os ensinamentos de Paolo De Matteis (1662-1728), director da Academia de Portugal em Roma até 1728.¹⁵⁴ Antes de partir para Roma, em 1718, ingressou na Irmandade de S. Lucas.

No retorno ao Reino, Inácio de Oliveira Bernardes encontra-se na década de trinta de 1700 a intervir na empreitada decorativa do Real Convento/Palácio de Mafra, junto aos companheiros André Gonçalves e Vieira Lusitano. São da sua autoria cinco pinturas de cavalete a saber, um *Santo António*, uma *Estigmatização de S. Francisco*, uma *Nossa Senhora do Livramento*, um *S. José* e uma *Virgem entregando o Menino a Santo António*. Na mesma altura pintou uma *Estigmatização de S. Francisco* para a sacristia da Patriarcal.

No decurso do decénio ulterior, Inácio é em consentâneo contratado para a empreitada decorativa da igreja de Nossa Senhora das Necessidades onde pintou o *Calvário* e a *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*.¹⁵⁵ Trabalhou ainda para a capela-mor da Igreja do Convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide.

Além da actividade de pintor de imaginária, Inácio de Oliveira Bernardes foi decorador e cenógrafo, valências desenvolvidas sobretudo após o trágico terramoto de 1755, e que lhe conferiram a honrosa nomeação ao cargo de pintor - decorador da Casa Real por D. José I (1750-1777). Nesta fase derradeira da sua carreira se integram alguns trabalhos de arquitectura destinados, segundo afirma Nuno Saldanha, «para a igreja de S. Francisco de Paula (c. 1760), colaborando no desenho do Teatro do palácio de Queluz (1778), e a casa de Gerard Devisme em S. Domingos de Benfica (1760-1775).»¹⁵⁶ Como decorador dirigiu os projectos dos teatros dos Congregados do Espírito

¹⁵⁴ Nuno SALDANHA (coord.), *op. cit.*, p. 187.

¹⁵⁵ Para maior aprofundamento do programa iconográfico desta igreja ver: Leonor FERRÃO, *A real obra de Nossa Senhora das Necessidades*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, pp. 138 - 145.

¹⁵⁶ Nuno SALDANHA, *op. cit.*, p. 189.

Santo e da Rua dos Condes (1738-1743) e dos teatros reais de Salvaterra e da Ajuda (1763-1766) e, por último, de Queluz (1769-1778).¹⁵⁷

Por volta de 1763 encontrámo-lo envolvido na empreitada da igreja de S. Francisco de Paula de que foi autor do risco, pintando um *S. Miguel*, «uma *Sagrada Família*, uma *Coroação da Virgem* e um *S. Miguel Arcanjo*». ¹⁵⁸

São suas as seis das sete telas do coro alto do Convento do Bom Sucesso, de meados da centúria, bem documentadas e recém-restauradas. Susana Gonçalves enquadra ainda na produção de Bernardes quatro pinturas que estão nas capelas colaterais do mesmo convento, representando temas marianos inspiradas em composições de Stradanus segundo gravados de Adrian Collaert. ¹⁵⁹

III.2.4 – Francisco Vieira de Matos (1699-1783)

Em 1711, com apenas treze anos Francisco Vieira de Matos foi bolseiro em Roma sob a égide do terceiro marquês de Fontes e sétimo conde de Penaguião, Rodrigo Annes de Sá de Meneses e Almeida. Uma vez na cidade pontifícia, estadeou junto de Benedetto Luti (1666-1724) e após a sua morte frequentou o *ateliê* de Francesco Trevisani (1656-1746).

Regressado ao Reino, a dezoito de Outubro de 1719 ingressa na Irmandade de S. Lucas e de imediato foi contratado para a feitura de várias pinturas de cavalete para a sacristia da Patriarcal representando o *Apostolado* e a *Paixão de Cristo*, entre outros quadros que não completou “*durante a sua curta estadia em Lisboa*.” ¹⁶⁰

Antes de empreender uma segunda estadia na cidade de Roma em 1721, ainda executou telas antonianas para a capela de Santo António para a Igreja de S. Roque em Lisboa. O tema antonino foi do agrado do pintor que o glosou em pinturas para o Convento de S. Francisco de Paula, como ainda em gravuras.

Na cidade papal, em 1727, Vieira entra para a Academia de S. Lucas de Roma onde mais tarde viria a leccionar, sinal expressivo da reputação que gozava na cidade papal. Aqui desenvolve intensa obra gravada a par de desenhos que subsistem repartidos

¹⁵⁷ Susana Cavaleiro Nobre GONÇALVES, *op. cit.*, p. 221 e Maria Gago da CÂMARA, *Lisboa – Espaços teatrais setecentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1996, pp. 93-94.

¹⁵⁸ IDEM, *ibidem*, p. 190.

¹⁵⁹ Susana Cavaleiro Ferreira Nobre GONÇALVES, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶⁰ IDEM, *ibidem*, p. 203.

em várias colecções nacionais, como a que pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga ou na Biblioteca Pública de Évora.

De regresso a Portugal em 1728, junto dos demais portugueses sediados em Roma, ditado pelo corte diplomático de D. João V com a Santa Sé, Vieira grava a alegoria da Fundação da Real Academia de História que ilustrou a portada das edições desta instituição.

Em 1731 retorna à actividade de pintor e executa uma série de anacoretas inspiradas, segundo Nuno Saldanha, nas gravuras de Bloemaert, para o cruzeiro da igreja do Convento de S. Paulo da Serra de Ossa.¹⁶¹

Nos finais de 1733 ou inícios do seguinte é nomeado para o alto cargo de pintor régio de D. João V, na sequência da morte de Pierre Antoine Quillard a 25 de Novembro de 1733, granjeando um honorário fixo de 720 000 réis. Nesta década dedica-se à realização de pinturas, como o elogiado *Santo Agostinho* para a portaria do Convento da Graça.

Pela década de quarenta dedica-se à gravura, sendo da sua autoria algumas das gravuras consignadas no *Canon Missae Pontificalis* dado a lume em Roma no ano de 1743 e que segundo Nuno Saldanha, tinha como destino a “*nova capela de S. João Baptista e do Espírito Santo da Igreja de S. Roque*”.¹⁶²

Em 1780 foi “*nomeado primeiro director da Academia do Nu, a S. José, vindo a falecer três anos depois, sem geração em 1783.*”¹⁶³ Três anos a anteceder o desaparecimento do pintor, Vieira Lusitano publicou uma obra autobiográfica intitulada *O Insigne Pintor e Leal Esposo*.

Este insigne pintor da corte de D. João V e de José I exerceu forte influência nos pintores da época, concitando a cópia das suas obras por Joaquim Padrão e Joaquim Manuel da Rocha. Salientam-se ainda André Gonçalves e Pedro Alexandrino que utilizaram modelos e desenhos directamente derivados de Vieira para a composição das suas obras.

Na obra do pintor manifesta-se os modelos do classicismo de Rafael, Annibale Carracci e Guido Renio, tanto ao nível da composição e desenho, como ao nível do colorido, assimilados no contacto directo com a obra de Carlo Maratta (1625-1713), que

¹⁶¹ Nuno SALDANHA, *op. cit.*, p. 205.

¹⁶² IDEM, *ibidem*, p. 208.

¹⁶³ IDEM, *ibidem*.

na época dominava o panorama artístico oficial e que se repercutem igualmente nas obras dos seus mestres em Itália. Ao mesmo tempo, o tónus de graça e docilidade das figuras, e as soluções formais tendentes a maior leveza indiciam a nova corrente estética do Rococó.

CAPÍTULO IV – A Pintura do Final de Setecentos

Na segunda metade do século XVIII, no que à prática artística nacional se refere, regista-se uma transição entre o classicismo do Barroco Tardio e o Rococó da escola francesa, que se impusera como centro artístico e modelo cultural dominante em toda a Europa. O que não supunha uma ruptura absoluta com a estética Barroca precedente, que continua operante. A renovação estética do Rococó assume-se na luminosidade criada pela escala de cores ligeiras e transparentes, na elegância das figuras de rostos delicados, nas poses algo galantes, no preciosismo do desenho e na aproximação ao novo ideal da antiguidade aspirado com o Neoclassicismo. Naturalmente, a espiritualidade e o misticismo da pintura do classicismo Barroco Tardio continuam firmes na preferência selecta dos encomendantes e artistas pela temática religiosa.

IV.1 – Artistas com actividade nas Ilhas dos Açores

IV.1.1 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810)

Pedro Alexandrino de Carvalho¹⁶⁴ foi o artista destacado pintor português da segunda metade de Setecentos.

Trabalhou incansavelmente até aos 81 anos, nas modalidades de pintura de tectos e de cavalete para as clientelas religiosas que ao tempo investiam nas campanhas reconstrutivas das igrejas atingidas pelo trágico terramoto de 1755. Assim corrobora a

¹⁶⁴ Sobre o perfil biográfico - artístico deste pintor ver: Anne Louise FONSECA, «Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne: cycles religieux et cycles profanes», (Université de Montréal, Luís de Moura Sobral, 2009; IDEM, «Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e as pinturas da Igreja de São Sebastião de Setúbal: uma nova contribuição», in *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, (coord. De Sónia Gomes Pereira et Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira), Rio de Janeiro, C. B. H. A., P. U. C. - Rio, U. E. R. J., 2004, Vol. 1, pp. 85 - 98; IDEM, «Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): pintura portuguesa em Belém do Pará», in *Seminário Landi e o Século XVIII na Amazônia*, Belém, 2003.

difusão da sua obra de norte a sul de Portugal e ilhas, mau grado de em algumas composições maduras acusar falta de criatividade percebível na repetição de composições de alguns temas, como acontece nas representações da *Última Ceia* e de *Pentecostes*. A *Última Ceia* constitui episódio frequente no seu reportório artístico, pintando o mesmo tema para as igrejas de S. Domingos de Rana, S. Pedro de Barcarena e Santo Adrião (para onde pintou os Doutores da Igreja) e Sé de Castelo Branco.¹⁶⁵

Na fase derradeira da sua intensa carreira, esteve envolvido na decoração da igreja matriz de São Domingos de Rana, em Oeiras, para onde pintou várias obras, como a *Última Ceia* do altar-mor e uma *Imaculada Conceição*, e ainda se lhe atribui a autoria das pinturas representando *S. João de Brito*, uma, e *S. Francisco Xavier*, outra.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Sara Cristina SILVA, *A Pintura Sacra dos Séculos XVII e XVIII no Concelho de Oeiras*, Vol. I, [Dissertação de Mestrado em Cultura e Formação Autárquica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 2002, pp. 127 - 129.

¹⁶⁶ Sara Cristina SILVA, *op. cit.*, p. 130.

PARTE II

O AMBIENTE CULTURAL E ARTÍSTICO MICAELENSE: ENTRE A IMPORTAÇÃO DE OBRAS DE ARTE E A ASSIMILAÇÃO LOCAL DAS CORRENTES ESTÉTICAS PREVALECENTES NA IDADE MODERNA

PARTE II

O AMBIENTE CULTURAL E ARTÍSTICO MICAELENSE: ENTRE A IMPORTAÇÃO DE OBRAS DE ARTE E A ASSIMILAÇÃO LOCAL DAS CORRENTES ESTÉTICAS PREVALENCENSTES NA IDADE MODERNA

CAPÍTULO I – A Igreja, o Poder e a Sociedade micaelenses

O povoamento da ilha de São Miguel, à semelhança das demais ilhas que consubstanciam o seio arquipelágico açoriano, se concretizou a partir do ano de 1439 por ordem do Infante D. Henrique, mas mantinha uma tendência para a concentração humana na costa sul da ilha, com proeminência para locais como Povoação, Vila Franca do Campo e Ponta Delgada, em detrimento da costa norte da ilha.

Entretanto, ainda na era de Quinhentos, Vila Franca do Campo e Ponta Delgada lograram a elevação à categoria de vilas, em contraponto, o progresso do povoamento na zona norte da ilha, concentrado na Ribeira Grande e no Nordeste apenas no dealbar de Quinhentos registou a elevação de ambas à categoria de vilas, em 1507 e 1514, respectivamente.¹⁶⁷

Vila Franca do Campo, desde os primórdios do povoamento até cerca do primeiro quartel de Quinhentos, era o principal centro urbano em toda a ilha, abrangendo as principais sedes de poder político, administrativo e assistencial. A sua prosperidade foi mitigada pela catástrofe natural de 1522. Em corolário, a vila de Ponta Delgada, aufere no curso da primeira metade da era de Quinhentos um veraz desenvolvimento ao qual concorreu a incorporação dos poderes administrativos e civis, paralelamente à instalação de algumas ordens religiosas (os franciscanos em 1525, e as clarissas de Nossa Senhora da Esperança em 1541) e que, sem dúvida, coadjuvaram na sua elevação a cidade no ano de 1546.

¹⁶⁷ Avelino de Freitas de MENESES, «O Povoamento», in Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES (dir.) *Nova História da Expansão Portuguesa, A Colonização Atlântica*, Vol. III, Tomo 1, Lisboa, Editorial Estampa, 2005, pp. 232 - 237.

A jurisdição canónica das ilhas dos Açores foi exercida pelo Mestrado da Ordem de Cristo até ser criada no ano de 1514 a Diocese do Funchal, à qual esteve subordinada a jurisdição canónica dos Açores até 1534, com a criação da Diocese de Angra.¹⁶⁸

Ao longo da Idade Moderna a Igreja se manteve como símbolo de poder, pois a complexa rede organizativa eclesiástica organizada nas sucessivas paróquias, capelanias ou curatos significaria um melhor contróle das populações. Tal pressupunha a instituição de vários mecanismos para o efeito, desde a pastoral, missionação, e catequese, incluindo a instrução dos ritos cristãos codificados canonicamente com o Concílio de Trento (1545-1563).¹⁶⁹ Afora a sua desigual aplicação no espaço e no tempo, a Igreja intenta exercer maior controlo sobre as populações dispondo para tal de meios suficientes, exemplo das visitas pastorais, dos registos paroquiais e do manual de confessores. Acresce ainda referir, acerca do controle exercido sobre os comportamentos e costumes desviantes, a criação da inquisição para também erradicar a heterodoxia e combater os falsos dogmas que se impunham perante o inimigo Protestante.¹⁷⁰

Desde os primórdios do povoamento, o múnus da missionação das populações foi primacialmente conduzido pelos Franciscanos nos anos finais de Quatrocentos. Beneficiando do apoio da coroa que, encarava o serviço prestimoso da ordem na expansão da fé e controle da ortodoxia, um pilar no reforço e na confirmação da presença portuguesa nos territórios recém-descobertos, os franciscanos foram a primeira Ordem Religiosa a marcar presença regular nas ilhas açorianas desde as últimas décadas de Quatrocentos.

Em S. Miguel, o primeiro convento seráfico sediou-se em Vila Franca do Campo, dedicado a Nossa Senhora do Rosário, destruído em 1522, o que ditaria a sua transferência para Ponta Delgada, fundando-se o convento de invocação a Nossa Senhora da Conceição.

¹⁶⁸ José Guilherme Reis LEITE, «A Igreja e a Cultura» in Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES (dir.) *Nova História da Expansão Portuguesa, A Colonização Atlântica*, Vol. III, Tomo 1, Lisboa, Editorial Estampa, 2005, pp. 496 - 498.

¹⁶⁹ Sobre a questão da reforma tridentina nos Açores, consulte-se Maria Fernanda Teixeira ENES, *Reforma Tridentina e Religião vivida (Os Açores na Época Moderna)*, Ponta Delgada, Signo, 1991.

¹⁷⁰ Sobre esta questão, veja-se: Paulo Drumond BRAGA, *A Inquisição nos Açores*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1997.

A breve trecho, os Franciscanos foram secundados pelas Clarissas que, em 1523, fundaram na Caloura o convento de Nossa Senhora da Conceição, liminar no aumento da regra de Santa Clara no decurso de Quinhentos. Como corrobora a fundação em 1525 do Convento de Santo André em Vila Franca do Campo, por dezoito religiosas da Caloura e, anos mais tarde, em 1541, deu-se a fundação do Convento de Nossa Senhora da Esperança em Ponta Delgada, por iniciativa de nove religiosas do mesmo convento da Caloura.

A estas ordens religiosas se juntaram, no último quartel da centúria, a poderosa Companhia de Jesus, seguida pelos padres da Ordem de Santo Agostinho no dealbar de Seiscentos. Embora a Ordem Dominicana não tenha fundado nenhum convento na ilha de São Miguel, é útil assinalar que, observa-se a partir dos alvares de Quinhentos, a presença dos padres dominicanos na ilha, cujo múnus pastoral, das práticas e da pregação contribuíram para estimular e divulgar a devoção ao Rosário da Virgem. Por conseguinte, várias ermidas que foram consagradas ao culto do Rosário, as quais foram erectas em locais tão equidistantes como a Lagoa, a Lomba da Maia e Água de Pau. Sinal significativo da influência local exercida pela prédica inflamada do dominicano Frei Afonso de Toledo. Outro testemunho expressivo da popularidade que lograva o culto ao Rosário nos alvares de Quinhentos prende-se com o facto da população fustigada pela catástrofe que, em 1522, destruiu Vila Franca do Campo, se ter colocado sob a protecção da Virgem do Rosário e para tal efeito lhe erigiram uma ermida.¹⁷¹

Dentro dos estratos privilegiados na sociedade micalense, a nobreza marcou presença desde os primórdios do povoamento, arrecadando um vasto património fundiário, como morgados, capelas e vínculos que lhes conferia uma superioridade perante os não possidentes. Outros privilegiados se serviam da aquisição de títulos nobiliárquicos que lhes conferia algum *status* aos que o detinham, como sucedia com os membros das Ordens Militares.

Por último, cabe realçar o papel dos mercadores, cujo múnus comercial permitiu fazer trocas comerciais com as colónias e a Europa, de cuja relação decorre a importação de bens culturais (pinturas, cerâmica, mobiliário, têxteis), sentidos como necessidade premente das classes possidentes, em usufruírem de determinadas obras e

¹⁷¹ Prior Jorge Furtado da PONTE, *Vila Franca do Campo na Ilha de São Miguel – Paróquia de São Miguel Arcanjo – Igreja Matriz* [1903], Vila Franca do Campo, Ilha Nova, 2000, pp. 37-38.

de estarem *a la page* com as correntes estéticas em voga noutros mercados artísticos europeus coevos. Deste pressuposto é indissociável o fomento da premente actualização do mercado artístico micalense, e mesmo estando distante dos principais centros de decisão e de irradiação artística, foi capaz de acompanhar as estéticas em voga.

CAPÍTULO II – Os protagonistas do mercado artístico micalense na Modernidade

II.1 – Os Comitentes

II.1.1 – O mecenato régio

Um dos principais agentes responsáveis pelo *aggiornamento* artístico da ilha de S. Miguel foram os monarcas, muito embora o seu esmero na chegada de obras de arte e de artistas à ilha seja distinta nos séculos, por contingências da conjuntura política e económica do reino. Tenha-se em conta que, o rei à custa da sua Fazenda Real tinha a responsabilidade de mandar construir as obras atinentes às capelas-mores e sacristias de todas as igrejas do arquipélago, isto é, os mais consideráveis espaços do templo e mais dispendiosos. De resto, tinha de dotar tais espaços de retábulos, de obras de arte, como as pinturas, além de todos os objectos necessários à oficialização do culto.

O empenho régio outorgado à edificação de igrejas na ilha de S. Miguel revelada desde tempos remotos tem exemplos expressivos na igreja quatrocentista de S. Miguel Arcanjo em Vila Franca do Campo, mandada edificar pelo Infante D. Henrique, e reedificada no reinado de D. João III, que igualmente deu licença para a edificação da igreja de S. Sebastião em Ponta Delgada.

A *Lamentação sobre Cristo Morto* de Diogo de Contreiras que presidia o antigo retábulo da matriz de Vila Franca do Campo aduz o devir artístico nacional durante o reinado de D. João III, atinente à assimilação das novidades da *maniera* italiana. No que concerne ao panorama artístico micalense, as novidades estilísticas da obra de Contreiras vieram depor a longa vigência da pintura renascentista de matriz flamenga, para em seu turno trilhar o *aggiornamento* pictórico maneirista na ilha, cujo impacto se reflectiu na alteração do gosto dos comitentes e na inspiração dos pintores locais.

Várias obras executadas em anos posteriores tornam perceptível o impacto da obra na abertura ao italianismo, embora sensível ao *decoro* tridentino. Falamos do políptico da ermida de Santa Catarina, nas tábuas da *Adoração dos Magos* e *Apresentação do*

Menino no Templo da igreja de Nossa Senhora da Estrela de Ribeira Grande e no políptico da ermida de S. Brás de Ponta Delgada, que imputamos ao retábulo-mor da igreja de S. Sebastião desta cidade (e, a ser assim, seriam obra de Fernão de Matos).

O impacto da obra de Diogo de Contreiras não ficou por S. Miguel, fazendo eco no comitente do retábulo da igreja matriz de Santa Cruz da Graciosa, atribuído ao Mestre de Arruda dos Vinhos, sequaz do discurso plástico de Diogo de Contreiras.

O período da união das duas coroas ibéricas, a de Castela com o Reino de Portugal (1580 até 1640), reflectiu-se no plano artístico nacional. Por conseguinte, observou-se durante os dois últimos decénios de Quinhentos um *aggiornamento* artístico com Itália. Só depois de 1600, é que Portugal ficou isolado do desenvolvimento artístico e intelectual da restante Europa e que se acentuou nos reinados de Filipe II e Filipe III. É nesta fase que chega em 1604, oriunda de Sevilha, a famosa tábu de Vasco Pereira Lusitano para o Colégio Jesuítico de Ponta Delgada, e em 1622 e 1639 Filipe III nobilita o pintor micalense Manuel Correia de Araújo concedendo-lhe vários cargos de relevo estatutário para a classe de pintores.

Por seu turno, as tendências que marcam este período são a ainda retardatária vigência do Maneirismo contra-reformado que em algumas periferias é prolongada até ao terceiro decénio de Seiscentos, a par da novidade consumada pelo naturalismo tenebrismo do *siglo d'oro* sevilhano castelhano que marcará influência nos artistas nacionais em pleno século XVII.

O patronato régio revelou-se diminuto neste período na ilha micalense. Disso mesmo nos dá conta o estado de ruína a que chegou a igreja de S. Pedro de Ponta Delgada, sendo reconstruída a partir de 1642. Há um retrocesso no patrocínio régio, apenas contrariados pelas edificações do convento de S. João Evangelista, de Nossa Senhora da Graça e da Companhia de Jesus, que falaremos no respectivo capítulo.

Chamamos a atenção para o facto de ser deste período o quadro do *Martírio de Santo André* do convento de Santo André de Ponta Delgada, obra que coloca acento na abertura de S. Miguel aos mercados artísticos europeus da época, Sevilha, Madrid e Antuérpia, sobretudo aquele, por adquirir uma pintura cujo tema, à época, era bastante considerado, sendo representado por artistas de primeira plana internacional ao serviço de Filipe II e Filipe III, como Juan de Roelas ou mesmo Rubens, aquando da sua estadia em Madrid. Apesar de não se descobrir a identidade do comitente, a obra envolta em grande mistério pode constituir uma dotação régia ao mosteiro, ou de quem detinha o

padroado do convento, com vincado acento devocional ao Santo André e com recursos financeiros que consolidassem a sua compra. Torna-se menos perceptível que a aquisição da obra tenha sido custeada pelas freiras.

Durante o reinado de D. João IV, a conturbada conjuntura política e económica forjada pelo processo de independência em relação a Espanha, precursora dos anos de guerras que sucederam à restauração (1640-1668) e que só findaram no assinar de paz do Tratado de Madrid. Em resultado, o definhar dos cofres da coroa tiveram nas artes um período de pouco patrocínio régio. É de lembrar que em muitos casos, este era associado a recompensas pelo apoio demonstrado à monarquia brigantina no processo de legitimação de D. João IV ao trono de Portugal. Nesse ponto, é possível relacionar a pintura *São Tiago contra os Mouros na Batalha de Clavijo* executada para o altar do apóstolo na Igreja de S. Pedro na cidade de Ponta Delgada, nos tempos pós-Restauração inserida na campanha de reconstrução da igreja que decorria à época.

Não é possível apurara ao certo se a obra em causa resulta de uma doação régia ou de um cavaleiro da Ordem de Santiago da Espada à Irmandade. De facto, a encomenda da obra não pode estar desconexa do sentido ideológico de propaganda e legitimação do esforço de guerra contra os castelhanos na mira da tão almejada independência do reino de Portugal.

O reinado de D. Pedro II fez ressurgir em Portugal um novo esplendor artístico impulsionado pela correspondente condição financeira do reino, frutificada pelo estabelecimento da paz, pelos proventos do ouro e diamantes do Brasil, que trouxe de novo Portugal ao alinhamento artístico com o barroco internacional dos centros artísticos europeus, pondo cobro à ainda arreigada corrente do tenebrismo.

A época pedrina manifesta o gosto por modelos do classicismo francês e influência dos modelos bolonheses. Vai promover o seu poder político através de uma concertada acção mecenática religiosa que exerceu de norte a sul do reino, restaurando igrejas, fundando novas ou dotando de obras de arte novos conventos.

A acção mecenática religiosa de Pedro II na ilha de S. Miguel ainda está por apurar nos arquivos, embora se suponha, sob reservas, a intervenção directa do rei no programa pictórico das telas da igreja do convento Franciscano da cidade de Ponta Delgada, em seguimento da actualização de modelos estéticos bolonheses e rubensianos muito requisitados pelos pintores ao serviço da corte pedrina.

No reinado de D. João V (1706-1750) o fomento artístico recebe novo ímpeto, ligado às várias empreitadas de instituições religiosas a decorrerem em concomitância um pouco por toda a ilha sob a égide do patrocínio real. Este período foi o de maior esplendor para a talha barroca micaelense produzida por artistas locais. No campo da produção pictórica, a pintura micaelense se alinha nos modelos do barroco internacional graças à importação de pintura dos mais iminentes pintores da corte do tempo do Magnânimo, como o pintor André Gonçalves.

Lembremos que, em 1734, a Fazenda Real custeou várias pinturas oriundas da metrópole para vários espaços de culto micaelenses. Como seja, por exemplo, as quatro telas da Igreja do convento seráfico de Ponta Delgada, o *ciclo da Paixão de Cristo* para a sacristia da Igreja de S. Pedro na mesma cidade, obra que lembra similitude com a obra de André Gonçalves para a sacristia de S. Roque em Lisboa, embora esta seja posterior. Das igrejas que foram alvo de empreitada durante a primeira metade da centúria, apenas para citar alguns exemplos, citemos a igreja de S. Sebastião, S. Pedro e de Nossa Senhora das Neves, em Ponta Delgada; Nossa Senhora da Estrela na Ribeira Grande, registando-se a fundação da igreja de Nossa Senhora da Conceição por vontade do bispo e do monarca e a igreja de S. Miguel Arcanjo em Vila Franca do Campo, cujas obras das capelas-mores e sacristias foram custeadas pela Fazenda Real.

A conclusão destas obras só se consolidou no reinado de D. José I, quer com o douramento dos retábulos-mores quer com a aquisição de pinturas. Cabe destacar a pintura *Educação da Virgem*, vinda de Lisboa em 1766, adquirida pelo alto preço de 50.000 réis, hoje no baptistério da igreja de Nossa Senhora da Conceição na Ribeira Grande, pintura sequaz dos modelos do classicismo francês e que lembra o mesmo tema que em 1730 André Gonçalves pintou para a Igreja do Menino de Deus em Lisboa. Por isso, pode-se colectar à laboriosa escola de André Gonçalves, em que se integraram artistas como José da Costa Negreiros e, no início da carreira de Francisco Vieira Lusitano. Outra pintura provavelmente encomendada no reinado de D. José, é *S. Joaquim com a Virgem Menina* da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição em Ponta Delgada.

II.1.2 – A encomenda das elites nobiliárquicas

Numa sociedade imbuída de religiosidade e de referências sagradas vigente durante a época moderna, as categorias sociais da nobiliarquia e da burguesia

endinheirada procuraram expressar a sua supremacia social através das manifestações exteriores de magnanimidade, piedade e ainda de patronato e de protecção orientadas predominantemente para a esfera das instituições eclesiásticas e entidades religiosas de que formam parte os conventos, mosteiros, colégios, igrejas, capelas e ermidas.

António Rodrigues da Câmara, «o Mulato», filho natural e legitimado de Rui Gonçalves da Câmara (m. 1497), terceiro capitão donatário de S. Miguel tendo por volta do ano de 1474 adquirido a João Soares de Albergaria a capitania das ilhas dos Açores.¹⁷²

Em 1509, António Rodrigues da Câmara instituiu o morgado da Ribeirinha na Ilha de S. Miguel, acto confirmado por D. Manuel e do qual foi legítima herdeira a filha Mécia Pereira.

Embora estivesse ausente da ilha, residindo em São Martinho de Santarém, Antão Rodrigues da Câmara determinou a fundação de uma capela invocada aos Reis Magos na igreja matriz de Nossa Senhora da Estrela na Ribeira Grande, passando após a sua morte ocorrida em Viana de Caminha, a ser administrada pela legítima herdeira do Morgado da Ribeirinha, a filha Mécia Pereira casada com Gomes de Melo com quem teve sete filhos naturais, de entre os quais Francisco Manuel de Melo (fal. 1621), que seguiu na administração do Morgado da Ribeirinha estando sepultado na capela dos Reis Magos.¹⁷³

Rui Gonçalves da Câmara, filho de João Rodrigues da Câmara, quinto capitão do donatário da ilha de S. Miguel e primeiro conde de Vila Franca do Campo era casado com Dona Filipa Coutinho com quem teve o legítimo herdeiro Dom Manuel da Câmara. Na senda dos nobres valores cristãos se aprestou a estender a sua protecção às religiosas da Ermida de Nossa Senhora da Conceição em Vale de Cabaços quando em 1522 aí se recolheram. Impelido pelos ideais de príncipe cristão aprestou-se a custear a edificação do mosteiro para as religiosas e obteve por Bula pontifícia autorização para a erecção do convento, como também logrou ser legitimada a pretensão ao padroado do mosteiro, que procurou arrecadar estendendo a sua protecção às religiosas para as quais, a

¹⁷² Rodrigo RODRIGUES, *Genealogias de São Miguel e Santa Maria*, volume I, Lisboa, Dislivro Histórica, 2008, pp. 217 - 218.

¹⁷³ IDEM, *ibidem*, pp. 220 - 221.

expensas suas, custeou várias obras e inclusive viveu até 1533 junto das mesmas, vindo a falecer a 22 de Outubro de 1555.¹⁷⁴

Dom Manuel da Câmara, filho de Rui Gonçalves da Câmara primeiro Conde de Vila Franca do Campo, de quem arrecadou o título de segundo Conde de Vila Franca e governador da ilha de S. Miguel, casou com Dona Leonor de Vilhena, filha de Dom Fradique Henriques que exerceu o cargo de mordomo-mor de Filipe II, e de Dona Guiomar de Vilhena, filha de André Telles de Meneses, alcaide-mor da Covilhã, de quem teve três filhos, lhe sucedendo no governo D. Rodrigo da Câmara.¹⁷⁵

Em vida se aprestou a estender a sua protecção aos eremitas do Vale das Furnas que se recolheram em 1632 na ermida de Nossa Senhora da Conceição em Vale de Cabaços. Para o efeito urgia implementar uma campanha de obras para suprir os anos em que esteve relegada ao abandono, obras que se supõem terem sido direccionadas para a capela-mor com a aplicação de novo retábulo, como a construção de dormitórios, que decorreram a expensas do conde e governador Dom Manuel da Câmara. Os poucos recursos dos eremitas impossibilitava-os de custearem a obra do retábulo-mor, que deve ter sido mandado executar, com a respectiva pintura, por Dom Manuel da Câmara, embora quede esta afirmação sem documento comprovativo.

De 1635 a 1650, segundo nos diz António Corrêa, à ermida de Vale de Cabaços afluíam muitos devotos de *“Nossa Senhora das Dores, cuja imagem, nesse tempo, se encontrava no painel do retábulo do altar-mor, e hoje está colocada no altar lateral, do lado da Epístola.”*¹⁷⁶

Dom Nuno de Atouguia, filho de Estêvão Nunes de Atouguia casado na ilha de São Miguel com Mécia Nunes Raposo, faleceu solteiro deixando testamento feito em Lisboa no ano de 1561. Foi o fundador – segundo a tradição dos cronistas – da Ermida de Santa Catarina em Vila Franca do Campo, cuja data da fundação não é conhecida.

Deixou como legítima herdeira dos seus bens de raiz a irmã Dona Catarina Pereira, testamenteira e sucessora na administração dos seus bens, designadamente do vínculo da Abelheiras e Ermida de Santa Catarina, tendo legado uma renda anual a ser

¹⁷⁴ António de Albuquerque Jácome CORRÊA, *O Convento da Caloura*, 2.º Edição, Caloura, Câmara Municipal do Concelho da Lagoa, 2000, pp. 18-22.

¹⁷⁵ Felgueiras GAYO, *Nobiliário de Famílias de Portugal*, III Volume, (Tomos VII, VIII e IX) Braga, Edição de Carvalhos de Basto, 1989, p. 84.

¹⁷⁶ António de Albuquerque Jácome CORRÊA, *op. cit.*, p. 35.

paga pelos administradores ao longo das eras à Confraria de Santa Catarina para preservação e manutenção da ermida.¹⁷⁷

Convém notar pelo teor discricionário do testamento que Nuno de Atougua não veicula o título de fundador da ermida, nem sequer a ela se refere como a sua ermida, comparativamente ao que sucede com o morgado da Abelheira.

Não sabendo ao certo quem encomendou o retábulo da ermida de Santa Catarina, facto que se prende com a diminuta documentação remanescente da época quinhentista respeitante à ermida, supomos ser encomenda ou da Confraria de Santa Catarina ou de Dona Catarina de Atougua, se bem que tendemos a opinar pela última, não só pela curiosíssima coincidência onomástica entre a invocação da ermida e da administradora, mas sobretudo pela proeminência da escolha das santas mártires a par de Santa Ana no programa iconográfico dos painéis do retábulo maneirista, que revelam um comitente de personalidade religiosa vincadamente feminina.

Importa reter que na ilha de S. Miguel todos os conventos femininos são consagrados à Ordem de Santa Clara e resultam de patronato laico de famílias da nobreza titulada e de notáveis locais detentores de riquezas. Por sua livre vontade patrocinarão a fundação do convento e igreja, mas igualmente garantiam a subsistência da comunidade religiosa.

Ademais, muitos poderosos locais, clérigos e também mulheres da nobreza titulada exerciam o patronato sobre capelas instituídas em igrejas, não só movidos pela piedade cristológica que impregnava as elites sociais, mas igualmente, na mira de fortalecerem a sua superioridade social e eternizarem a sua memória, consolidando esta aspiração na fundação de capelas e ermidas, privilegiados meios de ostentação social sedimentado no valor espiritual de certa piedade religiosa de que devia obrigatoriamente de comungar as elites sociais.

Chegaram-nos dois interessantes contratos de encomenda de obra de retábulo com referência aos painéis integrantes concernentes a duas ermidas particulares nos alvares de Seiscentos. Não só é veiculada a inteira responsabilidade do comitente no programa artístico, como também revela a diminuta oferta de pintores no mercado micaelense, o que impelia a elite local a recorrer ao mercado lisboeta da época.

¹⁷⁷ Sobre este assunto consulte-se: Felgueiras GAYO, *Nobiliário de Famílias de Portugal*, I Volume, (Tomos I, II e III), Braga, Edição de Carvalhos de Basto, 1989, p. 513 e o Elenco Documental, Documento N.º 2.

Dona Margarida da Câmara, filha de Henrique Bettencourt da Câmara e de Simoa de Sousa, realizou primeiras núpcias com Cristóvão Dias no ano de 1570, de quem enviuvou para casar segunda vez com Manuel Rebelo Barbosa. Faleceu e foi sepultada na Igreja Matriz de São Sebastião na cidade de Ponta Delgada aos dezassete dias de Setembro do ano de 1628.¹⁷⁸

Foi fundadora da Ermida de Nossa Senhora da Saúde, sita nos Arrifes, assume activa intervenção na valorização interna do pequeno espaço devocional tendo a suas expensas mandado realizar o retábulo que – segundo a cláusula do seu testamento lavrado aos 10 dias de Junho de 1628 – integrava várias imagens de cariz hagiográfico que, por si só traduzem a devoção individual da instituidora.

Menção de realce merece o cuidado de Margarida da Câmara em estipular no testamento a arquitectura do retábulo, o que faz dela a principal mentora do desenho retabular, acrescido do respectivo douramento. No nicho central, segundo dispõe a testadora, estaria a imagem de vulto da Virgem adquirida em Lisboa, conforme a vontade manifesta pela Margarida da Câmara.¹⁷⁹

Para além da imagem de vulto ao centro, o retábulo integrava seis painéis representando temas hagiográficos, a que a testadora faz menção ao dispõe que se de coloque numa banda “*a Imagem de sua Majestade, e da outra, Santa Bárbara, e no Rematte o Spirito Santo, e nos lugares onde couberem as Imagens de S. Fran^{co} S^{to} An^{to} e S. Boaventura, E terá sua cortina por respeito do pô.*”¹⁸⁰ Estamos a crer serem estas imagens relativas a pintura, dado que os retábulos desta época davam primazia à pintura em detrimento da escultura, visto que o mercado artístico em Portugal mingua a nível da oferta de aptos mestres na arte da escultura. O informe do documento não elucida se a obra de pintura seria encomendada a um pintor do aro micaelense, ou a pintor de Lisboa, uma vez que a imagem de vulto foi mandada adquirir na metrópole

Estilisticamente, manifestavam a adesão ao Maneirismo reformado que se prolongou no panorama artístico nacional até aos dois primeiros decénios.

¹⁷⁸ Rodrigo RODRIGUES, *Genealogias de São Miguel e Santa Maria*, Vol. I, Lisboa, Dislivro Histórica, 2008, pp. 225 - 226.

¹⁷⁹ B. P. A. R. P. D., *Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de S. Francisco, Tombo de Testamentos, Testamento de Dona Margarida da Câmara*, 1628, fl. 570. (vide Elenco Documental, Documento N.º 5).

¹⁸⁰ IDEM, *ibidem*, fl. 570. Inédito.

D. Margarida da Câmara possuía na sua residência uma pintura de temário religioso (que mais uma vez traduz a personalidade católica e devota da benemérita). Do seu espólio pictórico, deixa um painel à sua sobrinha, “*e os mais ficarão à d^{ta} minha Ermida*”.¹⁸¹

Inácio de Mello, capitão, cavaleiro do hábito da Ordem de Cristo e “*cavaleiro fidalgo da Casa Real*”, casado com Maria de Almada deixou como testamenteira e herdeira dos seus bens de raiz a Santa Casa da Misericórdia de Ponta Delgada, doação confirmada no testamento lavrado em 1616 e aprovado em 1618.¹⁸²

Dispôs numa das verbas do testamento a edificação da Ermida invocada a Nossa Senhora da Aflição sita na “grota” (sic) do Contador na Relva, tecendo com minúcia de pormenor o desenho da ermida e retábulo. Diz o instituidor que o portal seja “*lavrado de pedra, de Villa Franca, e não será grande antes mais estreito que Nossa Senhora da Saude [...], e o Arco será de pedra de villa Franca, e ainda que a Cappella seja a modo de abobada será de Madeira de Cedro mui bem forada [...] e terá Retabulo com a Imagem de Nossa Senhora da Aflição que [...] o fasão e se mande mui bem pintar em Lisboa em pano, e o mais do Retabulo será mui bem dourado [...]*”.¹⁸³ Esta obra, expressamente mandada pintar sobre suporte de tela, não sobreviveu, podendo supor-se que não tenha sido consumada a vontade do testador.

II.1.3 – A encomenda da clerezia: do clero regular ao secular (e outro)

Num panorama artístico micaelense predominantemente subordinado à temática religiosa, como é óbvio, as Ordens Religiosas e o clero secular detiveram papel mais activo e influente no desenvolvimento das artes na ilha de São Miguel.

Enquanto principais comitentes, que procuravam emular a grandeza e o fausto dos seus edifícios, mantinham laboriosa actualização estética dos seus templos, o que veio permitir ao mercado artístico local o fomento da oferta de pedreiros, carpinteiros, pintores, douradores, estofadores, ourives, escultores, oleiros capazes de rentabilizar as prolíferas demandas artísticas que, em muitas das vezes funcionam em simultâneo, em

¹⁸¹ IDEM, *ibidem*, fl. 571. Inédito.

¹⁸² Rodrigo RODRIGUES, *Genealogias de São Miguel e Santa Maria*, volume III, Lisboa, Dislivro Histórica, 2008, p. 1479.

¹⁸³ B. P. A. R. P. D., Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de S. Francisco de Ponta Delgada, *Maços de Documentos, Testamento de Ignacio de Mello*, 1616, Mç. 1, n.º 2, fls. 5-5 v. Inédito. (vide Elenco Documental, Documento N.º 3)

igrejas conventuais, paroquiais ou privadas. Consequentemente, a demanda artística dos séculos XVI a XVIII nem sempre se fez acompanhar da oferta de artistas no mercado micaelense. O que concitou a importação de obras a artistas de plana nacional e internacional, traduzindo as consideráveis condições financeiras que gozavam algumas Ordens, nomeadamente, os Jesuítas e a Ordem Seráfica.

O poderio económico dos primeiros se evidencia na reputada propensão para acompanharem o que de mais moderno e actual se fazia ao nível das artes plásticas. O que consubstancia-se na demanda a pintores de plana internacional, como Vasco Pereira Lusitano (1536-1609), um dos três pintores mais destacados de Sevilha do seu tempo, paralelamente a Francisco Pacheco e a Juan de Roelas. Na segunda metade de Seiscentos, o reputado pintor do proto-barroco nacional, Bento Coelho da Silveira será incumbido de pintar a série xavieriana muito inspirado em modelos do corifeu André Reinoso. Na primeira metade da centúria ulterior, adquirem a pintores fora do aro micaelense, a série de retratos atinentes a membros ilustres da Companhia, cuja autoria queda por atribuir.

A Ordem Seráfica, através do prestígio que gozava junto da coroa, igualmente embelezaria o seu templo com pintura importada do continente. Estamos cientes de que, a poderosa Irmandade da Ordem Terceira Secular, por intermédio dos seus irmãos constituídos pela principal nobreza e elite micaelense em testificação do seu prestígio, fomentou a demanda artística a nível local. Facto que se pode observar na contratação das filhas do pintor e irmão terceiro Manuel Pinheiro Moreira para fazerem duas pinturas e reformarem outras três no tecto da capela.¹⁸⁴ Alguns irmãos terceiros, como o capitão Manuel de Sousa, em 1703, e o capitão Manuel Raposo da Câmara, em 1735, contribuíram com esmolas para as obras que decorriam na igreja conventual.¹⁸⁵

O clero secular dos séculos XVI a XVIII, para conservar e promover a dignidade requeridas aos templos para solenização do culto, fomenta amplas empreitadas, às quais compeliavam o provimento de alfaia litúrgicas, ornatos e pinturas amplamente pedagógicos e tendentes a estimular a liturgia barroca. Se a edificação do corpo da igreja era custeado com as próprias rendas da igreja, as fintas lançadas aos paroquianos era um complemento coadjuvante no sorvimento das onerosas despesas, ainda que em

¹⁸⁴ *Vide* Elenco Documental, Documento N.º 10.

¹⁸⁵ *Vide* Elenco Documental, Documentos N.ºs 10 e 18.

algumas obras efectuadas em diversas paróquias, o monarca estendesse a sua magnificência.

Por seu turno, as Confrarias religiosas que existiam dentro das igrejas eram incumbidas da provisão das suas capelas, cuja manutenção e dignidade exigidas para a veneração do culto, as cerimónias litúrgicas e procissões estavam submetidas ao controle intransigente dos visitantes eclesiásticos.

O seu número era muito elevado, como constatou Isabel dos Guimarães Sá ao realçar: “*quando chegamos ao século XVI, o tecido de confrarias paroquiais surpreende-nos pelo seu número: 17 na ilha de S. Miguel.*”¹⁸⁶ Este número em constante mutação multiplica-se no século XVII, prevalecendo com maior vigor ainda no século XVIII as Confrarias do Santíssimo Sacramento, do Nome de Deus e das Almas. Importa reter que o embelezamento das suas capelas conduziu ao incremento de numerosas actividades artísticas, desde escultura, ourivesaria, pintura, têxteis, azulejaria, entre outros objectos de arte sacra.

A igreja do Colégio de Todos-os-Santos, por exemplo, aglutinava diferentes congregações centradas na piedade mariana e nos santos protagonistas da Companhia, conforme revelou o estudo de Fausto Sanches Martins.¹⁸⁷ Cada uma das congregações detinha um altar ou capela na igreja, sendo responsáveis pela sua preservação e decoração. O autor releva para a igreja jesuítica de S. Miguel a instituição das Congregações de Nossa Senhora da Vita (1625); Nossa Senhora da Vitória (1627); Santo Inácio de Loyola (1629); São Francisco Xavier (1632/1665); Nossa Senhora do Loreto (1634) e Santíssimo Corpo de Jesus e Nossa Senhora da Conceição (1752).¹⁸⁸

No que às confrarias laicas diz respeito, destacámos a Misericórdia, cuja fundação no ano de 1498 ocorreu por iniciativa da rainha Dona Leonor.¹⁸⁹ D. Manuel e D. João

¹⁸⁶ Isabel dos Guimarães Sá, «As Misericórdias dos Açores» in *Quando o rico se faz pobre: Misericórdias, caridade e poder no império português (1500-1800)*, Lisboa, CNCDP, 1997, p. 120.

¹⁸⁷ Fausto Sanches MARTINS, «Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal», *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura*, Vol. I, Actas do Colóquio Internacional – Maio de 2004, Porto, Humbertipo, 2004, p. 108.

¹⁸⁸ Fausto Sanches MARTINS, *op. cit.*, pp. 110 -113.

¹⁸⁹ Joaquim Veríssimo SERRÃO, «Nos 5 séculos da Misericórdia de Lisboa: um percurso na História», António HESPANHA (dir.), *Oceanos – Misericórdias. Cinco séculos*, Lisboa, CNCDP, n.º 35, Julho/Setembro 1998, p. 10.

III privilegiaram uma concertada disseminação das Santas Casas da Misericórdia pelo Reino. Monopolizadoras da actividade assistencial, as Santas Casas detinham o exclusivo de enterrar os mortos, tarefa que lhes fez acumularem as fortunas que os legatários dispunham para alcançar a vida eterna.¹⁹⁰

Na ilha de S. Miguel, durante o período moderno, foram instituídas três confrarias da Misericórdia. Da Misericórdia de Ponta Delgada, fundada por laicos em data desconhecida, apenas se apura que Afonso Anes, casado com Catarina Afonso e falecido em 1540, fundou na igreja do Espírito Santo da Misericórdia a capela de São João Baptista em abóbada e forrada de azulejo para seu mausoléu.¹⁹¹ A Misericórdia vilafranquense, destruída em 1522 na sequência da catástrofe que soterrou a vila, foi de novo criada no quinto decénio do mesmo século. Por último, a Misericórdia da Ribeira Grande criada no ano de 1592 e confirmada duplamente no ano seguinte pelo bispo de Angra e monarca possui a igreja do Espírito Santo erecta – segundo a escritura de doação de Nuno Vaz e Maria Gonçalves – “*numa capela erigida em 1552.*”¹⁹²

No século XVIII, a má gestão financeira das Santas Casas por causa do desvio de dinheiro no embelezamento das suas igrejas em detrimento do cumprimento dos legados pios, declinaram a credibilidade e o prestígio da irmandade, a que incorreu minguido protagonismo da crença no Purgatório.

II.1.4 – A encomenda civil

Também as Câmaras municipais fomentaram a produção das artes, sobretudo no campo da pintura ligada à encomenda das bandeiras. Um exemplo expressivo nos é

A Ordem da Trindade atribui com base numa estória a fundação da Misericórdia ao frei Miguel de Contreiras, como atesta o assento de 12 de Setembro de 1575, inserto no livro dos acórdãos da irmandade da Misericórdia, constando ainda representado o frei trino na bandeira da irmandade «para que de todo o povo seja vista essa imagem e venerado como fundador» *Vide* Costa GOODOLPHIM, *As Misericórdias*, 2.º Edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 28.

¹⁹⁰ Isabel dos Guimarães SÁ, «A reorganização da caridade em Portugal em contexto europeu (1490-1600)», *Cadernos do Noroeste*, Vol. 11, N.º 2, 1998, p. 37.

¹⁹¹ Urbano de Mendonça DIAS, *Ponta Delgada. Descrição de quando foi lugar e vila, e da Cidade (escorço histórico)*, Ponta Delgada, Oficina de Artes Gráficas, 1946, pp. 49-50.

¹⁹² António Marinho MATOS, Andreia FARIA, *Ribeira Grande. Evangelização, devoção e património cultural (subsídios para a história da Paróquia de Nossa Senhora da Estrela, Matriz da Ribeira Grande)*, Ribeira Grande, Paróquia de Nossa Senhora da Estrela, 2007, p. 109.

dado pela encomenda da pintura das portas dos armários onde se guardava a bandeira da Câmara de Ponta Delgada alusiva a S. Sebastião. O comitente, corregedor Ciprião de Vasconcelos ordena “*que da banda direita se pintasse em uma das portas a ressurreição de N.º Sr. Jesus Cristo e na porta da banda esquerda N.ª Sr.ª da esperança, para que, quando estiverem em Camara e se abrirem as portas, parecerem as ditas imagens e provocarem a devoção aos que estiverem dentro.*”¹⁹³

II.1.5 – O colecionismo privado

Sobre este assunto, ainda pouco explorado para a realidade açoriana, merece algum destaque a posse de oratórios por parte dos principais estratos da sociedade micaelense. Os religiosos seculares e regulares, por prerrogativa devotíssima a determinado santo ou culto, para além da celebração litúrgica passível de se oficializar nestes móveis sacros, eram portadores de oratórios privados.¹⁹⁴ Alguns dos quais passíveis de transportar em viagens, a cujo valor se havia de acrescentar os ornatos (sobretudo de pintura e imaginária) que integravam o seu recheio.

De igual modo, merecem relevo as mulheres cuja fortuna ou herança as tornavam possidentes de oratórios e de painéis de temática religiosa, bem ao gosto da espiritualidade barroca.

Durante o período considerado, deixamos a título exemplificativo, o oratório de Dona Bárbara Botelho de Arruda, viúva de Amaro Pais Camarate, deixado em testamento lavrado a 24 de Dezembro de 1720, à sobrinha Dona Ana Botelho de Gusmão. Ao dizer-se possuidora do oratório, a testadora o reputa “*de grauissima estimação e emportancia, capaz de nelle se celebrar Missa, com huma Imagem do Santo Christo crucificado, fabricado ao vivo; dezouto painéis, do Appostolado, e outras pinturas, já usados.*”¹⁹⁵ Pelo informe nos parece crível que a testadora tenha herdado o

¹⁹³ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores*, Vol. II, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1974, pp. 158-159.

¹⁹⁴ Como por exemplo, o prelado António Cordeiro em 1656, na partilha de bens deixou à sua prima Isabel Cordeira o seu oratório e painéis que não quantifica nem especifica no seu testamento. (Vide Elenco Documental, Documento N.º 8)

¹⁹⁵ B. P. A. R. P. D., Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de S. Francisco de Ponta Delgada, *Tombo de Testamentos, Testamento de Dona Bárbara Botelho de Arruda*, 24/12/1720, fls. 673 e 675. Inédito. (vide Elenco Documental, Documento N.º 15)

oratório de algum familiar falecido, com possível elo à carreira religiosa, embora, por ora, seja impossível comprovar.

Estamos cientes de que o coleccionismo de pintura a título privado, a ornamentar residências civis e oratórios, foi uma realidade assaz frequente das elites possidentes e dos religiosos açorianos ao longo do período considerado, sendo uma temática ainda a aprofundar.

CAPÍTULO III – Os Pintores e as obras

III.1 – Artistas e biografias

Da análise dos documentos pictóricos que lograram chegar aos nossos dias, se constata o anonimato das obras, dado que os artistas da época moderna tinham o hábito de não assinarem as suas obras. Afora os exemplos de alguns pintores que colocavam a sua assinatura em expressiva prova de reivindicação autoral dos seus trabalhos, como sucedeu com o viseense Vasco Fernandes ou com o português instalado em Sevilha Vasco Pereira Lusitano e, mesmo assim, este gesto foi muito esporádico no panorama nacional do século XVI.

Na análise da documentação manuscrita foi frequente encontrar documentos de despesa onde era omissa a identidade do pintor, redundando num obstáculo à atribuição autoral da obra remanescente.

Por outro lado, muitas das vezes, os pintores quer referenciados quer omitidos, eram chamados a realizar todo o tipo de trabalho de pintura, independente da produção de pintura de cavalete. Repare-se ainda para o facto da documentação consultada revelar identidades de pintores com obra executada, hoje desaparecida, malogradamente para o investigador da arte, impossibilitado de estabelecer as qualidades plásticas da produção do pintor.

O ambiente artístico que se desenlaça na segunda metade de Quinhentos revela um número residual de praticantes da arte da pintura na ilha de S. Miguel, que se prolonga nos alvares da centúria ulterior. Não admira, portanto, que o aro encomendatário das entidades sacras, aristocráticas e civis se pautasse em uníssono pela encomenda em primeiríssima instância ao mercado artístico da metrópole, entre outros, para suprir o escasso escol de praticantes de pintura no tempo.

De resto, Fernão de Matos e Baltazar Rebelo foram os únicos pintores maneiristas, que se conheça, disponíveis no mercado artístico micaelense durante a segunda metade de Quinhentos. No entanto, esta escassez de praticantes da arte da pintura recebe novo ímpeto nos alvares da centúria ulterior, incrementada pelas actividades de Alexandre Roxo, Diogo Soeiro e de Manuel Correia de Araújo, entre outros. O mesmo cenário é patente na ilha Terceira onde na mesma altura só se apuram os nomes de dois pintores. Um deles é Manuel Fernandes, cuja actividade pictural desenvolvida na Terceira é ainda desconhecida, e de quem se sabe que no ano de 1584 se encontrava envolvido com a campanha decorativa empreendida na Sé do Salvador em Angra do Heroísmo.¹⁹⁶ Nada se conseguiu também apurar sobre a actividade pictórica de Francisco Ribeiro, pintor natural de Vila Nova de Agualva, na ilha Terceira, que em 1611, com apenas dezoito anos de idade, iniciou o seu aprendizado na arte da pintura em Lisboa na oficina do pintor tenebrista Gregório Antunes.¹⁹⁷ Na ilha do Faial, trabalhou o pintor Gaspar de Faria, morador na Horta entre 1614 e 1619, que foi alvo de uma denúncia ao Santo Ofício.¹⁹⁸

3.1.1 – Fernão de Matos (act. c.^a 1550 - 1583)

Trata-se do primeiro pintor que encontrámos activo no decurso da segunda metade de Quinhentos, cujas origens e vida pouco se sabe.

Ao serviço da clientela religiosa micaelense pinta e doura o retábulo-mor da igreja de S. Sebastião na cidade de Ponta Delgada, lavrado pelo entalhador Francisco Teixeira estando concluído por meados da centúria.¹⁹⁹ Se atentarmos ao facto de esta ser a igreja principal de toda a ilha, em correspondência com este estatuto o pintor deveria possuir qualidades pictóricas de reconhecido mérito.

¹⁹⁶ Valdemar MOTA, «O Livro da Confraria do Santíssimo Sacramento da Sé de Angra de 1584», *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, vol. XLVIII, 1993. (cit. a fl. 19 v.º do referido mss).

¹⁹⁷ Vítor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN/CM, 1983, p. 122 e pp. 304-306.

¹⁹⁸ IDEM, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal –1612-1657 [...]*, ed. polic., Univ. de Coimbra, 1992, vol. II, p. 900.

¹⁹⁹ Gaspar FRUTUOSO, *Livro Quarto das Saudades da Terra*, Vol. II, Cap. LXIII, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1981, p. 75. Bernardo Leite de Ataíde, afirma, por seu turno, “que a obra deve ter sido feita entre 1550 e 1555, pouco mais ou menos”, mas não apresenta a fonte documental que escora a sua afirmação. Vide Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores*, Vol. IV, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1974, p. 293.

O retábulo que integrava a capela-mor foi obra custeada pela Fazenda Real, não sendo de descartar a hipótese de o pintor gizado ter sido chamado pela Coroa, o que coadjuvava na hipótese de Fernão de Matos ser pintor natural da Madeira ou de alguma região do continente português, vinculando-se à ilha na segunda metade de Quinhentos para cumprimento da pintura do retábulo-mor de da Igreja de S. Sebastião, entre outras encomendas subsequentes.

Em 1574, os irmãos da Santa Casa da Misericórdia de Ponta Delgada contrataram-se com o mesmo pintor, segundo trouxeram à colação as pesquisas de Luís Bernardo Leite de Ataíde, que não especifica, todavia, a obra feita pelo pintor.²⁰⁰ Pelo mesmo autor, sabemos que Fernão de Matos foi irmão da mesma Misericórdia, pois assim é referido num assento feito a 12 de Maio de 1583.²⁰¹

Da sua actividade pictural não sobrou obra feita. Porém, podemos supor que quatro grandes painéis colocados no corpo da Ermida de S. Brás (um templo datado de 1584 na frontaria), que a nosso ver serão procedentes do desmembramento do retábulo-mor da igreja de S. Sebastião na cidade de Ponta Delgada, poderiam ser da sua autoria. Para esta afirmação, fundamentamo-nos na exiguidade do espaço da capela-mor da ermida, desadequado para guardar os grandes painéis que, aliás, estão pendurados nos alçados e datam de época indubitavelmente anterior à fundação desse pequeno templo.

A ser ele o autor das tábuas hoje em S. Brás, trata-se de um lídimo representante do chamado Maneirismo Experimental, sequaz dos modelos de conhecidas gravuras maneiristas ítalo-flamegas. Um olhar mais atento das pinturas desvela um preciosismo nos pormenores que se patenteia nas *rovine*, nas figuras reduzidas em segundo plano, na perfeição do desenho anatómico naturalista de veraz tactilidade, nos panejamentos soprados, nos drapejados das mangas e na expressiva emotividade das figuras. A tradição revelada nestas tábuas é ainda atinente ao “Maneirismo de Antuérpia” de que é testemunho a geração de Diogo de Contreiras e do Mestre de Arruda dos Vinhos, mas existe, por outro lado, um gigantismo de escala das figuras que atesta concessões cenográficas de Fernão de Matos às novidades estilísticas da *maniera* italianizante.

²⁰⁰ Luís Bernardo Leite de ATHAÍDE, *op. cit.*, Vol. II, p. 156.

²⁰¹ IDEM, *ibidem*, p. 156.

III.1.2 – Baltazar Rebelo (m. 1621)

Outro pintor do ciclo maneirista activo em S. Miguel na segunda metade de Quinhentos e recenseado pelas pesquisas de Luís Bernardo Leite de Ataíde foi Baltazar Rebelo (m. 1621), pintor micaelense casado a 4 de Outubro de 1600 com Maria Salazar.²⁰² Em 1604, foi admitido na Irmandade da Misericórdia de Ponta Delgada, para quem prestou serviços no ano de 1611, granjeando “*um legado de oito mil réis*”.²⁰³ No mesmo ano – segundo nos diz Ataíde – “*ornamentou o Sepulcro da Misericórdia com papéis por ele pintados, recebendo desse trabalho dez alqueires de trigo*”.²⁰⁴ Nada mais se sabe da sua actividade.

III.1.3 – Alexandre Roxo (act. 1610 - 1637)

Alexandre Roxo foi praticante de pintura, de dourado e estofado e esteve activo entre 1610 e 1637 para a clientela nobiliárquica e civil da ilha, devendo praticar uma pintura de transição do tardo-maneirismo para o naturalismo tenebrismo da pintura proto-barroca. Interveio na decoração desaparecida da Ermida de Nossa Senhora da Boa Nova em Ponta Delgada, junto ao pintor de óleo Manuel Correia de Araújo, sendo responsável pela obra de douramento, pintura e estofado da Ermida, trabalho avaliado em 40.000 réis auferidos pelo pintor em 1610.²⁰⁵

Atente-se para o facto de Alexandre Roxo ter sido chamado para uma encomenda particular onde foi requisitado um grande pintor do proto-barroco de bitola nacional, o lisboeta André Reinoso para a execução do painel de *Nossa Senhora* avaliado em 20.000 réis, a par de Manuel Correia de Araújo, pintor adestrado na arte da pintura com justos reconhecimentos das suas qualidades picturais.²⁰⁶ Por este círculo de artistas não temos dúvidas que o gosto estético imprimido pelo comendatário na sua ermida visava o moderno, no sentido do naturalismo tenebrismo que caracterizam o Proto-Barroco, estilo que se impunha nos começos de Seiscentos na arte nacional, como via artística de modernização e superação dos modelos esgotados da pintura tardo-maneirista que ainda era praticada pelo pincel de pintores mais provinciais. Tendo em conta que Alexandre Roxo trabalhou numa empreitada com renomados pintores de

²⁰² Luís Bernardo Leite de Ataíde, *op. cit.*, Vol II, pp. 157-158.

²⁰³ IDEM, *ibidem*, p. 157-158

²⁰⁴ IDEM, *ibidem*, 157-158.

²⁰⁵ *Arquivo dos Açores*, Vol. 12, p. 445.

²⁰⁶ IDEM, *ibidem*, p. 445.

estirpe modernizante, certamente este artista era reconhecido na sua modalidade de dourado e estofado pela sua competência, como o preço aliás parece atestar. Infelizmente, a Ermida da Boa Nova desapareceu com todo o seu acervo.

3.1.4 – Diogo Soeiro (act. c.^a 1610 - 1637)

Diogo Soeiro, pintor-dourador, foi revelado pelas pesquisas de Luís Bernardo Leite de Ataíde que o apura activo entre 1610 e 1637. Em 1610, conjuntamente a Alexandre Roxo é incumbido da decoração da Ermida da Boa Nova, de cujo labor auferiu quarenta mil réis. Surge novamente em parceria com Alexandre Roxo no ano de 1637, desta feita contratado pela mesa da Irmandade da Santa Casa da Misericórdia para quem executar os papéis do sepulcro, obra que não subsiste.²⁰⁷

3.1.5 – Manuel Correia de Araújo (m. 1640)

O mercado de pintores da primeira metade de Seiscentos foi liderado pelo pintor Manuel Correia de Araújo, activo desde cerca de 1600 até 1640, data da sua morte, embora o registo de óbito por nós encontrado apenas referencie o nome de Manuel Correia de Araújo sem definir já a sua condição profissional. Contudo, explicita que faleceu *ab intestado* aos 21 dias do mês de Julho de 1640, estando sepultado na igreja matriz de S. Sebastião de Ponta Delgada.²⁰⁸ Ademais, a anterior referência documental ao pintor queda pelo ano 1639.

A coincidência onomástica do apelido Araújo faz com que o consideremos natural da ilha da Madeira, de onde era natural a família Araújo. Uma prova documental que atesta a sua ligação com a ilha da Madeira encontra-se na procuração que o pintor e sua esposa Febrónia Rabella fazem a sua sogra Ana Rodrigues aos 27 dias do mês de Junho de 1625, inserta no livro de notas dos tabeliães Pedro Correia Serrão e Francisco Serrão²⁰⁹ por onde fica claro que o pintor e sua esposa possuíam bens fundiários na Madeira.

Em 1610, Manuel Correia de Araújo recebeu o pagamento pela execução do programa pictórico do tecto e paredes da Ermida de Nossa Senhora da Boa Nova em

²⁰⁷ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, Vol. II, p. 187.

²⁰⁸ B. P. A. R. P. D., *Livro de Óbitos da Igreja de S. Sebastião*, Ponta Delgada, 1586-1676, L. 1, fl. 109. Inédito.

²⁰⁹ O documento foi descoberto por Vítor Serrão, a quem agradecemos a amabilidade de partilhar connosco a informação nele consignada. Vide B. P. A. R. P. D., *Tabelionato de Ponta Delgada, Livro de Notas de Pedro Correia Serrão e Francisco Serrão*, Liv. 20. Maço 4, fls. 16 v -17. Inédito.

Ponta Delgada, obra grandiosa da qual infelizmente não subsistem já os 24 painéis pintados por Manuel Correia de Araújo. Nada se sabe sobre o programa ideológico e imagético visado na composição e gizado pelo comendatário e que incluía, no altar, uma famosa tela de André Reinoso comprada na metrópole. Porém, o tema do painel de Reinoso e a invocação da ermida denuncia ser a temática dos painéis dedicada ao ciclo da *Vida da Virgem*. Os vultuosos réditos de 62.000 réis auferidos na execução de vinte e quatro painéis denotam a alta apreciação da obra deste pintor. Por outro lado, cremos que a grandiosa encomenda a um só pintor a ser cumprida dentro dos prazos prescritos no contrato, implicaram a realização de um trabalho em parceria com a intervenção do pintor Alexandre Roxo, no fito do pintor Manuel Correia de Araújo consolidar a obra dentro dos prazos previstos de entrega. Esta estratégia era recorrente no tempo sempre que a encomenda fosse substancial, como neste caso. Provavelmente, Alexandre Roxo trabalhou em parceria com Manuel Araújo executando sob a direcção deste os trabalhos de menor relevo.

O primeiro documento que referencia o alto estatuto social do pintor Manuel Correia de Araújo é o alvará de 1622, emitido por D. Filipe III a 6 de Outubro, e pelo qual o rei o nomeia mestre de pintura e dourados da ilha de São Miguel, com direito a idênticos privilégios a que gozam os mestres pintores do dito ofício, incluindo o honorário equivalente ao novo estatuto.²¹⁰ Por este documento, ficamos a saber que foi pintor do Senado da Câmara de Ponta Delgada, sendo ainda significativo por testificar o empenhamento de Manuel Correia de Araújo em ver reconhecida os méritos do seu labor artístico, reivindicando para a sua arte o estatuto de arte liberal e atraindo as atenções do rei.²¹¹ Esta elevada elevação no grau da profissão, pressupunha à partida que o prestígio do pintor integra-se uma substancial produção de obra pictórica que justifique tal nobilitação, impulsionando doravante um aumento da demanda artística ao pintor.

Por outro lado, em virtude das suas qualidades artísticas e da nomeação de mestre da pintura e dourados da ilha, terá justamente criado uma oficina onde outros jovens aprendizes com idades entre os catorze e dezasseis anos adquiriam técnicas e regras

²¹⁰ A. N. T. T., Chancelaria de Dom Filipe III, *Registo de Doações*, Livro 11, 1622, fl. 41. *Vide* Elenco documental, Documento N.º 4 (leitura integral).

²¹¹ IDEM, *ibidem*, fl. 41.

atinentes à arte num período acordado com o mestre que podia variar entre três e nove anos.

Na documentação que o referencia, o pintor assina “*Manuel Correia d` Araújo pintor d’El Rei*”, que aduz no vínculo ou protecção estabelecida entre este e o rei e atesta um estatuto social de certa notoriedade.

Ainda surge mencionado numa procuração que o pintor faz em 1633 a alguns poderosos do panorama social micaelense.²¹² As pesquisas do etnólogo Luís Ataíde apuraram que em 1638 o pintor pagava um foro de sete almudes e meio de vinho à Santa Casa da Misericórdia da cidade de Ponta Delgada.²¹³

É igualmente citado duplamente em 1639, ano que antecede o termo da vida do pintor. Nas notas do tabelião de João de La Paz, consta um contrato celebrado a 17 de Maio deste ano entre Manuel Dias Ferreira e Manuel Correia de Araújo, pelo qual este se constituiu como administrador da capela instituída António Dias Maciel.²¹⁴ Acreditamos que, pelo facto de o pintor Manuel Correia de Araújo se ter constituído administrador, nada lhe faria pensar que teria tão pouco tempo pela frente para exercer o novo múnus.

Atendendo ao seu reconhecido mérito artístico, D. Filipe III, a 12 de Junho de 1639, conferiu nova nobilitação ao pintor nomeando-o para dois preeminentes cargos de governo municipal nunca antes acedidos aos pintores de óleo, como o de almotacé²¹⁵ e de procurador da Câmara de Ponta Delgada, facto enquadrável no novo espírito de reconhecimento da nobreza da arte da Pintura e acesa reivindicação estatutária dos pintores claramente assumidas em Portugal nas primeiras décadas de Seiscentos.²¹⁶

²¹² Agradecemos a Vítor Serrão a amabilidade de ter partilhado o informe por ele descoberto. Vide B. P. A. R. P. D., *Tabelionato de Ponta Delgada, Livro de Notas de Rafael Cardoso*, Liv. 26, Maço 5, fls. 89 v - 90.

²¹³ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, vol. II, p. 188. Vide A. S. C. M. P. D., *Livro da Receita e Despesa*, de 1629, fl. 27.

²¹⁴ Documento achado por Vítor Serrão, a quem agradecemos a sua disponibilidade em partilhar connosco o informe do documento. Vide B. P. A. R. P. D., *Tabelionato de Ponta Delgada, Livro de Notas de João de la Paz*, Liv. 36, Maço 7, fls. 64 v-66 v.

²¹⁵ O oficial de almotacé assumia várias competências ao nível do comércio interno desde a fiscalização dos preços e das medidas, a taxação do preço aos géneros à conservação das pontes e dos caminhos. Cfr. Vítor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN/CM, 1983, p. 135.

²¹⁶ A. N. T. T., Chancelaria de Dom Filipe III, *Registo de Doações*, Livro 40, 1635 - 1640, fl. 238. (Vide Elenco documento, Documento N.º 6).

Esta doação com toda a certeza se estribava no mérito pictórico do pintor da Câmara de Ponta Delgada, em consonância com a reputação alcançada junto das elites micaelenses da época, patente na demanda das suas obras pelas elites locais como são exemplo significativo as empreitadas decorativas onde interveio para as ermidas de Nossa Senhora da Boa Nova (obra desaparecida) e de Nossa Senhora do Amparo na mesma cidade.

O único testemunho remanescente da sua actividade pictórica é o painel representando *Nossa Senhora do Amparo* e executado para a ermida com a mesma invocação. É obra reveladora de um pintor exímio no desenho anatómico, no requinte das ourivesarias e vestimentas, que torna justo o reconhecido mérito do artista. Não obstante a formação inicial nos parâmetros do Maneirista romanista, que ainda assume na gama cromática e em pontuais vislumbres de expressividade dos rostos, na teatralidade exagerada da pose, Manuel Correia, na idade madura envereda pela via modernizante da nova estética dos modelos penumbristas do *Siglo d' Oro* castelhano e sevilhano, patente no jogo de contrastes de luz e penumbrismo de que a tábua de *Nossa Senhora do Amparo* é expressivo testemunho.

No que à sua formação artística diz respeito, no dealbar de Seiscentos, veio a aprender a arte da pintura a Lisboa.²¹⁷ Durante a estadia na metrópole, teve oportunidade de contemplar as pinturas de artistas seus contemporâneos, como o sevilhano Francisco Venegas, a quem deve a rebuscada artificialidade da pose das figuras femininas e na refulgência dos rosas-carmins, amarelos e brancos.

Na evolução do gosto estético do pintor, há que considerar o influxo, em primeira instância, da obra de Vasco Pereira Lusitano que, em 1604, veio para o Colégio jesuítico de Ponta Delgada, secundada seis anos depois pela obra de André Reinoso para a Ermida da Boa Nova, ambos contributos que coadjuvaram à evolução estética da obra do pintor, imprimindo-lhe o conhecimento da nova sensibilidade naturalista e tenebrista do proto-barroco, que igualmente circularia em gravuras da época.

Manuel Correia, desaparecido em 1640, foi expoente da *Contra-Maniera* na ilha e sequaz do penumbrismo proto-barroco castelhano, sendo os seus méritos de pintor reconhecidos por Filipe III lhe outorgando o exercício de cargos civis nunca antes dados a um pintor micaelense, sinal ascensão social a que o pintor acedeu no segundo quartel de Seiscentos.

²¹⁷ Indicação amavelmente concedida por Vítor Serrão, a quem agradecemos.

III.1.6 – João Osório Mungais (act. 1647)

Nos tempos pós-Restauração, assoma um diminuto número de pintores em S. Miguel. João Osório Mungais, revelado por Luís Bernardo Leite de Ataíde, está activo em 1647 para a Câmara de Ponta Delgada, com quem se contratou pintar duas telas, uma dedicada a São Francisco Xavier e a outra a Santa Carduba, que infelizmente não subsistem.²¹⁸ Dele mais nada se apurou.

III.1.7 – Francisco Álvares (act. 1651 - 1669)

Francisco Álvares, praticante das modalidades de pintura e dourados, reside em Ponta Delgada desde meados de Seiscentos, e surge como testemunha arguida no processo de fiança concedida pelo soldado António Travassos aos 22 dias do mês de Agosto de 1651.²¹⁹

Sabemo-lo irmão da Santa Casa da Misericórdia de Ponta Delgada onde entrou no ano de 1667.²²⁰ Da actividade desenvolvida pelo pintor sabemos que em 1669 dourou o retábulo-mor da igreja de S. Pedro de Ponta Delgada “*em preço de cento e quarenta mil rs com obrigação dos painéis que se tratou serem os quatro Euangelistas e S. Paulo [no painel] assima de S. P^o e do seu nicho o qual m^{to} cedo se acabara por estar ai engecado [...]*”.²²¹

A partir de meados de Seiscentos, nos anos áureos do reinado de D. Pedro II, a ilha regista laboriosa actividade de pintores e douradores que intervêm nas grandes obras de entalhe do Barroco, número que é incrementado no reinado de seu filho, D. João V.

III.1.8 – Manuel de Santa Rita (act. 1668 - 1669)

Entre os pintores apurados, consta Manuel de Santa Rita, frade pintor activo em meados de Seiscentos contratado entre 1668-1676 pelas clarissas de Santo André de

²¹⁸ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, Vol. II, p. 188.

²¹⁹ B. P. A. R. P. D., Tabelaionato de Ponta Delgada, *Livro de Notas de Pedro Correia Chaves, 1651-1652*, Liv. 39, Maço 8, fl. 24. (Vide Elenco Documental, Documento N.º 7) Inédito.

²²⁰ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, Vol. II, p. 190.

²²¹ Nestor de SOUSA, *op. cit.*, p. 271.

Vila Franca do Campo para executar oito painéis, desaparecidos, avaliados em vinte e oito mil reis, que o cenóbio lhe pagou em 1669.²²²

III.1.9 – Domingos Vieira (act. 1687 - 1695)

Domingos Vieira, pintor do ciclo barroco micalense, activo no último quartel de Seiscentos na Ribeira Grande, é até ao momento desconhecido junto às obras que realizou.

A sua actividade pictórica desenrolou-se na cidade da Ribeira Grande, e a partir de 1687 estaria vinculada à Igreja de Nossa Senhora da Estrela. A Confraria do Santíssimo Sacramento sitiada na referida igreja contrata-se a partir deste ano com Domingos Vieira, incumbindo-o da obra de dourado do trono retabular que a irmandade encomendara ao imaginário Miguel Romeiro.²²³

Importa aqui referir que a mesma Confraria no ano de 1691, encomendou uma pintura para a Capela do Senhor a um pintor omissso pelo documento. Este pintor anónimo foi igualmente incumbido de consertar cinco pinturas da capela do Santíssimo Sacramento e que lhe valeram o provento de quatro mil e cem réis.²²⁴ Embora a identidade seja omissa, queremos supor que se trate de Domingos Vieira, escorando esta afirmação no facto de este pintor já se encontrar contratado pela confraria entre os anos de 1687-1690, pelo que na documentação evitou-se a reiteração do seu nome atendendo que já vinha referido em anos precedentes.

A documentação não desenvolve o tema dedicado a cada uma das seis pinturas de cavalete, no entanto, uma das pinturas da capela era dedicada à *Última Ceia*, como corrobora a referência ao “*painel da Seia*” que necessitou de conserto em 1691.²²⁵ O programa pictórico da capela do Santíssimo Sacramento poderia ser dedicado a cenas da Paixão de Cristo, embora não o possamos comprovar visto que as pinturas desapareceram.

A campanha de embelezamento da capela se prolongaria por mais alguns anos, pelo que, em 1695, a Confraria encomenda outra pintura, como testemunha o registo do pagamento de três mil e duzentos réis pelo “*painel p^a a capella do S^{or}*” e não acrescenta

²²² Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, Vol. II, p. 190.

²²³ A. M. R. G., Confraria do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Estrela, *Livro da Receita e Despesa*, 1682-1727, fls. 39 v-43. Inédito.

²²⁴ IDEM, *ibidem*, fl. 55. Inédito.

²²⁵ IDEM, *ibidem*, fl. 62 v. Inédito.

qualquer informação sobre o pintor e a composição.²²⁶ Passados dois anos, as pinturas da capela da Confraria são submetidas a conserto. Desta vez, o encargo foi incumbido a um pintor flamengo anónimo, auferindo os réditos de seiscentos e oitenta réis pelo conserto dos “*painéis do sepulcro por estarem rotos e damnificados*”.

A documentação elucida ainda que as pinturas em tela depois de submetidas ao conserto em 1695 foram deslocadas para a sacristia, como comprova o excerto estradado: “*Lanço em despesa o Thez^{ro} trezentos e outenta réis de humas argolas de ferro, escapulas em que se puseram os painéis na sanchristia do S^{or} por se não perderem na Casa da Madeira*”.²²⁷ A diligência com as mesmas é reiterada nos anos de 1698 e 1699, como atesta a aquisição de vergas de ferro para se cobrirem com cortinados as pinturas da sacristia.²²⁸

Nos alvares de Setecentos, as pinturas pertencentes à confraria do Santíssimo Sacramento ainda existiam em 1705, ano em que a Confraria comprou vinte e cinco varas de pano de estopa para serem forradas.²²⁹ Convém notar que as pinturas deviam estar muito degradadas, dado que foram submetidas a sucessivos consertos desde 1691 e nesta situação transitaram para a centúria seguinte, sendo de novo consertadas em 1721, o que *per si* denota o carácter precário da conservação das pinturas e que condicionou a sua preservação até à actualidade.

Destaque-se ainda, a existência, na sacristia, de duas pinturas de idênticas proporções, uma dedicada a *São João na Ilha de Patmos* e outra a *S. Jerónimo Penitente no deserto*. Estas pinturas procedem de uma mesma campanha artística, pelas similitudes compositivas e proporções, e não temos dúvidas que integravam um retábulo onde se destacou os doutores da igreja, dos quais são lídimos representantes. Partilhamos a opinião de que estas duas pinturas com os doutores da Igreja são os únicos documentos plásticos que nos chegaram da actividade de Domingos Vieira.

III.1.10 – Manuel Pinheiro Moreira (act. 1668 - 1689)

Pintor do ciclo barroco micaelense, Manuel Pinheiro (de seu nome completo Manuel Pinheiro Moreira) esteve activo na segunda metade de Seiscentos, desconhecendo-se actividade para a centúria seguinte.

²²⁶ IDEM, *ibidem*, fl. 82. Inédito.

²²⁷ IDEM, *ibidem*, fl. 82. Inédito.

²²⁸ IDEM, *ibidem*, fl. 99 v. Inédito.

²²⁹ IDEM, *ibidem*, fl. 142. Inédito.

A sua primeira obra pictórica conhecida, o vincula ao cenóbio de Santo André em Vila Franca do Campo para quem no ano de 1671 executou doze pinturas sobre tábua que serviam de revestimento ao tecto da capela-mor da igreja. Obra de vulto que lhe valeu os réditos de quarenta e dois mil réis, pagamento significativo para a época do qual se intui a alta consideração pela obra do pintor. A obra foi extraviada na altura das Invasões Francesas, salvaguardando-se um pequeno painel que Luís Bernardo Leite de Ataíde menciona pela primeira vez. Segundo o que escreveu o autor, que ainda viu a pintura em causa, “*é esta pintura o pequeno retábulo em madeira que vamos encontrar colocado por sobre um altar lateral e que representa o Padre Eterno.*”²³⁰

A partir do ano de 1685 a sua actividade artística esteve vinculada à cidade de Ponta Delgada, tendo os seus serviços sido solicitados pela Irmandade da Santa Casa da Misericórdia que, segundo nos diz Luís Bernardo Leite de Ataíde, “*pagou doze mil réis pelo acrescentamento que fez no painel do altar-mor da sua igreja, a saber, sete palmos de altura por três e meio de cada lado e por iluminar todo o quadro.*”²³¹

Manuel Pinheiro era irmão da Ordem Terceira de S. Francisco de Ponta Delgada, pelo que, é crível que tenha trabalhado para a capela da Ordem Terceira.²³² Acrescenta-se ainda que teve duas filhas, igualmente pintoras, o que testemunha o aprendizado das mesmas junto do pai. Em 1703, as filhas de Manuel Pinheiro foram chamadas pelos frades do Convento de S. Francisco de Ponta Delgada para executarem “*dous Paineis para o teto da nossa capella e concertarão três por seis mil e seiscentos réis.*”²³³ É facto curioso apurar para a realidade social micaelense da modernidade a existência de, pelo menos, duas mulheres pintoras a exemplo do que sucedia no continente, caso de Josefa de Óbidos ou de Maria do Guadalupe Lencastre e Cardenas.

Para Pedro Dias, Manuel Pinheiro Moreira foi “*um dos primeiros pintores barrocos açorianos*”, não só pelo destaque estatutário que teve dentro da Ordem Terceira franciscana, mas pela obra que pintou para a Misericórdia (sacristia) e para o Convento de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada, e o tecto da igreja do

²³⁰ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, Vol IV, p. 300. Cf. IDEM, *ibidem*, Vol. II, pp. 192-193.

²³¹ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, Vol II, p. 193.

²³² A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas Antigas (1702-1766)*, fl. 8v. Inédito.

²³³ A. P. S. J., *op. cit.*, fl. 8v.

convento de Santo André de Vila Franca do Campo,²³⁴ ainda que tais pinturas tenham desaparecido.

III.1.11 – Manuel Fernandes (act. 1688)

Pintor e dourador que integra o elenco de artistas do círculo micaelense de finais de Seiscentos. Foi casado com Teresa Raposa segundo menciona o cura João da Costa Rodrigues no lançamento do óbito da sua esposa em 1697, diz no modo seguinte: “*Em os tres dias do mês de Fev^{ro} de seis centos e nouenta e sete falesceo Thereza Raposa m^{er} de Manoel Frz pintor [...] esta enterrada na Igreja das religiosas desta Villa fez testam^{to} e ficarão por seus testamenteiros sua May Clara de Sousa e seu marido Manoel Frz [...]*”.²³⁵

No último quartel de Seiscentos, foi contratado pelas clarissas do convento de Santo André de Vila Franca do Campo no ano de 1688 *para “assentar catorze mil e duzentos pamis de ouro a quatro mil réis por milheiro”* do retábulo da capela-mor pela remuneração de cinquenta e seis mil e oito centos réis.²³⁶ Encontrava-se ainda em Dezembro do mesmo ano a trabalhar na mesma empreitada, granjeando quarenta e cinco mil e duzentos réis do valor de “*todo o ouro que acentou no retabolo, e camarim e de dourar o sacrário*”.²³⁷ Foi, igualmente, chamado pelo cenóbio para “*encarnar treze serafins e por quarenta e tantos rubins de lacra fina que fez no retabolo*” no ano de 1688, colhendo da labuta da mesma obra os réditos de quatro mil réis.²³⁸ Por último, em Dezembro de 1688 o mesmo pintor-dourador viria a ganhar quarenta mil réis “*das tintas que gastou na capella, e sub-naves, grades do antecoro, de encarnar os seraphins, e rosas de lata, e estofar o santo*”.²³⁹

²³⁴ Pedro DIAS, *Arte Portuguesa no Mundo, Açores*, Lisboa, ed. Público, 2008, pp. 124-125 e Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, vol. I, pp. 186-190.

²³⁵ B. P. A. R. P. D., *Livro de Óbitos de S. Miguel Arcanjo*, Matriz de Vila Franca do Campo, Lv. 1, 1673-1703, fl. 115. (Inédito)

²³⁶ B. P. A. R. P. D., Convento de Santo André de Vila Franca do Campo, *Livro da Despesa, 1682-1693*, Liv. 199, fl. 176.

²³⁷ IDEM, *ibidem*, fl. 195.

²³⁸ IDEM, *ibidem*, fl. 176.

²³⁹ IDEM, *ibidem*, fl. 196. Inédito.

III.1.12 – Amaro de Freitas (act. 1699 - 1710)

Amaro de Freitas, activo nas modalidades de pintura e dourados integra o aro de pintores do ciclo barroco micaelense. Foi casado com Maria da Rocha (1663-1703) cuja morte sobreveio aos quarenta anos.²⁴⁰ A sua actividade decorreu de finais de Seiscentos e durante o primeiro decénio da centúria de Setecentos, sendo a obra desconhecida. Está contratado ao serviço das clarissas do convento de Santo André de Vila Franca do Campo entre 1697-1699 para trabalhos secundários.

Na centúria seguinte está documentado como pintor ao serviço da Câmara de Vila Franca do Campo, para a qual pintou as varas dos almotações dos meses do ano. Colheu 1.200 réis pelas varas dos últimos dois trimestres relativos ao ano de 1706, acrescentando-se depois seis tostões por pintar as varas dos almotações do primeiro trimestre.²⁴¹ As pesquisas de Luís Bernardo Leite de Ataíde ainda o dão por activo no ano de 1710, ao serviço da Santa Casa da Misericórdia de Ponta Delgada, incumbido de dourar o retábulo da igreja da *Misericórdia* “e o nicho do altar do Espírito Santo por 56\$480”.²⁴²

III.1.13 – Francisco da Rocha (n. 1688)

Outro pintor micaelense dos séculos XVII-XVIII recenseado foi Francisco da Rocha, pintor micaelense residente em Vila Franca do Campo nascido ao que se supõe, por volta de 1688, pelo que se infere do manuscrito onde consta que com trinta e dois anos foi testemunha inquirida no processo de Pedro da Ponte Rocha realizado aos 18 dias do mês de Dezembro de 1720, como se corrobora no seguinte trecho: “*Francisco da Rocha Pintor, e morador na villa franca desta Ilha, e ora assistente nesta cidade, de idade que dice ser de trinta e dous annos [...]*”.²⁴³ Pelo que o supomos nesta altura, a trabalhar para algum convento ou patrono particular com empreitada a decorrer em Ponta Delgada. Dos seus trabalhos não resta comprovativo documental que nos permita imputar-lhe alguma obra considerada anónima.

²⁴⁰ B. P. A. R. P. D., *Livro de Óbitos de S. Miguel Arcanjo*, Matriz de Vila Franca do Campo, Lv. 1, 1673-1703, fl. 149. Inédito.

²⁴¹ A. N. T. T., Desembargo do Paço, *Corte Estremadura e Ilhas, Comuns*, Maço 29, Doc. 14, fls. 10-11. (Inédito)

²⁴² Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, p. 200.

²⁴³ A. N. T. T. Desembargo do Paço, *Repartição de Justiça e Despacho da Mesa*, 1720, Maço 1437, fl. 9. (Vide Elenco Documental, Documento N.º 16). Inédito.

III.1.14 – Manuel da Costa de Oliveira (act. até década de (17)50)

O dourador Manuel da Costa de Oliveira encontra-se activo na transição do século XVII para o século XVIII. Quanto ao percurso biográfico, sabemos que foi casado com Filipa da Fonseca (c. 1680-1749), ambos naturais da freguesia de S. Sebastião da cidade de Ponta Delgada. Em 1749, Manuel da Costa ficou viúvo de Filipa da Fonseca que falecera na faixa etária dos sessenta anos.²⁴⁴ Apesar de não apuradas as datas de natalidade e de obtido de Manuel da Costa de Oliveira, pela confrontação com o informe supra, é possível intuir a longevidade biográfica do pintor, que se mantém activo até à década de cinquenta de 1700.

Trata-se de um dourador que gozou de recurso financeiro no final da sua vida, pelo menos, permitiu-lhe adquirir bens fundiários, dado que importa destacar, pois mostra a elevação do estatuto de pintor e a sua ascensão social, redundante da acrescida encomenda artística ao pintor. Por conseguinte, em 1733, as clarissas de Nossa Senhora da Conceição de Ponta Delgada arrendaram-lhe, no termo de nove anos terra sitiada em Vila Franca do Campo conforme escritura registada no cartório do notário Gaspar da Silva Tavares.²⁴⁵ De acordo com as cláusulas inseridas na escritura de arrendamento lavrada a 19 de Maio de 1733, o pintor aceitou pagar em cada ano trinta alqueires de trigo às religiosas.

Da sua actividade apenas foi possível apurar as suas realizações da era de Setecentos, desconhecendo-se obra da sua autoria na centúria precedente. As pesquisas do etnólogo Luís Bernardo Leite de Ataíde dão notícia do primeiro trabalho que o pintor realizou. Trata-se da obra de dourado de dois altares executado em 1714 para a Igreja da Misericórdia de Ponta Delgada, onde ainda “*encarnou alguns serafins por 83\$993 réis*”.²⁴⁶ Quatro anos depois, encontra-se contratado pela Confraria do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de S. Sebastião de Ponta Delgada, que nos alvares de Setecentos empreendera campanha de vulto na ornamentação da sua capela. O tempo

²⁴⁴ B. P. A. R. P. D., *Livro de Óbitos da Igreja de S. Sebastião*, Ponta Delgada, Lv. 4, 1746 -1760, fl. 34. (Inédito)

²⁴⁵ B. P. A. R. P. D., *Tabelionato de Ponta Delgada, Notas de Gaspar da Silva Tavares, 15 de Janeiro de 1733 a 9 de Junho de 1734*, Liv. 143, Maço 26, s/fl. (Vide Elenco Documental, Documento N.º 19). Inédito.

²⁴⁶ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores*, Vol. II, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1974, p. 199. O mesmo autor ainda refere que Manuel da Costa de Oliveira surge referenciado no fólio 15 do livro da irmandade das almas da igreja de S. Pedro da cidade de Ponta Delgada, sem adiantar mais informação.

em que esteve envolvido na obra estendeu-se até ao ano de 1730, contudo a documentação referencia trabalhos de índole secundária, entre outras o dourar e encarnar, e não lhe reporta pintura de cavalete.²⁴⁷

Em 1732 trabalhou na obra de dourado do retábulo-mor da Igreja de S. Pedro de Ponta Delgada, arrecadando o pagamento de seiscentos mil réis pelo “*primeiro quartel do douramento*”²⁴⁸ ficando a laborar na mesma obra por mais sete anos, aurido o rédito de seiscentos mil réis do “*ultimo coartel do douramento do Retabolo da Capella Mor*” em 1739.²⁴⁹

III.1.15 – Francisco Moreira de Sá (act. 1700 - 1706)

Recenseado nas pesquisas de Luís Bernardo Leite de Ataíde, Francisco Moreira de Sá, activo nas modalidades de pintura e dourado, trabalhou para o convento de Santo André da cidade de Ponta Delgada, não precisando o autor quer a data quer a obra de que foi encarregado.

Segundo as pesquisas do mesmo investigador, os irmãos da Misericórdia de Ponta Delgada contrataram-se com Francisco de Sá para efectuar o douramento do trono do camarim em 1700, do douramento do retábulo-mor em 1702, obra que lhe valeu os proventos de 80.000 réis, e para a qual foi novamente chamado em 1706 para “*dourar o mesmo retábulo e encarnar serafins*.”²⁵⁰

III.1.16 – Boaventura Soares (act. década de (17)30)

Boaventura Soares, pintor-dourador micaelense do ciclo barroco, cuja única referência documental nos dá como activo no decurso da década de trinta de Setecentos, altura em que labora no douramento da capela-mor da Igreja do convento franciscano da cidade de Ponta Delgada. Pelo qual aufere, no ano de 1734 o provento de seiscentos e sessenta mil réis pela labuta do segundo quartel da obra.²⁵¹

²⁴⁷ A. M. P. D., *Livro de Receita e Despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de São Sebastião*, 1688-1741, fl. 136; fl. 141; fl. 142 v e fl. 161.

²⁴⁸ B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Registo das Despesas*, N.º 33, fl. 94. Citado por Sofia MEDEIROS, *op. cit.*, p. 110.

²⁴⁹ IDEM, *ibidem*, 1738-1740, N.º 40, fl. 6. Citado por Sofia MEDEIROS, *op. cit.*, p. 111.

²⁵⁰ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, p. 199.

²⁵¹ IDEM, *ibidem*, 1722-1723, N.º 34 B, Liv. 222, fl. 79.

III.1.17 – Roberto Guld (act. 1734)

O pintor estrangeiro Roberto Guld, mencionado por Luís Bernardo Leite de Ataíde que lhe imputa nacionalidade inglesa, da sua esporádica presença na ilha, realizou decoração de pintura em 1734 para a igreja de S. Pedro na cidade de Ponta Delgada e pela qual recebeu o vultuoso honorário de 258.000 réis.²⁵² Pelo valor pago ao pintor estrangeiro é crível que se lhe possa imputar a autoria da pintura do tecto da igreja, muito arruinado mas ainda com características da pintura de quadratura joanina.

Não obstante, o período do reinado de D. João V registar para a talha barroca o seu expoente máximo de florescimento na ilha de S. Miguel, impulsionada pela presença de um escol de entalhadores ao serviço da clientela religiosa e de grande qualidade, de que se destacam Manuel Machado, Manuel da Cunha, entre outros, nem por isso o número de praticantes de pintura de cavalete declinou, como vêm corroborar outros documentos de arquivo que passamos a referir.

III.1.18 – Francisco Xavier (act. 1742 – (17)60)

Ora, entre os pintores micalenses activos nos reinados de D. João V e D. José assoma Francisco Xavier, pintor micalense do ciclo Barroco encontra-se activo de 1742 até à década de sessenta de 1700, trabalhando para várias entidades religiosas de Ponta Delgada.

Em 1742 é chamado pelo cenóbio de S. Francisco para pintar o andor, dourar e pintar o “*esquisse e encarnar o S.^{or} morto*” cujo labor aufere 4.800 réis.²⁵³

Trabalha igualmente para a Confraria das Almas da igreja de S. Sebastião de Ponta Delgada. A capela da confraria constava do “*paynel das almas*” que encontrava-se degradada, fruto do massivo manuseamento da pintura. Com efeito, desde alvares de Setecentos até 1744 a pintura necessitou de conserto, apenas executado em 1736.²⁵⁴ Tendo em conta a continuidade do seu manuseamento em 1745 a confraria encomendou nova pintura para o altar da sua capela ao pintor Francisco Xavier que, por seu turno, colheu o provento de 20 000 réis pelo trabalho de suas mãos.

²⁵² Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, pp.199-200. *Vide Arquivo dos Açores*, Vol. XII, p. 40.

²⁵³ A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas antigas (1702-1766)*, fl. 160 v. Inédito.

²⁵⁴ A. M. P. D., *Contas da Confraria das Almas da Matriz de São Sebastião*, 1679-1790, fl. 63 v; fls. 73 - 74 v; fl. 76; fls. 81 v-82; fls. 87v-88; fls. 89 v-90; fl. 97 v; fl. 99 v; fl. 105 v; fls. 108-109 v e fl. 110. Inédito.

Na década de sessenta de Setecentos, foi contratado pelo cenóbio do convento de Santo André da cidade de Ponta Delgada, que o encarregou de pintar as seis pinturas de cavalete do arcaz da sacristia dedicadas à *Paixão de Cristo*, único documento plástico que nos chegou deste pintor.

A obra em causa revela um pintor de modesta formação artística. Embora desenvolva modelos de composição inspirados em modelos de gravuras ítalo-flamengas, é um típico representante do mundo de produtores de periferia. Aduzida no desenho das figuras humanas é displicente, revelando figuras estilizadas e dificuldade em representar correctamente a perspectiva, sendo de notar a propensão para um colorido vivo e exagerada teatralidade das poses.

III.1.19 – José Inácio Pereira (act. 1758 - 1789)

Pintor micaelense do ciclo Tardo Barroco e activo de 1758 a 1789. O primeiro documento que se lhe refere remonta ao ano de 1759, quando os irmãos da Confraria das Almas se contratam com o pintor para intervir na sua capela sitiada na igreja de S. Sebastião em Ponta Delgada. Consta que o retábulo que integrava a “*pintura das almas*” que a confraria encomendou em 1745 ao entalhador André de Fontes e que já estava dourado em 1748, necessitou de limpeza na sequência da colocação dos azulejos da capela no ano de 1753. Pelo menos, a limpeza da pintura foi insuficiente para obstar à sua degradação solicitando a sua reforma cujo cumprimento foi requerido pela confraria ao pintor José Inácio Pereira no ano de 1759, granjeando os réditos de 3 600 réis pela obra.²⁵⁵ Pelas pesquisas de Luís Ataíde, este pintor foi ainda quem executou o retábulo do Senhor dos Navegantes da Ermida da Mãe de Deus da cidade de Ponta Delgada datável, por ele, de cerca de 1789.²⁵⁶

III.1.20 – Manuel de Sousa Nunes (act. 1758-1763)

Manuel de Sousa Nunes activo de 1758 a 1763, encontra-se a laborar para vários conventos de Ponta Delgada. A primeira notícia que referencia o pintor data de 1758,

²⁵⁵ IDEM, *ibidem*, fls. 118 v e fl. 124. Inédito.

²⁵⁶ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, p. 204. Vide A. P. S. P., *Livro de Contas da Ermida da Mãe de Deus, 1785 – 1830*, fl. 39.

ano em que recebe 2.700 réis de ter pintado e dourado o túmulo que André de Fontes concebeu para a Igreja do convento de S. Francisco.²⁵⁷

O cenóbio de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada em 1759 o contrata para executar a decoração da sacristia. Colheu os réditos no valor de 24.600 réis em remuneração “*de Pintar o tecto da Sanchrestia janelas, e portas dela, lava mãos portas da Igreja douram^{lo} do Respaldo dos gavetoens pêe da cruz do Altar Mayor.*”²⁵⁸

Em 1763 laborava para a Confraria das Almas da Igreja de S. Sebastião de Ponta Delgada em obras de menor envergadura.²⁵⁹

III.1.21 – Francisco José Nunes (act. década de (17)60)

Francisco José Nunes, mestre pintor-dourador micaelense de Setecentos, parente de Manuel de Sousa Nunes, atendendo quer à coincidência onomástica, quer profissional que aduz a transmissão do gosto da pintura inserida numa família de artistas.

É obra de suas mãos a pintura e o douramento do respaldo da sacristia da Igreja do convento de Santo André de Ponta Delgada, na década de sessenta do século XVIII pelo valor de 23.000 réis e que ainda subsiste.²⁶⁰

III.1.22 – Inácio Pereira (act. 1731 - 1765)

III.1.23 – João de Melo (act. 1731)

Inácio Pereira pintor-dourador, activo de 1731 a 1765, foi um dos intervenientes na obra de dourado da capela-mor do convento franciscano de Ponta Delgada. Cerca de 1731, com o pintor-dourador João de Melo, realizaram o “*preparo para o douramento*” da capela-mor por cuja labuta colheram o rédito de 2.200 réis.²⁶¹

²⁵⁷ A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas Antigas (1702-1766)*, fl. 178 v.

²⁵⁸ B. P. A. R. P. D., Convento de Nossa Senhora da Esperança, *Contas Gerais, 1755-1772*, Liv. 158, fl. 29. Inédito.

²⁵⁹ A. M. P. D., *Contas da Confraria das Almas da Matriz de S. Sebastião, 1679-1790*, fls. 126 v.

²⁶⁰ B. P. A. R. P. D., Convento de Santo André de Ponta Delgada, *Contas Gerais, Autos de Contas dos Anos de 1750-1766*, Liv. 142, fl. 34.

²⁶¹ A. P. S. J., *Primeiro livro de Inventário e de Contas Antigas (1702-1766)*, *Despesa de 1730-1731*, fl. 132.

No ano de 1749, Inácio Pereira e seu filho, encontram-se a decorar e dourar o retábulo executado pelo entalhador André de Fontes, para a capela da Confraria de Santo Antão da Igreja de Nossa Senhora da Estrela na Ribeira Grande.²⁶²

Na segunda metade da centúria Setecentista, Inácio Pereira é incumbido da decoração pictórica da Ermida de Nossa Senhora do Cabo sitiada na Vila da Lagoa. Por conseguinte, no ano de 1765 recebeu o provento de 12.200 réis da labuta de cinco “payneis e reforma de todos os mais e duas portadas separadas de todo o necessário e tribuna” para além de 2.400 réis “por ajuste, que fiz com o pintor, nos coatro evangelistas da Capella e os painéis do tecto”.²⁶³

III.1.24 – Manuel Botelho Sampaio (act. até c.^a 1730)

O pintor Manuel Botelho Sampaio, activo deste a segunda metade de Seiscentos, que as pesquisas do etnólogo Luís Bernardo Leite de Ataíde mencionaram pela primeira vez, exerceu a sua actividade até cerca de 1730.

Sabemo-lo irmão da Misericórdia de Ponta Delgada em 1726.²⁶⁴ Segundo as pesquisas de Luís Bernardo Leite de Ataíde, Manuel Botelho interveio nas campanhas de obras que a Misericórdia empreendeu na sua igreja no decorrer da segunda metade de Seiscentos e primeiro quartel da centúria ulterior, mas não descrimina a obra produzida pelo pintor.

III.1.25 – Pedro Soares (act. 1731 - 1732)

O pintor-dourador Pedro Soares na década de trinta foi um dos intervenientes no douramento da capela-mor do convento franciscano de Ponta Delgada, entre 1731-1732, auferindo 11.760 réis do assentamento de “catorze milheiros e sete livras de ouro a outocentos Réis por milheiro”. Ao rédito sobredito auferiu mais 2.000 réis do preço de

²⁶² Citado por Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, p. 204.

²⁶³ B. P. A. R. P. D., Ermida de Nossa Senhora do Cabo, *Livro da Receyta e despesa da Fábrica da hermda de N. S.^{ra} do Cabo que mandou fazer o Administrador della o P^e Matheus Muniz de Medr^{os} em vinte de Dezembro do anno de mil e setecentos e trinta e hum, dia em que elle entrou de posse da d^a Administraçam*, 1733-1823, Liv. 110, fl. 25. Inédito.

²⁶⁴ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, p. 199.

“dous milheiros [...] da pintura que se fez no dito Retabolo” e 5.370 réis de “burnir os quatorze milheiros e Sete Livras de ouro”.²⁶⁵

III.1.26 – João Fontes (act. década de (17)90)

João Fontes, pintor tardo-barroco do aro micaelense, cuja vida e percurso artístico nada se sabe, mas que deverá ter nascido nos inícios da centúria Setecentista. Sabemo-lo activo no último quartel de Setecentos, envolvido na ingente campanha de beneficiação levada a cabo a partir de 1793 pela Confraria das Almas na sua capela instituída na Igreja de S. Sebastião em Ponta Delgada. A feitura do retábulo da capela foi encomendada ao mestre António Paxeis, tendo o pintor João de Fontes sido incumbido de pintar e dourar o respectivo retábulo no ano de 1797.²⁶⁶ Esta obra infelizmente foi sacrificada pelo incêndio que deflagrou na capela.

III.1.27 – José Joaquim Serra (act. década de (17)90)

Quanto à vida de José Joaquim Serra, pouco sabemos, a não ser que estava activo no último quartel de Setecentos. A única notícia do seu labor pictórico o vincula no ano de 1794 à capela da Confraria das Almas instituída na Igreja de São Sebastião em Ponta Delgada. Arrecadou os vultuosos proventos de 13.075 réis “para reformar o Retabolo e paynel” da dita capela.²⁶⁷

²⁶⁵ A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas Antigas (1702-1766), Despesa de 1731-1732*, fls. 133 v-134.

²⁶⁶ A. M. P. D., *Contas da Confraria das Almas da Matriz de São Sebastião, 1789-1845*, fls. 19 – 20.

²⁶⁷ IDEM, *ibidem*, fl. 12.

PARTE III
OS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DAS ORDENS RELIGIOSAS

PARTE III

OS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DAS ORDENS RELIGIOSAS

CAPÍTULO 1 – Os Conventos Masculinos

I – Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de São Francisco

I.1 – De 1525 a 1834

A generalidade das crónicas é unânime em aduzir a fundação do convento seráfico de Ponta Delgada como acontecimento concitado pela destruição em 1522 do único convento da ordem, então sediado em Vila Franca do Campo.

Em 1525, Frei Vasco de Tavira enceta a fundação do novo convento seráfico, sendo o local eleito para a construção do templo uma ermida invocada a Nossa Senhora da Conceição que auferiram dos oficiais da Câmara de Ponta Delgada.²⁶⁸ Paralelamente aos terrenos para a construção da capela-mor, sacristia e via-sacra doados por Jerónimo de Quental enquanto o terreno para a cerca e edifício conventual foram doados por Dona Guiomar de Sá.

Escrevia por volta de 1695 o franciscano Agostinho de Monte Alverne a *Crónica da Província de São João Evangelista das Ilhas dos Açores*, onde afirma ser a igreja dos frades seráficos provida de seis capelas, para além da capela-mor.²⁶⁹ E que provavelmente se interliga a uma campanha de acrescentamento de que foi objecto a igreja na vigência da era pedrina, de que nada sabemos, e da qual decorre o ciclo hagiográfico de S. Francisco, ao qual cremos ser feita alusão no inventário de 1702 quando designa «des painéis que estão na igreja».²⁷⁰

²⁶⁸ Na acta camarária onde foi celebrada a cedência do local lê-se: “[...] na caza da camara da dita vila foram juntos em a d^{ta} Cam os oficiajs [...] pareceo ho padre frey Bras bacharel em teologia comjssarjo da ordem de Sam fr^{co} nestas jlhas dos assores e por ele foi dada pratjqua a todos juntam^{te} dyzendo como esta ylha carecia de mosteyro de Sam fr^{co} elle hera vindo com poder do minjstro e proujsao del Rej nosso Sr p^a edificar ho dito mosteiro [...] nesta vyla nas caza e erjmjda de nosa S^{ora} da c^ocejam a pedia a suas mercês que houve po^r bem e servisso de deu^s lhes dar há dita caza de nossa s^{ora} p^a nella edifiqvar ho dito mosteiro [...]”. A. R. B. P. D, Livro IV de Registo da Câmara de Ponta Delgada, 1518 – 1646, fls. 38-38 v.

²⁶⁹ IDEM, *ibidem*, p. 24.

²⁷⁰ A. P. S. J., Livro de Inventário e de Contas Antigas (1702-1766), fl. 2.

Nos primeiros decénios de Setecentos o convento seráfico beneficiou de pujante campanha de beneficiação e decoração da capela – mor e sacristia, obra custeada pela Fazenda Real.²⁷¹

Embora saibamos que muito antes de 1709 o cenóbio providenciou alguns consertos no tecto da igreja velha, nomeadamente com a reforma de painéis para cujo efeito se contratou no ano de 1703 com as filhas do pintor, já então falecido, Manuel Pinheiro Moreira²⁷², só é dado o arranque da obra da nova igreja em 1709 ficando ultimado o presbitério e obra de alvenaria da igreja em 1714.²⁷³ Prosseguindo a ritmo lento a obra na decoração interina de entalhe, pintura, azulejaria e imaginária até à segunda metade do século XVIII, ocorreu a sua sagração apenas a 4 de Julho de 1789 pelo 23.º bispo da Diocese de Angra, Dom José de Avé Maria Leite da Costa.²⁷⁴

No transcorrer de três anos com início em 1714, verificou-se o processo de ornamentação da sacristia.²⁷⁵ A capela-mor é decorada com um retábulo de Estilo Nacional, cuja autoria do risco não foi possível apurar. A obra de talha iniciada em 1712 só ficou concluída no ano de 1726, tendo custado 268. 000 réis à Fazenda Real.²⁷⁶ O arco da capela-mor é da autoria do mestre entalhador Francisco Rodrigues que ultimou a sua feitura no ano de 1726, testemunho de possível atribuição a este mestre entalhador da autoria da obra de talha do retábulo-mor.²⁷⁷ O pintor - dourador micaelense Boaventura Soares foi o autor da obra de dourado da capela-mor, datável da década de trinta de Setecentos, tendo no ano de 1734 sorvido pela labuta do segundo quartel do

²⁷¹ B.P.A.R.P.D., *Livro de Acórdãos da Câmara Municipal de Ponta Delgada, 1707-1713, Vereações de 27-7-1709, de 5-12-1709 e de 30-12-1709*, fl. 78 v; fl. 87 v e fl. 91 v.

²⁷² A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas Antigas (1702-1766)*, fl. 8 v.

²⁷³ IDEM, *ibidem*, fls. 76-77.

²⁷⁴ Francisco CHAVES, *Arquivo dos Açores*, Vol. 3, p. 71.

²⁷⁵ “*Lanco em despeza a Nosso Irmão Sindico outo mil seiscentos e vinte tres reis Que tantos despendeo com os Carpinteiros de forrar a Sancristia, almarios della, factura de algumas molduras dos painéis, Retabollo, frontal, e portas dos Santos da Ordem em fee de que me asinei.*” Cfr. A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas Antigas, 1702-1766*, fl. 95v e fl. 80.

²⁷⁶ *Arquivo dos Açores*, Vol XII, Ponta Delgada, Topografia do Arquivo dos Açores, 1983, p. 40

²⁷⁷ “*Lanço eu escriuam em despesa ao dito feytor sesenta e seis mil seiscentos sesenta e seis reis que tantos pagou a Francisco Rodrigues Mestre de entalhador do ultimo coartel da obra do arco da capella mor da Parrochial de sam Joseph desta cidade cuja coantia lhe pagou [...] P^{ta} Delg^{da} 13 de Janeiro^o de 1726.*” Cfr. B. P. A. R. P. D., *Alfândega de Ponta Delgada, Registo das Despesas, 1716*, n.º 32, Liv. 217, fl. 89 v.

douramento, seiscentos e sessenta mil réis.²⁷⁸ Ainda em relação à capela-mor, no mesmo ano de 1734, a Fazenda Real despendeu a quantia de 440.000 réis pelas obras de «Pintura, douradura, painéis e azulejo»²⁷⁹. Pelo que, no que aos painéis se refere, julgamos se tratar das quatro telas que estão dispostas nos alçados da igreja. Ainda em 1734, se procedeu ao forro de madeira do tecto da igreja, no provento de “cento Sesenta e hum mil seissentos sesenta e seis Reis e meio” pagos ao mestre entalhador Manuel Machado, obra que antecede o processo de pintura do respectivo tecto.²⁸⁰

À minguia de documentação não foi possível apurar quer as autorias dos retábulos dos altares laterais de Santo Amaro e Santo Antão e de São João Baptista e São João Evangelista, quer a identidade de quem custeou as obras.²⁸¹ O retábulo do altar de Nossa Senhora do Rosário foi custeado pelo bispo de Pernambuco, D. Manuel Álvares da Costa (bispo de Angra entre 1720 e 1733), constando exaurido na predela o ano de 1722. Constatamos de forma concludente pela documentação que em 1745 o retábulo do altar de Santa Quitéria permanecia inacabado, sendo a sua obra sorvida, em parte, por doações testamentárias. Corrobora a afirmação, o teor do testamento de Dona Maria da Silveira de Montoios, por onde a benemérita viúva em 1745 doou o montante de trinta e oito alqueires e meio de renda confinados ao ornato da capela.²⁸² Porém, desconhece-se se a capela de Santa Quitéria foi instituída por confraria devota da santa,

²⁷⁸ B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro da Despesa, 1722-1723*, N.º 34 B, Liv. 222, fl. 79. Acrescente-se a esse respeito o constante no registo da despesa de 1730 para 1731 relativo ao pagamento de 13 550 réis “que se pagaram a António da Motta do ouro que mandou buscar que foram doze milheiros”. Intervieram também no douramento João de Melo e Ignacio Pereira que auferiram 2.200 réis “do preparo para o douramento” e ainda, os mestres Pero Soares e Manuel Botelho lograram 11 760 réis por assentarem “catorze milheiros e sete livras de ouro a outocentos Réis por milheiro”. Demais, aos sobreditos se pagaram 2 000 réis do preço de “dous milheiros [...] da pintura que se fez no dito Retabolo” e mais 5 370 réis concernentes à labuta de “burnir os quatorze milheiros e Sete Livras de ouro”. Cf. A. P. S. J., *op. cit.*, *Despesa de 1730 para 1731*, fl. 132; IDEM, *ibidem*, *Despesa de 1731-1732*, fls. 133 v - 134.

²⁷⁹ *Arquivo dos Açores*, vol. XII, Ponta Delgada, Topografia do Arquivo dos Açores, 1983, p. 40.

²⁸⁰ B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro da Despesa, 1722-1723*, n.º 34 B, Liv. 222, fl. 78 v.

²⁸¹ Sofia de MEDEIROS, *op. cit.*, pp. 89 - 95.

²⁸² Legou ainda a escultura de Santa Quitéria “a qual he em vulto e tem seu vestido, e treze contas digo e treze botois e hums Brincos tudo de ouro a qual Imagem com todas as ditas pessas que lhe pertencem deycha para se colocar no altar da mesma Santa Quitéria da Igreja do Patriarcha Sam Jose [...]”. B. P. A. R. P. D., Provedoria dos Resíduos e Legados Pios, *Testamento de Maria de Montoios, 1745*, Mç. 1029, fls. 4 v. Inédito.

facto que não é descabido de consenso, pois o legado testamentário confinado à capela é sintomático da relação devocional da população local pelo culto de Santa Quitéria na centúria de Setecentos.

No contexto oitocentista, após a extinção das Ordens sacras em 1834, a igreja do Convento de S. Francisco foi transformada em paróquia de São José em 1840, facto que permitiu conservar o seu rico espólio artístico.

No que concerne às dependências do edifício conventual, foram entregues em 1837 para instalação do hospital da Santa Casa da Misericórdia. O sistema de composição do edifício foi modificado, contrariando a lógica estrutural pré-existente. A fachada da igreja e torre sineira foram objecto de obra. Acompanhando estas alterações, supomos que o interior da igreja também não terá escapado às intervenções, precisamente, e manipularam os revestimentos parietais assinalados por J. Webster, retirando-se as pinturas que compunham a decoração, e por consequência, conduzindo-as para outros postos.

Decerto, as intervenções sofridas na igreja durante a centúria oitocentista, desconhecendo-se aliás o teor das mesmas, obrigaram a uma reorganização do ciclo da vida de S. Francisco, transferido para o arcaz da sacristia, o que subverteu a lógica simbólica franciscana de todo o conjunto pictural da igreja.

O programa pictórico da igreja do extinto convento de S. Francisco é provido de dois ciclos iconográficos da hagiografia de Cristo e de São Francisco reveladores de um princípio conceptual unificador alicerçado na tradição franciscana de associar a trajetória de vida e virtudes do seu fundador com Cristo dimanada a partir da Contra-Reforma. Reúne ainda o tema da Imaculada Conceição, cuja Ordem seráfica foi lídima defensora do dogma imaculista.

Não se conseguiu ainda apurar quando foi que o ciclo de S. Francisco foi instalado na sacristia, onde se expõem o *Calvário* e a *Ressurreição* alusivos ao ciclo da Paixão de Cristo e à Salvação.

I.2 – O programa crístico: Prefiguração da Salvação

A primeira menção historiográfica às pinturas da igreja é feita pelo *Inventario das couzas da Sanchrestia da nossa veneravel ordem Terceira desta Cidade de Ponta*

Delgada,²⁸³ lavrado a 15 de Maio de 1702. Assinala-se a presença de “*Dez Painéis que estão na igreja*”. Parece indubitável que as dez pinturas de cavalete mencionadas foram custeadas pelos irmãos da Ordem Terceira de S. Francisco, proveniente ao que se supõe de um processo de obras na igreja no reinado de D. Pedro II, de que carece prova documental. Dos referidos painéis o documento não refere qual a história narrada, mas admitimos como verosímil a hipótese de serem atinentes ao Ciclo hagiográfico de S. Francisco de Assis, por ser o único ciclo passível de figurar na sacristia.

Pelo ano de 1720, frei João de São Bernardo redige o *Inventário das Cousas que há na Veneravel Ordem 3.º desta cidade*, e assinala a existência de “*Vinte e sette Paneis, que estão pendurados na Igreja*”. Daqui podemos inferir que os frades da Ordem Terceira de S. Francisco estão directamente implicados na encomenda do programa pictórico do ciclo da vida de S. Francisco e, acaso, do Apostolado.

Foi, finalmente, J. W. Webster quem precisou, pela primeira vez, a presença dos ciclos pictóricos na igreja. Na sua obra *A Ilha de S. Miguel*, dada a lume em 1821, refere: “*Tanto o tecto como as paredes do recesso em que ella se acha collocada estão divididos por almofadas, com molduras ricamente douradas, e ornamentadas com quadros representando a vida e morte do Salvador e os principaes acontecimentos da carreira evangélica de S. Francisco [...]*”.²⁸⁴

As pinturas em causa não mereceram a atenção de Luís Bernardo Leite de Ataíde que tratou-as de forma sucinta, no seguinte modo: “*Outros mais painéis que não sendo obras de arte, merecem contudo atenção, existem na sacristia e nas paredes laterais da igreja de S. Francisco desta cidade, trechos do [h]agiolégio (vida do mesmo santo)*”.²⁸⁵

Uma das dificuldades do estudo destas peças decorre da impossibilidade de enquadrá-las na sua localização original e no programa iconográfico a que faziam parte, sendo de sublinhar que, pelo menos, duas pinturas não lograram sobreviver. Por outro lado, a ausência de documentos dificulta o apuramento da autoria. Salvo a questão atinente à encomenda, pois pelo que ficou explanado, a Ordem Terceira de S. Francisco, encomendou e custeou vinte pinturas até ao ano de 1720. Acrescendo a este cômputo,

²⁸³ A. P. S. J., *op. cit.*, fls. 1-2.

²⁸⁴ J. W. WEBSTER, «A Ilha de S. Miguel em 1821», in Francisco CHAVES (Dir.), *Arquivo dos Açores*, Vol. XIII, Oficina de Artes Gráficas, Ponta Delgada, 1983, (Reprodução pela edição Fac-similada de 1920), pp. 119-120.

²⁸⁵ ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de, *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores*, vol. II, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1974, p. 209.

quatro telas custeadas pela Fazenda Real em 1734. Por outro lado, a pintura do tecto da igreja, executado em 1735, contou com esmolas de irmãos da Ordem Terceira, como a seu tempo desenvolveremos.

Antes de passarmos à análise das pinturas importa fazer a importante ressalva de que o nosso estudo foi condicionado pela difícil exposição das pinturas, dada a insuficiente iluminação, a distância que distam do observador e a sujidade que encobre e escurece a camada cromática.

O corpo da igreja possui na decoração quatro telas de grande formato contendo temas cristológicos que se inserem no calendário litúrgico e na devoção mariana. São elas, do lado do Evangelho a *Anunciação* e *Adoração dos Magos* e, do lado da Epístola constam a *Adoração dos Pastores* e a *Ascensão de Cristo*.

Dentro do programa cristológico, acresce mencionar duas pinturas patentes na sacristia, o *Calvário* e a *Ressurreição de Cristo*, ambas com remate semi-circular, sinal que evidencia terem sido destinadas a ornar uma capela ou altar.

A **Anunciação** (vide Fig. 121) representa um tema do Novo Testamento narrado de modo proficiente por São Lucas no seu Evangelho (Lc 1, 26-38).

Desconhece-se o modelo preciso utilizado pelo pintor para configurar a *Anunciação*. Sendo muito provável que o pintor tenha fundido elementos procedentes de diferentes gravuras. Para compor a figura da Virgem, o pintor segue a gravura de Willem van de Passe, segundo composição de Abraham Bloemaert de cerca de 1615-1618 (Fig. 121 a), afora a figura do arcanjo S. Gabriel, assim como, a introdução do anjo situado por trás daquele e que denunciam o manejo de outras gravuras.

A cena decorre no interior da câmara de Maria, estando esta genuflectida diante do altar a ler e meditar sobre as sagradas escrituras, como assevera o livro aberto na predição de Isaías: “*Eis que a Virgem terá um Menino.*” (Es 7, 14). Surpreendida pela visita inesperada do arcanjo Gabriel e a embaixada celeste, mostra-se tímida e retraída no fundo da câmara com as mãos cruzadas ao peito e as pálpebras cerradas, demonstram a anuência face à vontade divina transmitida pelo arcanjo.

A Virgem está em conformidade como a tradição codificada pelo tratado de Francisco Pacheco. Segundo o autor, “a Virgem “*humilde e envergonhada [...], de catorze anos e quatro meses*”, deve estar de joelhos diante de um bufete com um livro aberto, “*lendo e meditando a profecia de Isaías [...],*” com “*as mãos postas ou os braços cruzados;*” ao lado deve-se pôr “*um candeeiro de mesa, porque tendo-se*

*recolhido do seu labor ao anoitecer, está mais conforme à sua pobreza e à Sagrada Escritura alumiar-se com azeite”.*²⁸⁶

No que toca à apresentação do Arcanjo Gabriel plangente sobre a nuvem, o pintor contraria a recomendação de Pacheco: *“o anjo não há-de vir caindo, ou voando, e descobertas as pernas, como fazem alguns, antes há de estar vestido decentemente, com ambos joelhos em terra com grande respeito e reverência diante da sua Rainha e Senhora e ela humilde e envergonhada, da idade que temos dito de catorze anos e quatro meses, belíssima, seu cabelo tendido e com um subtil véu sobre ele, manto azul e roupa rosada, cingida com uma cinta [...]; trará o anjo vistosas asas e roupa cândidas de alegres cambiantes, [...] trará na mão esquerda as açucenas.”*²⁸⁷ Contrariamente ao exposto, o pintor ilustra o Arcanjo Gabriel de aspecto jovem a entrar a voar sobre uma nuvem na câmara de Maria, sinal de que nos Açores a aplicação do rigor tridentino no aspecto da produção artística, se fazia sentir com relatividade. A saudação a Nossa Senhora é feita sobre a nuvem, São Gabriel se prosterna diante de Maria lhe oferece o ramo de açucenas brancas e, simultaneamente, eleva o índice na direcção do elemento sobrenatural, marcado pela presença da pomba. A imaculada concepção de Maria é colocada em realce pelo simbolismo da açucena, atributo da pureza e castidade. Entre outras flores, rosas e cravos, que os anjos da glória celeste trazem, asseverando as virtudes da divina Maria. Note-se a ênfase posta na simbologia do número três, patente no número das açucenas trazidas pelo Arcanjo Gabriel, significando a virgindade de Maria antes, durante e depois da encarnação.

Na glória celeste, o Espírito Santo (pomba) com a acção dos raios de luz dirigidos na direcção da Virgem, faz encarnar Deus Filho no virginal seio de Maria. O pintor não se atreveu a contrariar Pacheco, embora elida a presença de Deus Pai: *“No alto só se pinta uma glória com o Padre Eterno e muitos serafins e anjos e o Espírito Santo em figura de pomba, deitando de si raios resplandecentes de luz.”*²⁸⁸ Por sua vez, a Encarnação é festejada pelos querubins e anjinhos, sustendo ramalhetes de flores encarnadas, alusivos às virtudes de Maria.

²⁸⁶ Luís de Moura SOBRAL, *Do Sentido das Imagens. Ensaaios sobre a pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, pp. 120-121.

²⁸⁷ Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, pp. 593-594.

²⁸⁸ Francisco PACHECO, *op. cit.*, p. 594.

O pintor Francisco Pacheco, no seu tratado publicado em 1649, não se coibiu de tecer críticas aos pintores que ousavam pintar outro anjo a rivalizar com a saudação de Gabriel. Neste aspecto, a obra em análise acolheria as críticas do teórico sevilhano, tendo em conta que o pintor anónimo ilustrou outro anjo de consideráveis dimensões por detrás do arcanjo Gabriel a imitar a sua saudação. Este atrevimento do pintor desrespeita a recomendação de Pacheco: *“Fuja-se de pintar algum anjo que possa competir com São Gabriel, para não confundir a sua saudação.”*²⁸⁹

Para o modelo da Virgem o pintor elege a gravura de Willem van de Passe, segundo composição de Abraham Bloemaert de cerca de 1615-1618 (Fig. 121 a). Mas segue diferentes coordenadas, quer na apresentação do Arcanjo Gabriel sobre a nuvem, quer no acrescento de outro anjo em atitude de reverência perante a Virgem, cujo modelo gravado se desconhece.

Acresce a isto dizer que, estilisticamente, a pintura se insere na estética do proto-barroco, patente no jogo de claro-escuro perfilhado pelos tons quentes e luminosos com que é representada a Virgem, o arcanjo Gabriel e a toalha em contraste com o fundo penumbriado, onde assomam os anjinhos de alegres carnações e colorido das faixas encarnadas e dos ramalhetes de flores, símbolos das virtudes da Virgem, que concorrem ao rebuliço do dinâmico festejo do plano sobrenatural. Os apontamentos de movimento são evidentes no manto azul de Maria, moldado num volume escultórico, envolvendo a imagem cândida e serena da Virgem, que sugere a continua agitação pelo vento que entrou na câmara aquando da chegada do arcanjo. São Gabriel é uma figura em movimento, declarado pelo agitado manto ocre, sendo de realçar o realismo no tratamento das mangas arregaçadas em repuxadas pregas desenhadas com primor pelo pintor. Não obstante o seu dinamismo redundante na entrada triunfante sobre a nuvem, o anjo prostra-se perante a Virgem, num gesto venial que tem reminiscências com as cerimónias da corte. O pintor deteve-se com esmerado rigor na projecção da luz, dirigida da esquerda para a direita, como patenteia a sombra de Maria sobre a toalha alva. O realismo da toalha bordada com motivos florais em tons encarnados e brancos que propositadamente aludem às virtudes da Virgem. A cesta dos afazeres domésticos sobre a cadeira desenhada em perspectiva, de modo a conferir espacialidade, coloca em evidência a mestria do pintor.

²⁸⁹ IDEM, *ibidem*, p. 594.

Embora não seja possível atribuir a pintura descrita a nenhum pintor específico na Lisboa da época, até porque o deficiente estado de conservação da tela ainda não permite um estudo definitivo, não será despropósito encontrar, por exemplo, um receituário tipológico semelhante na pintura homónima de André Gonçalves, pintada por volta do ano de 1727 para a igreja do Colégio de São Bento da Estrela (*vide* Fig. 121 c). André Gonçalves (1685-1765) foi discípulo de António de Oliveira Bernardes (1662-1732)²⁹⁰ que, por sua vez, fora discípulo de Marcos da Cruz (c. 1610-1683) um dos mais importantes pintores tenebristas portugueses do século XVII. Por sistema, este pintor emprega nas suas *Anunciações* (exemplo a *Anunciação* patente no Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, e a que pintou para Igreja de São Lourenço de Taveiro) o adereço da cadeira com o cesto, elemento que se encontra na pintura em apreço. Difere, porém, ao nível da glória celeste, pela sustentação de flores trazidas pelos anjos, as quais asseveram as virtudes de imaculismo e de padecimento da Virgem. Também é de observar que existem similitudes de gosto, senão de estilo, com as figuras do citado António de Oliveira Bernardes, por exemplo nas telas de 1695 na igreja dos Prazeres em Beja. Devendo ser ainda cotejada com a *Anunciação* de António da Silva, datada de 1743 para a capela de Nossa Senhora de Porto Salvo (Fig. 121 d).

A *Adoração dos Pastores* (*vide* Fig. 122) é um tema bíblico narrado por S. Lucas no seu evangelho (Lc 2, 8-9).

O pintor segue livremente o modelo rubensiano gravado por Lucas Vorsterman (*vide* Fig. 122 a), ao qual acresceu novos elementos, como a presença de anjos em adoração, que patenteiam o influxo de outras obras.²⁹¹ O modelo rubensiano foi, igualmente, empregue pelo pintor André Gonçalves para a nave da igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, cerca de 1720 (*vide* Fig. 122 b). Não sendo despropósito supor ser possível tributável a pintura em apreço à escola de André Gonçalves, pela filiação do trecho concernente aos pastores e à glória angelológica que

²⁹⁰ Interessa-nos assinalar que, em 1712, foram encomendados à oficina de António de Oliveira Bernardes os painéis de azulejos que decoram o coro baixo do Convento da Esperança, contíguo ao de S. Francisco. Não será despropósito ver em tal demanda a um dos pintores mais solícitos do Reino, o reflexo do interesse pelo pintor por parte da clientela clerical da ilha. Cfr., a respeito da vida e obra de António de Oliveira Bernardes, Vítor Serrão, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e História*, Lisboa, Alethêia, 2007.

²⁹¹ Relembro que o pintor André Reinoso (act. c. 1610-1650) foi dos primeiros a empregar esta gravura para a *Adoração dos Pastores* que pintou cerca de 1635 para a igreja de São Roque.

escora a filactéria com a inscrição latina que assevera a índole messiânica do Menino. Difere em dois aspectos, por um lado, na posição da Virgem e de S. José que apresentam-se justapostos e ao nível da posição vertical da manjedoura e, por outro lado, acresce na pintura em apreço a presença do estábulo e, no pormenor de relevo, residente na junção dos anjos adoradores junto dos pastores e da trindade terrena, na contemplação do Menino.

O discurso da *dispositio* organiza as figuras dos pastores da Sagrada Família e dos anjos de forma centrípeta e a olhar sincronizado para o Menino despido num leito de palha coberto por faixas. Todo o corpo é uma imensa cascata de luz diáfana, que ilumina os rostos de todos aqueles que se prostram para o contemplar. Esta tendência assinalada a partir do século XV encontra-se já assinalada nas *Etimologias* de Isidoro de Sevilha onde o autor por meio de várias metáforas apela o filho de Deus da seguinte maneira: “*Esplendor, porque o manifesta. Luz, porque ilumina. Claridade, porque abre os olhos do coração para contemplar a verdade. Sol, porque é radiante. É Oriente porque é a fonte de luz e iluminador de todas as coisas, e porque nos faz nascer para a vida eterna.*”²⁹² Por conseguinte, a iluminação dos rostos recortados no *notturni* do fundo revela a linguagem unitiva dos adoradores que tendem para a bondade generosa (espelhada nos seus rostos) além da luz diáfana veicular o conhecimento iluminativo do “*verbo encarnado*”. O Menino fonte de luz alicerça-se na tese tendente a propugnar a luz como manifestação divina alimentada pelos autores místicos da literatura barroca do período moderno, como alude S. João da Cruz na sua poesia ao considerar as trevas da noite propícias à elevação da alma na união com Deus. No poema *Cantar de la alma que se huelga de conocer a Dios por fee* podemos inferir esta concepção dual entre a luz e a sombra imprescindíveis ao processo de elevação da alma no conhecimento divino no quinto e nono tercetos: “*Su claridad nunca es escurecida/ y sé que toda luz de ella es venida/ aunque es de noche [...]* Aquesta eterna fonte está escondida/ en este vivo pan por darnos vida/ aunque es de noche.”²⁹³

De acordo com a atenta observação de Moura Sobral, a narrativa imagética da *Natividade* (desde o século XIII fundida em osmose com a *Adoração dos pastores*)

²⁹² Isidoro de SEVILHA, *Etimologias*, Livro VII, Tomo I, Madrid, BAC, 1993, p. 635.

²⁹³ San Juan de la CRUZ, *Poesía*, 5.º Edição, Madrid, Catedra, 1989, p. 278.

serve em primazia à teoria da luz diáfana que a pintura tenebrista barroca incorpora ao perfilhar um acentuado contraste entre claro-escuro.²⁹⁴

Maria, vestida de manto azul sustendo nas mãos as pontas do manto branco, destapa o Menino e junto a si, S. José contempla-o prostrado e trazendo a vara, seu atributo iconográfico.

Cinco anjos de aspecto conformes ao cânone de beleza ideal, prostrados junto do presépio em unitivo sentimento de contemplação, sinal do primado da acção salvífica do Menino sobre a mediação angelológica. Por esta razão, também lhe prestem homenagem em reconhecimento da sua divina natureza.

Na adoração do Menino concorrem cinco pastores e três pastoras, figurados com o verismo popular, símbolos de quotidianidade, figurados pelo autor da gravura e repetidas pelo pintor. De reter o naturalismo das expressões, da indumentária, dos penteados e sobretudo dos toucados retirados do contexto social nórdico. Os pastores reunidos em contra-luz articulados com o fundo tenebrista, marcam o radicalismo entre claro-escuro acentuado pelo rompimento da glória no alto da composição, para onde tende a olhar um dos pastores, protegendo os respectivos olhos do forte clarão nocturno.

O enquadramento é quase abolido pela cena nocturna, vendo-se o asno junto ao estábulo e a vaca deitada em primeiro plano. A nota de júbilo pelo acontecimento da natividade do Menino é desencadeada pela corte celeste que irrompe da glória segurando uma filactéria que assevera o cântico “*Glória a Deus no Céu e na Terra*” entoado pelos anjinhos. Cabe ressaltar o papel simbólico desempenhado pelos dons com que os pastores presenteiam o Menino. Na obra em análise se trata de animais como o galo e da cesta provida de ovos.

O galo, à semelhança do cordeiro, é um emblema de Cristo. Enquanto o cordeiro alude ao sacrifício da Paixão pela expiação do pecado da humanidade, o galo é alusão à luz e ressurreição de Cristo. O seu simbolismo solar é atestado pelo canto que precede o nascer do sol, a qual anuncia “*nas trevas da noite a fundar, as primeiras claridades do espírito que se eleva.*” Em especial, na sagrada escritura o galo evoca a “*inteligência vinda de Deus*” e simboliza “*origem celeste da iluminação salvífica*”.²⁹⁵ Juan Garcia

²⁹⁴ Luís de Moura SOBRAL, *Pintura Portuguesa do século XVII. Histórias, lendas e narrativas*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, p. 26.

²⁹⁵ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, p. 345.

faz confluír dois simbolismos na cesta de ovos que, para o autor “*significa fertilidade, e é também símbolo de expiação*”.²⁹⁶ Opinião similar tece Mircea Éliade considerando que o ovo “*confirma e promove a ressurreição*”.²⁹⁷

O jogo de claro-escuro do agrado dos pintores proto-barrocos, é agenciado pelo forte contraste entre o *notturni* do fundo à maneira tenebrista, e os rostos as figuras iluminadas na adoração do Menino, foco de luz de toda a obra. Caso ainda da presença da glória angelológica sobre as nuvens acompanhada por um halo de luz que assinala o radical contraste entre claro-escuro.

A **Adoração dos Reis Magos** (vide Fig. 123) trata de um tema inserido no ciclo da infância de Jesus em concomitância com o tema da Adoração dos Pastores, “*com o qual faz pendant nos retábulos onde predomina a iconografia de carácter cristológico*”.²⁹⁸

Sob o ponto de vista iconográfico, o pintor também utilizou a composição de Rubens sobre o mesmo tema, gravada em 1620 por Lucas Vosterman (vide Fig. 123 a). Sobre o mesmo tema o mestre flamengo compôs três pinturas: «*Uma no Museu de Bruxelas em 1620-1621, outra na igreja de São João de Maline de 1617-1619 e gravada por Lucas Vosterman em 1620, e por último, a composição que conserva o Museu do Louvre de 1626-1627, que foi gravada por Schelte a Bolswert.*»²⁹⁹

A difusão da estampa com a composição de Rubens queda manifesta em André Reinoso que no segundo quartel de Seiscentos utilizou a dita fonte artística para pintar a *Adoração dos Magos* que executou para a capela da Sagrada Família na casa professa da Companhia de Jesus, em Lisboa (Fig. 123 b). Seguido de Bento Coelho da Silveira³⁰⁰ e António de Oliveira Bernardes. Este último pintou o tema para a Igreja de S. Roque (cerca de 1690-1700) e, actualmente, no Museu de São Roque (vide Fig. 123 c),

²⁹⁶ Juan Manuel Martín GARCÍA, «El ciclo de la Navidad en la Pintura Sevillana y Granadina del siglo de oro» in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VIII, N.º 15, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 87.

²⁹⁷ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 498.

²⁹⁸ Juan Manuel Martín GARCÍA, *op. cit.*, p. 89.

²⁹⁹ Benito Navarrete PRIETO, *La Pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoio a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 194-195.

³⁰⁰ Bento Coelho para diversas encomendas deste tema da Epifania empregou o mago Melchior ajoelhado, as crianças segurando as oferendas e o manto. A título de exemplo, é o caso da Adoração dos Magos (c. 1665) no Museu Nacional de Arte Antiga; cerca de 1670 pintou o tema para a igreja de S. Tiago de Alfama, em Lisboa; cerca de 1697, para a Igreja das Comendadeiras da Encarnação, e ainda para a igreja de S. Pedro de Barcarena.

como para o Mosteiro de Arouca (cerca de 1700), actualmente, no museu local. Corrobora esta afirmação a idêntica representação do mago Melchior beijando o pé do Menino.

O tema bíblico é narrado por S. Mateus no seu evangelho (Mt 2, 1-12). O discurso da *dispositio* decorrer fora do estábulo onde dentro estão os animais, o asno e a vaca, enquanto no exterior a sagrada família recebe a saudação dos reis magos acompanhados pelo séquito de pajens e de crianças que trazem os presentes, alusivos aos dons do Messias.

S. José e a Virgem de pé apresentam o Menino envolto em faixas no leito improvisado, o qual dá a beijar o pé ao mago Melchior que se prostra diante do Menino, oferecendo-lhe o ouro, símbolo da sua realeza divina. Gaspar, imediatamente atrás de Melchior está de pé, somente vestido com uma longa capa encarnada que é segurada por uma anã. Este mago exerce a função de figura de convite, apontando o índice para o âmagio da cena. Este mago presenteou o Menino com incenso, alusão à sua divindade. Baltazar, de tez negra igualmente com o turbante na cabeça e solenemente vestido, está de pé em posição recuada segurando a mirra, dom da ressurreição do Menino. A sua representação sob o aspecto de um negro é moderna, deriva da assimilação dos três reis magos aos três continentes então conhecidos: Ásia (Gaspar), África (Baltazar) e Europa (Melchior), confirmando a adoração universal do Messias. Substituindo a tradição medieval das três idades da vida.³⁰¹

A cena é enriquecida com o séquito de pajens, onde destacam-se crianças a adorar o menino próximo da manjedoura, além de ao longe ser constatável os camelos onde se deslocaram os reis magos.

De reter na pintura, além da adoração propriamente dita, que o pintor deslocou para o fundo da composição, de acordo com a fonte gravada, um trecho de soldados ao serviço do rei Herodes que seguindo as suas ordens foram ao encontro dos reis magos no escopo de descobrirem o paradeiro do Menino. Apresenta-se vinculado à *Matança dos inocentes*, determinada por Herodes na consequência do nascimento do Messias. Como se reúnem dois tempos numa mesma narrativa, a Epifania e o prelúdio da Matança dos Inocentes integrantes da infância de Jesus, a pintura põe de manifesto uma

³⁰¹ Juan Manuel Martín GARCÍA, «El ciclo de la Navidad en la Pintura Sevillana y Granadina del siglo de oro», in *Cuadernos de Arte y Iconografía*, Tomo VIII, N.º 15, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 91-92.

narrativa policénica. Onde a doçura e esplendor da cena demonstrada no primeiro plano, não supõe antever o espírito de sangria desumana que se adverte no trecho dos soldados.

A derradeira pintura da igreja representa a **Ascensão de Cristo** (vide Fig. 124) relatada por S. Marcos no seu Evangelho (Mc 16, 19) e por S. Lucas no Actos dos Apóstolos (Ac 1, 9 -12).

Como fonte iconográfica subjacente à pintura, destaca-se a gravura de Philipe Galle, segundo composição de Joannes Stradanus (Fig. 124 a), da qual o pintor copia a presença da Virgem que integra nas testemunhas do milagre. No entanto, a postura e gestualidade de Cristo foi retirada de outro modelo.

O receituário tipológico recebe influxos evidentes da arte romana, quer pela iconografia, quer pela paleta cromática de tons quentes perfilhados pela pintura veneziana dos anos finais de Seiscentos. A pintura não assinada é tributável, se supõe, ao pintor André Gonçalves, sob reservas, aduzindo nas causas o tipo fisionómico de S. João Evangelista e de S. Pedro, e o tratamento dos drapejados.

A cena apresenta a figura de Cristo ao centro, vestido de túnica branca e manto azul ascendendo por si próprio aos céus na presença dos apóstolos e da Virgem que o fitam desde o Monte Olivete. Onde ficaram visíveis as marcas dos pés, prova da sua ascensão ser simultaneamente física e espiritual. A figura triunfal de Cristo rasgada de luz que marca a sua divina natureza, estende a mão direita para os seus discípulos, mostrando a marca da sua crucificação. A sua figura bastante agitada e dinâmica como se pode ver pelo manto estendido pela força do movimento ascendente do corpo, se insere no dinamismo barroco. O realismo da mesma é patente pelo naturalismo do tratamento dos drapejados do manto, na material insinuação do vento, na volumetria da sua figura moldada pelo verosímil jogo de luz e sombra.

Em primeiro plano, S. Pedro veste túnica azul e manto amarelo estando junto do livro e das chaves seu atributo e S. João Evangelista de rosto imberbe vestido de manto encarnado tendo junto de si o livro aberto estão ambos prostrados em contemplação da ascensão do mestre. Os apóstolos em segundo plano, ora de pé ora prostrados acompanham a ascensão de Cristo com espontaneidade de expressões que atesta o pendor sobrenatural do acontecimento que presenciam. Estão relegados à penumbra, apresentam-se opacos e os seus contornos diluídos, pelo que resultam menos perceptíveis, sugerindo uma atmosfera transcendental consentânea com o milagre. As marcas dos pés de Cristo sobre a rocha são argumento fiducial da ascensão, não

recusando ainda de apresentar aos presentes as marcas da crucificação, patente na mão que estende aos apóstolos. O corpo glorioso é esplendor de luz, traduzindo o pintor esta ideia na túnica alva e no acentuado halo de luz que o circunscreve. O movimento ascensional é denotado na sugestão do vento a agitar o manto azul esvoaçante em oblíquos drapejados.

O programa cristológico prossegue na sacristia com duas pinturas, a *Ressurreição* (vide Fig. 90) e o *Calvário* (vide Fig. 89).

A *Ressurreição* (vide Fig. 91) é recitada nos quatro Evangelhos (Mt 28, 1-10); (Mc 16, 1-8); (Lc 24, 1-9); (Jn 20, 1-18).

Para configurar o tema o pintor funde elementos iconográficos da mais variada procedência. Parece verosímil que para a configuração dos soldados o pintor tenha recorrido a diversas gravuras. Assim, o soldado em sobressalto de costas para o espectador evidência o modelo preciso de Agostino Carracci (Fig. 91 a).³⁰² Pode ainda ter buscado inspiração na estampa sobre o mesmo tema (Fig. 91 b), inserta na obra *Quindecim Mysteria Rosary Beate Marie Virginis* de Rafaello Schiaminossi (1529-1622), dada a lume em 1609, em Roma. À partida, o pintor deveria conhecer a gravura de Cornelis Cort segundo composição de Giulio Clovio, por esta ter tido enorme fortuna artística em todo o século XVII,³⁰³ de onde terá retirado os gestos de alguns soldados que se procuravam defender do sobressalto e de onde plasma o modelo ascendente da figura de Cristo, com a qual perfilha idêntica direcção da cabeça, posição das mãos e o tratamento revoltado do manto encarnado por detrás da figura, diferindo apenas na colocação das pernas.³⁰⁴

A iconografia tridentina da *Ressurreição* introduziu os guardas em torno do túmulo, uns adormecidos e outros despertos com expressões dramáticas em sobressalto pelo rompão de luz emanada de Cristo ressuscitado.

Na pintura que estamos a apreciar estão fixados todos estes aspectos que caracterizam a iconografia pós-tridentina.

A composição mostra o ressuscitado em posse triunfante elevando-se do túmulo fechado com o gesto de bendizer na mão direita, enquanto sustém na sua esquerda o lábalo, símbolo da sua vitória sobre a morte, igualmente evocada no clarão de luz que

³⁰² *The Illustrated Bartsch's*, vol. 10, p. 57.

³⁰³ Benito Navarrete PRIETO, *op. cit.*, p. 136.

³⁰⁴ *The Illustrated Bartsch's*, vol. 52, p. 115.

irrompe para iluminar Cristo e sublimar o valor escatológico imanente à cena. Incorre ainda na prova fiducial da sua vitória sobre a morte, a chaga presente na mão direita.

O manto encarnado envolve em movimento helicoidal a figura de Cristo, sugerindo pelos *drappés* a agitação e o dinamismo que se coaduna com o movimento ascensional do ressuscitado. O tom encarnado está em contraste dramático com a iluminante figura de Cristo a qual, por sua vez, contrasta com o *notturni* do fundo.

Resulta aspecto curioso, notar que junto do túmulo, os guardas da esquerda estão adormecidos, enquanto os da direita sobressaltados pelo estrondo concitado pela Ressurreição, cegam diante da intensa luz concitada pelo ressuscitado e com medo escoram-se no escudo e na espada. Nesta dialéctica de reacções, os soldados adormecidos aludem à morte, enquanto os da direita aludem à vida.

A pintura representando o **Calvário** (*vide* Figs. 90; 90 a; 90 b; 90 c), será mais recente do que a anterior, acaso datável de cerca de 1720, suposição que fazemos tendo em conta o último inventário dos bens da Ordem Terceira, que já tivemos oportunidade de referir.

O modelo iconográfico perfilado na pintura não se afasta da gravura de Johan Sadeler (Fig. 90 a) inserta na *Passio Verbigenae Qvae Nostra Redemptio Christi [...]*. A pintura difere da estampa só na postura de Maria Madalena figurada a encobrir o rosto com o lenço.

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 dos Cardais, por volta de 1720 (*vide* Fig. 90 b). Difere em alguns aspectos, como é o caso da posição de Madalena, surgindo em posse mais dramática na obra em análise, sendo de constatar a disparidade em cada pintura ao nível das posições das mãos da Virgem e de S. João Evangelista que, de igual têm as mesmas expressões faciais.

Note-se que, o acentuado claro-escuro tenebrista do fundo, onde são recortadas as figuras, acentua o dramatismo da cena, é patente em ambas as obras, apoiando a possível tributação ao pintor André Gonçalves.

De notar, também, o carácter de santidade inerente a todas as personagens que se pode aferir pela auréola que possuem em torno da cabeça. O perfil da arquitectura no fundo é ameaçado por um céu pesado e tenebroso que alude às trevas que se apoderaram da terra no momento da ocorrência do *pathos*. Como se o céu se insurgisse

contra a condenação de Cristo, sentimento aliás unitivo impresso nos rostos da Virgem, S. João e Santa Maria Madalena.

Importa concluir que as telas visadas reflectem o cristocentrismo (Deus Infante e sua Paixão) perfilhado pelos frades franciscanos como pilares da sua espiritualidade, construída no amor e imitação de Cristo.

I.3 – O Ciclo hagiográfico da *Vida de São Francisco de Assis*

A série que consta de sete pinturas de cavalete instaladas no arcaz da sacristia advém de uma campanha de decoração da igreja ocorrida nos finais da centúria seiscentista, portanto no final do reinado de D. Pedro II (1683-1706), e que o mencionado inventário de 1702 assinala.

Constituída por sete pinturas alusivas aos principais factos do percurso biográfico do fundador da ordem seráfica S. Francisco de Assis, seria no nosso entender porventura maior o número de telas, acaso se compunha de mais dois quadros que tratariam temas como o *Milagre da Porciúncula* e a *Morte de S. Francisco* em falta notória na sequência narrativa do conjunto pictórico. Convém ter em linha de conta que a disposição das telas desobedece à ordem cronológica da narrativa biográfica, erro que nos faz crer que a reorganização das telas remanescentes no lugar da sacristia tenha ocorrido não no tempo dos frades, antes pelo contrário, tenha redundado da extinção das Ordens Religiosas em Portugal em 1834 e, sequente transformação do templo em paroquial de S. José.

À direita de quem entra na sacristia consta a *Natividade de S. Francisco de Assis* (vide Fig. 81), seguida da *Recusa da herança paterna* (vide Fig. 82) e da *Confirmação da Regra* (vide Fig. 83). A partir daqui a disposição dos quadros não segue a ordem cronológica da biografia do santo. O ciclo segue com *São Francisco de Assis e Santo Agostinho de Gusmão intercedendo junto à Virgem para que acalme Cristo irado com o Mundo* (vide Fig. 84); *S. Francisco arroja-se no silvado* (vide Fig. 85); *Estigmatização de São Francisco* (vide Fig. 86) e *O Papa Nicolau V descobrindo o cadáver de São Francisco* (vide Fig. 87).

Preside a este ciclo a iconografia estritamente barroca emanada da Contra-Reforma, aduzindo novos temas que transformam as medievais representações de S. Francisco em temas místicos e visionários, como o primeiro e último registo da série dão testemunho.

Os temas são construídos de acordo com as principais fontes hagiográficas coevas legadas por Tomás de Celano e São Boaventura.

A ilustração dos episódios da vida de S. Francisco foi gravada, pela primeira vez em 1594 por Francesco Villamena, sendo da sua autoria as quarenta e nove estampas do livro *S. Francisci Historia cum iconibus*, editada nesse ano em Roma. Nos alvares do século XVII, os franciscanos demandaram a gravação da vida do padroeiro da ordem a Thomassin em 1608, e outra a Thomas de Leu, entre 1600 e 1610, em Paris.

Antes de passarmos à abordagem das pinturas importa frisar que o estado de conservação em que se apresentam é bastante mau, não só pela instabilidade do arcaz mas por apresentar oxidação de vernizes que alteraram as qualidades cromáticas desvanecendo a superfície pictórica.

No primeiro quadro da série temos o *Nascimento de São Francisco de Assis* (vide Fig. 81) tema decalcado da Natividade do Senhor, no esforço de tornar crível as semelhanças entre Francisco e Cristo. Propósito que foi instigado pelos franciscanos, movidos pela concorrência suscitada pelas novas ordens religiosas, face às quais os franciscanos instaram em propugnar São Francisco como o modelo de vida e virtudes mais próximo de Cristo. Embora seja filho de burguês endinheirado, Francisco denuncia os excessos de riqueza, adota o modelo de pobreza e simplicidade, trazendo tal como Cristo os estigmas nas mãos, nos pés e no lado direito do tronco, aquando da sua estigmatização no Monte Alverne, ou ainda, a incorruptibilidade do corpo após a morte, prerrogativa de santidade.

Importa lembrar que o tema da *Natividade de S. Francisco* é uma invenção criada durante a Contra-Reforma, pelo que a sua representação iconográfica na arte, data do século XVII.

Iconograficamente, a pintura em causa apresenta São Francisco deitado numa manjedoura sobre um manto branco segurado em duas das pontas por sua mãe que se inclina na sua direcção em semelhante pose da Virgem. À excepção, do facto desta sustentar a auréola em atestação da sua real natureza divinal. Um gentil-homem a precede, o pai de Francisco do qual apenas se descobre a cabeça calva e o rosto com barba, cuja posição recuada e secundária face às demais figuras engendradas em torno da manjedoura, acusa a sua filiação na representação tradicional de José.

Em torno da manjedoura, para contemplar o Menino, estão patentes as duas crianças em primeiro plano e de costas para o plano do observador, a mulher de pé e

dois gentis-homens, bem trajados portando um deles na mão direita, o círio aceso que assoma numa posição axial, ao centro da composição sobre o recém-nascido. Outra figura, de criança, surge numa posição mais recôndita, estando a contemplar o menino.

Irradia o corpo de Francisco uma cascata de luz, responsável pela iluminação dos rostos das demais personagens que se inclinam sobre a manjedoura para o contemplar. Se por um lado, a luz é manifestação divina, por outro é fenómeno natural redundante da presença do círio aceso trazido na mão de um dos presentes. É uma alusão à origem celeste da iluminação de Francisco de Assis. A vela é intencionalmente colocada no eixo da composição, isto é, sobre Francisco, brotando da chama um halo de luz em contraste com o escurecimento do fundo, num *nocturno* que para além de contribuir para criar a intimidade da cena.

Esta obra é impregnada de relevante carga simbólica que resulta imprescindível na confirmação de São Francisco de Assis por anatomasia com o *Poverello*, embora tenha nascido em “*berço de ouro*” os frades do convento quiseram figurar o seu fundador dentro de um berço improvisado de palha na maior simplicidade, trazendo ao de cima os votos de pobreza evangélica que o *Poverello* propôs para a sua Ordem. Por outro lado, atente-se à transposição do nascimento de Cristo, luz do mundo, na representação do nascimento de Francisco de Assis, onde o círio aceso sobre a manjedoura simboliza a renovação da Ordem proposta por Francisco.

A cena seguinte, **S. Francisco renuncia à herança paterna** (vide Fig. 82) renunciando à vida abastada que lhe estava destinada pela sua condição social para, em seu lugar, abraçar as vestes de eremita, inerente à sua caminhada com vista à espiritualidade. A pintura fornece duas possíveis leituras: para além da renúncia à herança paterna, encontra-se presente no campo iconográfico e iconológico a imposição do hábito de eremita, pelo Bispo de Assis.

Segundo os seus primeiros biógrafos, se dirige ao tribunal do bispo de Assis, diante da sua presença despoja-se das roupas e, segundo Celano, a restitui “[...] a seu pai, sem guardar sequer para si os panos menores, ficando diante de todos desnudo por completo.”³⁰⁵ Por sua vez, o bispo levantou-se e tomando-o entre os seus braços o cobriu com o manto que tinha vestido.

³⁰⁵ Tomas de CELANO, *Vida de San Francisco de Asis, Vida Primera*, Libro I, cap. 6, p. 295 in *Vida de San Francisco de Asis*, Segunda Edição, Frei Juan Legísima e Frei Lino Canedo Editores, Madrid.

Na composição, Francisco mostra-se no eixo da composição prostrado diante do bispo de Assis, o qual cobre a sua nudez com o saial rústico castanho sujeito à cintura por uma corda em cotejo com o hábito eremita.

O bispo Guido, à maneira de papa, está sentado na cadeira encimado por uma espécie de sombreira, e vestido com solenidade, isto é, com a alva branca, sobre a qual traja a casula em tons de branco e dourado, à qual se sobrepõe a capa dourada e encarnada nos rebordos, destacada pelo bordado de motivos vegetalistas a dourado. Sobre a cabeça traz a mitra, insígnia do seu poder. O báculo é segurado por um prelado assistente, que se representa de costas para o espectador. Em primeiro plano, surgem colocadas sobre o ladrilho do pavimento da mansão episcopal, a espada, o chapéu, e armadura de cavaleiro, alusivo à vocação de cavaleiro que despojava.

De costas para seu pai, Pedro Bernardone, que à semelhança das personagens, assiste de pé à cerimónia, vestido por uma capa escarlate, com barbas e cabelos loiros, dirige o rosto ao bispo. A rica indumentária que trajava na sua vida de século, a que agora renuncia, é segurada pela figura infantil do filho do seu progenitor, Angel.

A flanquear a figura papal, em cada uma das extremidades do papa surgem do seu lado direito dois acólitos com velas acesas. Em primeiro plano, e do seu lado esquerdo, um sacerdote de alva preta sobreposta pela batina branca, segura o báculo do bispo. Assiste à cerimónia um clérigo de hábito negro, estando ao lado de Pedro Bernardone, progenitor de Francisco.

O fundo da composição é preenchido por desenho arquitectónico que sugerem o rasgamento do espaço interno da residência papal, por intermédio de arcadas que comunicam com o espaço exterior. Todavia, pelo malogro da conservação da camada cromática não é legível a arquitectura fundeira, o mesmo se passando com os rostos e expressões de alguns assistentes.

A iluminação na pintura, de um modo geral, é concretizada pelas vestes dos assistentes, bem como pelas alvas brancas do papa e sacerdote em primeiro plano que pela tonalidade que em si mesma é emissora de luz. No tratamento das figuras, o pintor alonga-as em contraponto com os rostos muito pequenos. Já a vestimenta das personagens serve como pretexto para o pintor mostrar a sua mestria na representação naturalista dos pregueados, concebidos com domínio do claro-escuro. Sugerido pela marcação de zonas de sombra e de luminosidade que possibilitam moldar a volumetria

das figuras num plano bidimensional. Em paralelo, a intencional incidência da luz sobre as personagens que têm maior destaque na cena.

Em relação à perspectiva, o autor pretendeu conceber alguma profundidade ao empregar as arquitecturas no cenário, e as ortogonais no pavimento.

O episódio seguinte deveria ser a *Estigmatização*, e o que consta no arcaz é a ***Aprovação da Regra pelo papa Inocêncio III*** (vide Fig. 83) no terceiro registo.

Em conhecimento do acréscimo dos seus condiscípulos, no total doze religiosos, Francisco de Assis, escreve Celano, “*escreveu para si e para seus religiosos, presentes e futuros [...] uma Regra e norma de conduta [...]*” no propósito de que o papa confirmasse a Regra, foi a Roma com os seus religiosos.

Naquele tempo, na cúria romana se achava o bispo de Assis, Guido, o qual ouvindo o motivo da viagem se prontificou encarecidamente a lhe dar apoio e intercessão. Também tratou de comunicar o seu intento ao cardeal de Sabina, João de São Paulo, que em vão o tentou induzir na vida monástica ou eremítica.³⁰⁶ A par, moveu elogios ao modo de vida evangélico propugnado na Regra de forma a persuadir o sumo pontífice a aprovar a petição de Francisco.

A bitola que despontou o papa a se inclinar na aceitação da petição de Francisco reside, segundo o relato de São Boaventura, no sonho do papa no qual consta que terá visto a basílica de Latrão ameaçada pela ruína, ser ao mesmo tempo amparada por “*um homem pobre, vil e desprezível, que com os seus ombros a segurava*” para obstar o seu aluimento, reconhecendo em Francisco o cumprimento do sonho que teve. Em conhecimento de tal, o sumo pontífice exclamou: “*Este é, em verdade, quem com seu exemplo e doutrina há-de sustentar a Santa Igreja de Deus.*”³⁰⁷

A pintura mostra-nos São Francisco à direita prostrado diante do Papa Inocente III, inclinado para a frente, veste o hábito e está descalço. É representado na sua maturidade, possui barba e cabeça calva. Segura com ambas as mãos a *Forma de Vida* (Regra) aprovada pelo Papa Inocente III.

O Papa está sentado no trono pontifício colocado sobre um supedâneo e protegido por uma umbela, ou guarda-sol. Reveste-se de uma alva branca, à qual se sobrepõe a casula dourada e, por último a capa dourada com os rebordos decorados com bordados de motivos vegetalistas em dourado sobre fundo encarnado. Para além da mitra

³⁰⁶ IDEM, *Vida Primera*, Libro I, cap. XIII pp. 305-306.

³⁰⁷ São BOAVENTURA, *Leyenda de San Francisco*, cap. IV, pp. 542-543.

encarnada sobre a cabeça, se destaca o sapato encarnado que a longa alva branca deixa visível sobre o supedâneo. Inclina-se para a frente na direcção de São Francisco, e enquanto segura na mão esquerda a *Regra*, executa com a mão direita tem o sinal de bênção, simbolizando a aprovação da *Regra* da Ordem de S. Francisco.

Flanqueando a figura papal, do seu lado esquerdo, um diácono identificado pela alva branca e batina encarnada, e do direito, de costas para o espectador, vestido de alva branca revestida por casula dourada, alternada por faixas horizontais encarnadas, segura nas mãos um ceptro, evoca um cardeal.

Ainda, como assistentes do acontecimento, temos por detrás do diácono um frade franciscano, o que se presume a partir do hábito de saial castanho e pela cabeça calva, não sendo fiável afirmá-lo dada a degradação da camada cromática. Do fundo do cenário se destaca a arquitectura, espaço arquitectónico animado por arcadas que desenham um rasgo de perspectiva à composição.

Sucedem-lhe a representação de *Cristo irado com o mundo*, o qual conjuntamente com *S. Francisco espoja-se num silvado* integram o milagre da Porciúncula, ambas separadas na série pelo episódio da *Estigmatização*, que aparece no meio. Os dois primeiros episódios surgem tardiamente na literatura e a sua representação iconográfica só acontece anos sequazes à contra-reforma.

No episódio ***São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão intercedendo junto à Virgem para que acalme Cristo irado com o mundo*** (vide Fig. 84) dá-se a fusão dos dois fundadores das Ordens, cujo tema foi frequentemente cotizado para ser representado tanto na arte das igrejas da Ordem Dominicana, como na arte da Ordem Franciscana. É o tema da visão da aparição da Virgem a interceder por S. Domingos e S. Francisco em defesa da humanidade pecadora, no momento em que Jesus Cristo impele a sua raiva contra a terra. O mesmo episódio marca presença nas igrejas dos conventos dos frades dominicanos, inserto na representação da vida do fundador S. Domingos de Gusmão. De referir, ainda, a sua utilização pelos Jesuítas, reapropriada à figura de um dos mais ilustres membros da ordem, S. Francisco Xavier, como é exemplo a tela datada de cerca de 1660, realizada por Francisco Nunes Varela para a igreja do convento dos Paulistas de Portel (Fig. 84 b).

A iconografia do tema gozou de popularidade entre os artistas nacionais durante a primeira metade de Setecentos, de cujos primeiros exemplos se deva atribuir à obra de Étienne Parrocel para o Palácio de Mafra em 1730 (Fig. 84 a). Tendo o pintor André

Gonçalves em 1740 pintado o mesmo tema para o convento de S. Pedro de Alcântara (Fig. 84 c).

A pintura mostra em primeiro plano os dois santos fundadores das ordens mendicantes. Do lado esquerdo, mostra-se S. Francisco de Assis identificado pelo seu hábito, o saial castanho e o tosco cordão de três nós, ajoelhado com os seus olhos elevados ao céu na direcção de Cristo. Junto a si tem um crânio, símbolo da morte e da vaidade humana. Do lado direito, está sentado S. Domingos de Gusmão identificado pelo seu hábito, tendo junto um ramo de lírios seu símbolo iconográfico. Por detrás, vemos um cão com um archote aceso na boca, figura que remete para a fidelidade do santo a Deus e à Igreja. O santo tem a mão direita sobre um globo e dirige o seu olhar para o alto, na direcção da visão de Cristo e Maria que aparecem no céu, pousados sobre nuvens. Cristo com o manto encarnado a cobrir o corpo nu, tem na mão direita três flechas, com as quais pretende infligir o género humano contaminado pelos três vícios que suscitaram a sua cólera sobre a terra: o orgulho, a avareza e a luxúria.

Em missão de aplacar a expressão de cólera divina poupando os homens do castigo que seu filho pretende investir sobre a terra, Maria mostra a Cristo, os fundadores das duas novas Ordens, S. Domingos e S. Francisco, os quais fariam reinar as virtudes opostas na terra: a obediência, a pobreza e a castidade. Maria aparece prostrada diante do seu filho, vestida com a sua túnica rosa e com o manto azul traçado sobre o ombro esquerdo, trazendo o braço sobre o peito.

A visão é assistida pelo cortejo celeste de anjos que compõe o séquito que acompanha a Virgem. O fundo da composição é marcado pela tonalidade dourada do céu e pelo tom carregado das nuvens. A mensagem fundamental da obra é lembrar aos fiéis a missão destes santos, suscitada pela salvação do mundo.

A obra ***São Francisco espoja-se num silvado*** (vide Fig. 85) corresponde à figuração do episódio no qual assaltado por uma violenta tentação e para a triunfar, Francisco se despoja das suas vestes e se arroja no silvado. Mas quando se levanta se apercebe que estava coberto de rosas. Segundo a lenda, Francisco colheu 12 rosas brancas e 12 vermelhas, e com elas se dirigiu à igreja de Porciúncula, onde foi acarinhado pela visão de Cristo e sua Mãe. E dela colheu a indulgência plenária do mês de Agosto. Evidentemente, que este tema forja implicitamente o *Milagre da Porciúncula*, que não podia ser esquecido. Esta convicção se fundamenta também na representação do anjo que comporta o quadro *Francisco espoja-se num silvado*.

Interessa-nos propor que, o anjo está a apontar na direcção do Milagre da Porciúncula, que falta no encadeamento da narrativa.

Este tema foi amiúde representado nas igrejas da ordem a partir do século XVI, o pintor optou por figurar o santo seráfico deitado sobre o solo no canto inferior esquerdo. A sua figura despida apenas é cingida na cintura por um manto branco. Se atentarmos ao ombro direito do santo, deformado, podemos inferir que o pintor não dominava bem o desenho anatómico.

Podemos supor, não sendo fidedigno, que a adulteração da camada cromática contribui para o desvirtuamento da técnica do pintor. O santo senrosca-se numa roseira de espinhos que estão em primeiro plano. Inclina a sua cabeça para a sua esquerda, na direcção da figura de um anjo que aparece ao centro da composição. Ambos se destacam da paisagem fundeira marcada por arvoredos de rica folhagem. O anjo inclinado na direcção do santo o fita nos olhos, e a posição do corpo desenha uma suave linha sinuosa cujos panejamentos volumosos e agitados conferem dinamismo ao mensageiro celeste de asas estendidas. Quanto aos braços, o direito dirige-se ao santo tendo a mão aberta na horizontal, como se ilustra-se um diálogo de aplacar e apaziguar. Enquanto o esquerdo se ergue ao céu, e a mão na vertical desenha com o índice, o gesto indicativo de demonstração.

O episódio da ***Estigmatização de São Francisco*** (vide Fig. 86) é retirado a partir do episódio de Cristo no jardim das oliveiras e coloca a «paixão» de S. Francisco em paralelo com a paixão de Cristo.

Estando em eremitério a fim de orar, cantar e se penitenciar no Monte Alverne, escreve Celano, “*viu Francisco, por vontade de Deus, um homem, qual um serafim com seis asas, crucificado e com as mãos estendidas y os pés juntos, que permanecia ante sua vista. Duas asas se elevavam sobre sua cabeça; outras duas se estendiam para voar, e as dos restantes cobriam todo o corpo.*” Enquanto durou aquela visão Francisco se levantou e cotejava na significação daquela visão.

Celano nota: “*Viam-se as mãos e os pés trespassados na sua metade o centro e as cabeças dos cravos apareciam na parte interior da mão e na superior dos pés, e suas pontas na parte oposta. Os sinais da palma das mãos eram redondos e por cima pontiagudos, de modo que se advertiam algo mais carnosas, [...] sobressaindo o resto da carne. Em idêntica forma estavam impressos os sinais nos pés e mais proeminentes que o restante. O lado direito estava atravessado como por uma lança, por cuja cicatriz*

aberta derramava muitas vezes sangue tão abundante, que chegava em ocasiões a tingir a túnica e ainda os panos menores.”³⁰⁸

A impressão das chagas em S. Francisco é narrada por São Boaventura que não discorda no seu teor com o relato de Celano.³⁰⁹

Estabeleceu-se um paralelismo entre Francisco e Cristo, deduzindo-se do serafim pregado na cruz a sua correspondência ao anjo e ao cálice que apareceram a Jesus quando este estava em oração no jardim das oliveiras. Também na trajectória de vida de Francisco, esta visão ocorreu quando estava isolado no Monte Alverne.

Ressurge na pintura este amor franciscano pela natureza, estando isolado a ler na companhia de outro companheiro igualmente vestidos de saial rústico com a corda de linho à cintura. O bosque é marcado pela intensa vegetação, vislumbrando-se umas casas ao fundo, alusivas à cidade, estando Francisco de joelhos na borda do rio, tendo pousado no chão o livro, olha para o grande crucifixo que plange da margem oposta do rio, se inclinando para ele. A atitude de Francisco, preludia a estigmatização cujas chagas apresenta quer nas mãos erguidas ao alto quer nos pés descalços. Junto ao livro de Francisco está uma caveira, símbolo de *vanitates*, das coisas transitórias do século, como também do homem animal e sensual que se alimenta do pecado das trevas.

Pela impressão dos estigmas, os franciscanos reconhecem a eleição divina do seu padroeiro, que sobre os seus membros trazia as marcas dos cravos da Paixão de Cristo.

O modelo iconográfico perfilado na pintura não se afasta dos protótipos das obras de Gerolamo Muziano e de Camillo Procaccini, divulgadas pelas gravuras de Cornelis Cort e Sedeler. Contudo o pintor poderá também elegido a gravura de Agostino Carracci, segundo composição de Ludovico Carracci (Fig. 86 a). A pintura difere da estampa só na posição da cabeça do santo e na contenção da expressão do rosto, mantendo os braços elevados, o livro aberto e a *vanitas* próximo de S. Francisco.

S. Francisco representado com barba e envergando o hábito composto pelo saial rústico castanho com o silício cingido à cintura por três nós, evocando os votos de Pobreza, Castidade e Obediência, que lembram as três virtudes franciscanas. Prostra-se no monte Alverne estando voltado ligeiramente para a sua esquerda, e com a cabeça inclinada para o alto na direcção da aparição do homem crucificado. É também nesta direcção que São Francisco ergue os seus braços mostrando nas palmas das suas mãos as

³⁰⁸ IDEM, *Vida Prima, Libro Segundo*, Cap. III, pp. 347-348.

³⁰⁹ São BOAVENTURA, *Leyenda de San Francisco*, cap. XIII, pp. 614-617.

marcas dos cravos que foram usados na crucificação de Cristo, tendo ainda o seu flanco direito a cicatriz da chaga perpetrada nos momentos que precederam a morte de Cristo.

No lado oposto ao santo, e sobre a sua cabeça, mostra-se Cristo nimbado e crucificado com os braços estendidos e os pés juntos, tendo o perisónio cingido na cintura e as seis asas encarnadas. À estigmatização de São Francisco assiste o cortejo de anjinhos planando no céu pleno de nuvens.

A derradeira pintura do ciclo hagiográfico, com o título ***O Papa Nicolau V descobrindo o cadáver de São Francisco*** (vide Fig. 87), trata de um tema estrategicamente popularizado pela Ordem franciscana na vigência da Contra-Reforma, inserida num contexto de émulo entre as diferentes ordens, que intentam a qualquer custo propalar a santidade do seu fundador. Concitando a demanda artística deste novo episódio, que foi deliberadamente requisitado pela ordem para passar a constar na série hagiográfica a partir desta altura.

Francisco consagrou-se a Cristo no ano de 1226, sendo sepultado na basílica de Assis, a conhecida igreja de Santa Maria da Porciúncula, onde começou a obrar prodígios póstumos que, em breve tempo tornaria o seu local de sepultamento num santuário, aonde acudiam pessoas de todos os pontos da terra em busca de cura. Em conhecimento de tal, o Papa Gregório IX, junto com os cardeais e prelados tratou da canonização do santo.³¹⁰

O tema que ilustra esta pintura corresponde ao relato da visita do Papa Nicolau V ao sepulcro de S. Francisco, em 1449. O relato da lenda é atribuído ao cardeal Austergius, que assistia à visita do papa. Descido à cripta da Basílica de Assis, Nicolau V viu o santo de pé sobre um pedestal de mármore, “os olhos elevados ao céu, as mãos juntas e cobertas pelas mangas do hábito, [...]”. Um suave odor impregnava a igreja. O papa ajoelhando subiu a base do vestido monástico e descobriu um dos pés [...]”³¹¹ onde ainda sangrava a ferida da impressão dos estigmas. Este episódio mostra a santidade de Francisco, provada na incorruptibilidade do corpo após a morte.

Este tema foi representado na arte nos alvares do século XVII, como de facto prova a inclusão ilustrada do tema no livro *Vida de S. Francisco de Assis* gravada por

³¹⁰ IDEM, *Vida Primera*, Libro III, cap. I, pp. 371-373; IDEM, *Vida Segunda*, Parte II, cap. CLXVII, pp. 517-518.

³¹¹ Émile MÂLE, *L'Art Religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la Fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle, du XVIII^e siècle. Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932, p. 481.

Thomas de Leu entre 1600 e 1610, em Paris. De assinalar que a difusão da lenda pronunciada pelo cardeal Austergius, logrou o contributo essencial dos *Annales ordinis Minorum* da autoria de Wadding, dados à estampa no ano de 1628.³¹² Como sublinha Réau, foram os artistas espanhóis do século XVII os maiores cultores deste tema, como Zurbaran e Ribalta.

O Papa Nicolau V descobrindo o cadáver de São Francisco apresenta vinculação directa com a gravura de Pierre Landry, segundo a composição de Laurent de la Hyre (Fig. 87 a). O mesmo tema marca presença na Igreja Paroquial de Nossa Senhora das Mercês, antigo Convento de Jesus, integrando o ciclo de doze telas do ciclo hagiográfico de S. Francisco da autoria de Marcos da Cruz, que para a representação do tema elegeu a gravura de Philippe Galle de 1587.³¹³ Segundo pesquisa de Moura Sobral, nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga existem outras duas pinturas em tábua subjacentes ao mesmo tema, uma de André Reinoso e outra de Marcos de Cruz para o convento de S. Francisco de Xabregas.³¹⁴

Na pintura, o artista que abordou o episódio não imitou o êxtase, tal sucede como os pintores espanhóis, caso de Zurbarán, Murillo, e outros. Foi comedido nesse aspecto, preterindo o rosto frontal aos olhos extasiados elevados ao céu, como se contemplassem a eternidade.

S. Francisco, em figura alongada, de pé sobre o pedestal com os braços cruzados e as mãos escamoteadas pelas mangas do hábito preto que denuncia repintes hodiernos, é a expressão da santidade contemplada desde o túmulo. O papa Nicolau V em pose genuflectida eleva a parte de baixo da túnica do santo seráfico deixando descoberto o pé que recebera a estigma. Junto do papa, o cardeal identificado pela alva branca revestida pela batina encarnada, prostra-se de costas para o público diante do santo, segurando nas mãos um círio aceso, faz-nos crer que seja o cardeal Austergius que acompanhou o papa no acontecimento.

Em segundo plano, mostra-se outro cardeal assistente que elevando as mãos ao alto manifesta a estupefacção ao constatar a marca de santidade de Francisco. Como a pintura está muito danificada, levanta-nos muitas dúvidas de legibilidade, uma delas é a presença de um cão no canto inferior esquerdo, o qual não nos é possível precisar

³¹² Émile MÂLE, *op. cit.*, p. 482.

³¹³ Luís de Moura SOBRAL, *Pintura Portuguesa do século XVII. Histórias, Lendas, Narrativas*, Lisboa, [s. n.], 2004, pp. 134 - 135.

³¹⁴ IDEM, *ibidem*, p. 135.

fidedignamente. Quanto ao fundo, é uma mancha de esfumado negro que nos deixa também com dúvidas se não existiria uma traçaria arquitectónica de enquadramento à cena.

Por seu lado, a encadear este acontecimento deveria preceder a *Morte de São Francisco*, ausente no ciclo.

O sentido legitimador que presidiu na eleição deste ciclo hagiográfico se alicerça na inusitada exortação das virtudes e semelhanças de S. Francisco com Cristo, levada a cabo pelos frades menores. Esta doutrina foi forjada pela Ordem no século XIV, como trata de provar não só o seu brasão, mas igualmente o tratado *De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Jesu*, onde se assinalam quarenta equivalências propugnadas por Bartolomeu de Pisa, em 1399. Esta obra teve célere sucesso, sendo reeditada em Bolonha no ano de 1590, e ampliada por Petrus de Alva com o título *Naturae prodigium, hoc est sancti Francisci vita* editada em Madrid, no ano de 1651. Curioso pormenor aposto na primeira página do livro, averiguado por Émile Mâle, reside na dicotomia Assis/Nazaré e Monte Alverne/ Calvário.³¹⁵

I.4 – O Apostolado

No registo superior da sacristia existe o *Apostolado*, constituído por doze quadros de pequenas dimensões com a respectiva legenda assinalando cada um dos apóstolos representados na série, estando ainda por apurar a respectiva autoria. A ressaltar o mau estado de conservação das pinturas, com a perda considerável da superfície cromática, como é constatável em alguns casos.

A representação artística dos apóstolos quer, individualmente quer integradas nas cenas relativas à sua vida e morte teve a sua génese durante a época medieval, escorada na Legenda Dourada, sendo retomada desde o último terço de quinhentos, propiciada pelo acréscimo da popular veneração no correr da Contra-Reforma católica. Entre outros exemplos, encontram-se nas ilustrações da vida pública e paixão de Cristo, como também nas cenas ligadas à vida da Virgem, como da morte, assunção e do pentecostes.

Em especial, os Apostolados, no decurso da época barroca e vinculada às ideias trentinas de devoção dos santos mártires e culto das imagens, registando novo fôlego representativo durante a Época Moderna. A sua difusão iconográfica deveu-se em boa hora ao papel incontornável das gravuras flamengas que ao estarem em circulação

³¹⁵ Émile MÂLE, *op. cit.*, pp. 175-176.

permitiram a codificação iconográfica. Deste modo, se assumiram como modelo de inspiração directa dos artistas.³¹⁶ Para a arte barroca, conhecem-se vários *Apostolados* entre os quais cabe destacar o da autoria do pintor flamengo Rubens que se conserva no Museu do Prado, e o que o pintor José de Ribera executou entre 1630-1632, também no mesmo museu.³¹⁷

Os Apostolados surgem em duas versões: a de corpo inteiro e a de meio-corpo, sendo esta última opção a mais elegida pelos artistas. Os doze apóstolos figuram com os respectivos atributos identificadores e por vezes são presididos pela figura do Salvador, onde constam agrupados em número de seis de modo a figurarem seis á direita e seis à esquerda do Salvador.

Esta versão, pelo que se verifica, não foi a elegida no *Apostolado* do pintor anónimo micalense do século XVIII, para a sacristia do extinto convento de S. Francisco, em Ponta Delgada. O artista, certamente local, teve inspiração em fontes gravadas, todavia não foi ainda possível determinar quais foram as vias iconográficas utilizadas.

O pintor anónimo representou as personagens em meio-corpo na idade madura, e nesta opção naturalista expressa os rostos com realismo de traços de expressão e aspecto enrugado, que lhes outorga grande intensidade e carga expressiva de grande eficácia devocional. O semblante sereno e banhado pela luz é dirigido, de modo geral, ao divino para o qual estão em contemplação como que num diálogo místico. Salvo as duas excepções protagonizadas por São Paulo e São Judas Tadeu, ambos olham de frente ao espectador. As figuras isoladas se destacam de um fundo neutro, sem referências espaciais e temporais. A supressão da paisagem e simplificação a que submete a obra corresponde aos pressupostos estilísticos barrocos de concentrar a obra no tema sacro, suprimindo qualquer indício de impureza ou provocação que desviasse a obra do cumprimento do papel catequético e devocional. Por seu turno, o pintor intensificou os contrastes de luz e sombra e potencializou o tratamento das expressões e rasgos fisionómicos, bem como o tratamento volumétrico da vestimenta.

A figura do Salvador pensada para centralizar a série não existe, facto que pode indiciar que a mesma não tenha constado no original.

³¹⁶ Mercedes, ORIHUELA, «El Apostolado», in José IGLESIAS (Comiss.), *Santiago el Mayor, y la Leyenda Dorada*, Gráficas Varona, Galicia, 1999, pp. 46-49.

³¹⁷ IDEM, *ibidem*, p. 50.

São Pedro (vide Fig. 92) conjuntamente com o irmão Santo André, foi o primeiro apóstolo recrutado por Jesus tendo exercido o múnus de Bispo em Roma, onde foi colocado na prisão e crucificado por ordem do imperador Nero, que o mandou crucificar de cabeça para baixo.³¹⁸ O seu atributo são as chaves, uma de ouro e outra de prata, conferidas por Cristo e que simbolizam o seu poder de abrir e fechar a porta do céu.³¹⁹

Inscrito dentro de uma medalha veste túnica azul e manto encarnado e sustem nas mãos as chaves, de prata e de ouro remetidas por Cristo. De acordo com Émile Mâle uma “*exprime o poder de abrir, a outra, o de fechar*” a porta do céu.³²⁰ Por sua vez, esta tradição está na origem das representações de São Pedro com as chaves à porta do céu. Mostra-se ligeiramente voltado para a sua direita onde dirige a mirada em direcção ao divino. A figura anciã é conotada pela calvície e pelas barbas grisalhas agitadas pelo vento. Os seus olhos volvidos ao divino expressam grande naturalismo acompanhado pelo movimento das arcadas supraciliares elevadas franzindo a testa enrugada, tendo os lábios semi-abertos e as faces rosadas, em contraste com a brancura da sua fronte calva. Destacada e recortada do fundo escuro pelas zonas iluminadas como o rosto e as mãos e pelos volumes escultóricos da indumentária. A obra apresenta avançado processo de decomposição da camada cromática, causado pelo desagregamento do pigmento e verniz de protecção do suporte, comprometendo a preservação da iconografia.

S. João Evangelista (vide Fig. 93) segundo nos faz crer a legenda aposta ao canto inferior esquerdo da pintura que identifica o santo figurado na obra como “*S. Jo...*” foi o único entre os apóstolos que não morreu martirizado. O tronco da árvore é um elemento que induz na confusão do apóstolo, uma vez que induz na identificação de Santo Andre, cuja insígnia é a cruz em aspa. É preciso notar que São João, segundo a tradição, é sempre representado imberbe, pois é o mais novo dos apóstolos. Tal não foi seguido pelo pintor. Na hipótese de não ser Santo André o representado, só nos resta concluir que se trata de S. João em Patmos onde escreveu o livro do Apocalipse, um dos seus principais atributos para além do cálice, que por sinal não constam na pintura.

Vestido com uma túnica rosa aparece representado entre um tronco de uma árvore, dentro de uma mandorla, o santo representado a meio corpo voltado

³¹⁸ Loius RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. III, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, pp. 1038-1039.

³¹⁹ IDEM, *ibidem*, p. 1077.

³²⁰ Émile MÂLE, *Les Saints Compagnons du Christ*, Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1958, p. 91.

ligeiramente para a sua direita, eleva a sua mirada na contemplação do sobrenatural. A figura o representa na idade madura, calvo, barbas brancas, olhos cavados no rosto enrugado e boca semi-aberta, em intensa carga de expressividade. A pintura apresenta um acelerado processo de decomposição da camada cromática, a qual é acompanhada pela perda da leitura da iconografia e legenda.

São Tiago o Menor (vide Fig. 94), como se lê da legenda aposta ao canto inferior esquerdo - “*S. Tiago Menor*” - após a partida de S. Pedro para Roma, ocupou o múnus bispo da igreja cristã na palestina. Sob o cargo de bispo de Jerusalém, S. Tiago Menor intenta converter o sacerdote Caifas, sem sucesso, sendo atirado do templo e condenado ao apedrejamento. Em 62 foi dissipado por um pisoeiro, que lhe partiu o crânio com um golpe de vara, instrumento que se converteu num dos seus atributos.³²¹

Encontra-se representado em meio corpo, ligeiramente voltado para a sua esquerda destacado do fundo negro e homogêneo. Veste túnica rosa e manto encarnado e leva na mão esquerda a vara de madeira, instrumento com que lhe deram a morte. É figurado como homem maduro de cabelos encaracolados e barbas castanhas encrespadas, as orelhas são compridas e o nariz saliente. Os seus olhos castanhos pequenos, tal e qual a boca semi-aberta compõem o rosto contemplativo captado num desenho de pendor naturalista. A luz dirigida ao rosto, à mão e à túnica rosa, faz com que nesta última, as zonas iluminadas em aposição às de sombra aparentem volumes. Anatomicamente, é de notar que o ombro direito é maior que o esquerdo, denotando com esta falta de apuro, pouco rigor e destreza no desenho anatómico e no respeito das proporções.

S. Bartolomeu (vide Fig. 95) identificado pela legenda aposta no canto inferior esquerdo - “*S. Bartholomeu*” -, segundo a lenda dos seus hagiógrafos teria evangelizado a Arábia, a Mesopotâmia e a Arménia. Aqui sofreu o martírio ordenado pelo rei Astiage, sendo desumanamente esfolado vivo com por um cutelo, instrumento que se tornou seu principal atributo.³²²

Figura dentro de uma mandorla apostado sobre um fundo negro homogêneo. Ligeiramente voltado para a sua direita, sendo representado na sua idade madura, com os cabelos e as barbas castanhas, o apóstolo veste túnica rosa e manto verde e leva na

³²¹ Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. II, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 702.

³²² Louis RÉAU, *op. cit.*, Tomo III, Vol. I, pp. 180-181.

mão direita uma faca, e com tal instrumento foi martirizado. A decomposição atinge o rosto, mal supomos que, tal e qual os restantes quadros, o santo tem os seus olhos volvidos na direcção do infinito a atestar pela sua testa franzida e pela inclinação ascendente da cabeça. Como espelha a pintura é bastante acelerado o processo de decomposição da camada cromática, que atinge inclusive o rosto da figura.

S. Tiago o Maior (vide Fig. 96) irmão de S. João Evangelista, com o qual no seguimento de Pedro e André integrou o grupo dos Doze. Após a sua predicação na Síria e Judeia, foi decapitado em 44 por ordem de Herodes, Agripa. Durante a Idade Média a literatura hagiográfica forjou vários milagres concebidos por São Tiago Maior em Espanha, de tal modo que foi habilitado padroeiro de Espanha. A popularidade do seu culto foi trasladada à iconografia surgindo representado em três variantes: o apóstolo, o peregrino e o cavaleiro. Para a obra em análise importa apenas considerar a iconografia do peregrino, identificada pelo hábito, chapéu de abas largas, vieira e bordão. Dado curioso, uma vez que no Apostolado, o santo não é figurado com a iconografia de Apóstolo, como os demais, cujo atributo seria a cruz primacial com dupla travessa, em alusão ao múnus arcebispo de Espanha.³²³

Veste uma romeira sobre o manto castanho, chapeirão redondo caído na parte detrás das costas e sustem na mão direita o bordão, atributos habituais na iconografia de Santiago o Maior como peregrino. Não conseguimos saber se leva a vieira sobre a esclavina, como era habitual na sua iconografia, por ser explícito o avançado grau de decomposição da camada cromática em quase cinquenta por cento. O santo é apresentado como homem de meia-idade, de hirtas barbas castanhas e de cabelos longos e ondulados que modelam o rosto pálido de expressão cansada e testa enrugada. Nota curiosa prende-se como facto do santo ser representado, ao contrário do comum, de perfil voltado para a sua direita e com o rosto dirigido em frente, sem voltar os olhos para o alto, no entanto mantém a boca semi-aberta. O desenho é fino e os contornos da figura são perfeitos ao ponto de obedecerem às proporções anatómicas e à expressão natural do rosto. Apresenta decomposição da camada cromática e a legenda identificativa: “*S. Tiago Mayor*”.

S. Mateus (vide Fig. 97) como atesta a legenda aposta ao canto inferior esquerdo da tela - “*S. Matheus*” - é um dos Doze e um dos quatro evangelistas. Após a descida

³²³ Louis RÉAU, *Iconographie de l’Art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. I, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 695.

do Paráclito sob a forma de línguas de fogo, foi pregar a fé na Etiópia. Tendo se oposto à decisão do rei Hirtacus em esposar a sua sobrinha Ifigénia, forjou a sua morte por decapitação em 927. A alabarda como instrumento do martírio se converteu no atributo iconográfico.

Mostra-se representado dentro de uma mandorla e sobre um fundo negro estando concentrado a ler o seu evangelho. É representado de perfil e voltado para a sua esquerda. É apresentado como homem velho, testa calva percorrida pela presença de rugas que se compadecem com as longas barbas em tons grisalhos que conjuntamente compõem o rosto. Veste túnica encarnada como entrevemos por entre o manto azul, através do punho direito e da gola. O desenho é de pendor naturalista se atendermos ao pormenor na captação da orelha, no tratamento dos fios da barba e no traçado das rugas. É razoável o estado de conservação, todavia já apresenta lacunas pontuais na camada cromática.

São Matias (vide Fig. 98) após o dia de Pentecostes foi designado a pregar a fé na Judeia, onde sofreu o martírio diante do templo de Jerusalém onde foi decapitado por um golpe de machado que se converteu no seu atributo iconográfico.³²⁴

Talvez seja uma das melhores peças do conjunto, o que nos permite ajuizar pelo bom estado de conservação. De notável naturalismo e graficamente a imagem com uma carga emotiva mais eficaz. O apóstolo circunscreve-se numa mandorla sobre um fundo negro homogêneo, do qual é recortado pela luz que dirigida à sua pessoa o ilumina e recorta de forma volumétrica do fundo liso. Veste túnica rosa e manto castanho e leva na mão direita a alabarda com que foi decapitado, alusão ao seu martírio. A fronte enrugada e os cabelos brancos que teimam em aparecer por entre os fios loiros da barba e do cabelo se compadecem da sua maturidade. O pendor naturalista do desenho patente no tratamento das barbas, na coloração das carnações do rosto e na captação da emotividade expressada no olhar de S. Matias conferem grande realismo.

S. Felipe (vide Fig. 99) como ilustra a legenda aposta no canto inferior esquerdo da pintura – “S. Felipe” - após a ascensão de Cristo foi converter a Síria e a Frigia. Os pagãos o crucificaram com a cabeça em baixo, atado à coluna por cordas. Os carrascos o mataram com apedrejamento.³²⁵ O atributo é a cruz com a dupla ou tripla travessa, às vezes se junta a pedra, símbolo da sua lapidação.

³²⁴ Louis, RÉAU, *op. cit.*, Tomo III, Vol. II, p. 925.

³²⁵ IDEM, *ibidem*, Tomo III, Vol. III, p. 1068.

Vestido também de túnica rosa e com manto castanho segura na mão esquerda o livro das Sagradas Escrituras e na outra sustem a cruz, seu símbolo iconográfico. Como todos os demais, surge representado dentro de uma mandorla apostado sobre o fundo negro e homogêneo do qual se destaca pela incidência da luz que molda os volumes e define os contrastes claro-escuro. Ligeiramente voltado para a sua direita, nesta direcção dirige o rosto cabisbaixo, diferindo neste aspecto com o tradicional olhar contemplativo dirigido ao divino que, de modo geral, é demonstrado em muitos dos apóstolos da série em apreço. A figura imberbe, com os cabelos ondulados que descem pelo rosto na direcção das costas, se conota à idade madura ainda que na testa emergem as rugas e traços de expressão. Por sua vez, tem as pálpebras semi-cerradas e na boca semi-aberta esboça um sorriso subtil. De ressaltar o pormenor realista das páginas entre abertas pelo e fixadas pelo polegar.

São Tomé (vide Fig. 100) segundo a lenda hagiográfica foi incumbido de pregar a doutrina cristã na Índia, onde os sacerdotes pagãos acabaram por lhe conceder o martírio o trespassando a golpe de lança, instrumento que prevalece até ao século XVII como primacial atributo. A partir de Seiscentos a lança é preterida pelo esquadro de arquitecto.³²⁶ Veste túnica azul e manto púrpura e sustem no braço direito uma lança, instrumento do martírio. Dentro de uma mandorla sobre um fundo liso escurecido, do qual é recortado por acção da luz que sobre ele incide iluminado o rosto e as mãos em posse de oração. O rosto voltado para a sua esquerda, fixa o olhar no alto como a indiciar que está a contemplar o divino. É figurado como homem maduro, a patentear pela calvície, pelas barbas e rugas que preenchem a testa. Ao nível do traçado dos pregueados do manto e da túnica o desenho é desenvolto e trabalhado com volume e destreza no manuseamento dos contrastes de sombra e luz. O tratamento das mãos é cuidado ao nível do desenho anatómico e das proporções que juntas conferem naturalismo ao desenho. Para não falar do rosto expressivo e natural, concebido com apuramento dos distintos tons de carnação do rosto e no tratamento tridimensional do cabelo ondulado e da barba curta concebidos de modo natural.

São Judas Tadeu (vide Fig. 101) segundo o identifica a legenda aposta ao canto inferior esquerdo da tela “*S. Judas Thadeu*”, irmão de São Tiago Menor, com Simão pregou a doutrina cristã na Síria e Mesopotâmia. No ano 70 sofreu o martírio junto à

³²⁶ Louis RÉAU, *op. cit.*, Tomo III, Vol. III, p. 1267.

estátua da deusa Diana. O instrumento do seu martírio foi a maçã, seu atributo, embora por vezes seja substituída pela espada, lança ou alabarda como nota Réau.³²⁷

Destaca-se como uma das melhores figuras da série pela ousada representação frontal do rosto, frente ao espectador e a ele dirige o seu olhar, numa mirrada plena de expressividade. Diga-se de passagem que esta postura não é perfilhada em nenhuma outra pintura da série. Judas Tadeu é representado como homem de meia-idade e imberbe com cabelos curtos e negros que se confundem com o fundo da tela. O seu semblante algo tanto sinistro evidencia olhos pequenos, arcada supraciliar elevada induzindo no enrugamento da testa. O nariz comprido é afunilado e ligeiramente pontiagudo na ponta e os lábios cerrados esboçam um subtil sorriso de soslaio, algo perverso a alegar pelo olhar empedernido, que evidencia a conspiração. Veste manto azul-escuro representado por voluptuosas pregas ondulatórias num rigoroso volume escultórico, omitindo todo o pescoço e subindo até ao rosto. Segura nas mãos um livro fechado e uma sacola com as moedas com que foi subornado a trair Jesus.

S. Paulo (vide Fig. 102), após a ascensão de Cristo foi pregar a fé na Ásia Menor, Grécia e depois em Roma onde sofreu o martírio em simultâneo com o apóstolo São Pedro, vítimas do imperador Nero que ordenou a sua decapitação.³²⁸ O seu atributo é a espada, instrumento do martírio ou o livro.

É das raras figuras da série a dirigir o olhar ao espectador, para além de Judas Tadeu. A figura barbada e de cabelos compridos mostra-se dentro de uma medalha, apostado a um fundo escuro e homogéneo de onde sobressai a sua posição de perfil voltada para a sua esquerda dirigindo para o espectador o olhar. Veste túnica rosa e manto azul e segura na mão esquerda a espada, em clara alusão ao seu suplício ocorrido em Roma. Outro dos seus atributos é o livro da doutrina que disseminará por todos os homens. O seu rosto é iluminado por uma luz que deixa ver a testa enrugada, as maçãs do rosto sobressalientes e rosadas, em claro contraste com a negrura dos pêlos da barba, do cabelo que se confundem com o fundo liso. O desenho do rosto é naturalista bem como o traçado dos volumes do manto. Porém, a anatomia da mão e a sua posição não foi desenhado com verosimilhança.

A pintura derradeira representando **S. Simão** (vide Fig. 103) como se lê da legenda aposta no canto inferior esquerdo da obra - “S. Simão” - não colhe fácil

³²⁷ IDEM, *ibidem*, Tomo III, Vol. II, pp. 764 - 765.

³²⁸ Louis RÉAU, *op. cit.*, Tomo III, Vol. III, pp. 1038 - 1039.

identificação pelo facto do atributo iconográfico estar apagado pelo evidente grau de degradação da camada cromática. O santo mostra-se de perfil e a meio corpo, voltado para a sua esquerda, tendo a cabeça cabisbaixa e o olhar baixo trazendo as pálpebras semi-cerradas, alusão ao estado de reflexão e introspecção. Mostra-se dentro de uma mandorla, vestido de túnica encarnada e manto castanho e segura na mão esquerda a serra, instrumento do martírio, que se destaca do vermelho da túnica. O rosto barbado e os cabelos igualmente longos e castanhos, revela um olhar taciturno próprio aos espíritos contemplativos e introspectivos. Os pregueados concebidos com tridimensionalidade nos volumes e no tratamento das zonas de sombra em contraste com as de maior luminosidade. Os contornos da figura são perfeitos e destros, transmitindo um desenho naturalista.

I.5 – O programa imaculista da pintura de tecto perspectivado

Até à data está apurada com segurança documental a feitura do programa pictórico da pintura do tecto da igreja do extinto Convento de S. Francisco de Ponta Delgada. Sabe-se que pelo ano de 1733 o cenóbio investiu na aquisição de tintas e madeiras para o forro do tecto da sua igreja, a expensas da doação do capitão Manuel Raposo da Câmara e irmão da Ordem Terceira.³²⁹ No ano seguinte, o entalhador Manuel Machado contratado para a obra do forro do tecto, granjeou o rédito do primeiro quartel da obra.³³⁰ No ano de 1735, concluiu-se o programa decorativo da pintura em perspectiva do tecto no valor de 22 000 réis pagos neste ano aos pintores, cuja identidade o documento não enuncia.³³¹

Antes de passarmos ao estudo iconográfico deste conjunto narrativo, propomos fazer uma breve contextualização histórica da pintura de perspectiva em Portugal.

A arquitectura ilusionista da pintura barroca de tectos foi introduzida entre nós por Vincenzo Baccarelli (1682-1745), na realização da pintura da Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, em 1710. Os modelos baccarellianos da pintura de quadratura, constituíam uma novidade no panorama nacional da decoração dos tectos, que se

³²⁹ A. P. S. J., *op. cit.*, fl. 138.

³³⁰ B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro da Despesa*, 1722-1723, n.º 34 B, Liv. 222, fl. 81.

³³¹ IDEM, *ibidem*, fl. 145 v.

encontrava confinada desde a segunda metade de Seiscentos à pintura brutescada³³², que resistiu e perdurou anos avançados da centúria seguinte, convivendo em paralelo com a nova pintura de tectos de perspectiva arquitectónica imposta por Baccarelli.³³³

No seguimento dos modelos baccarellianos de ilusão pictórica conferida pela quadratura com a falsa tridimensionalidade das arquitecturas, a par da representação celestial religiosa (como a figuração do hagiológico, da *Vida da Virgem* e da *Paixão de Cristo*) concentrada no centro do tecto perfilada em perspectiva aérea de inusitado efeito vaporoso, que conduz à «revelação visionária, do extraordinário e sobrenatural», destinada a transportar o espectador para a inteligibilidade do conteúdo doutrinal das figuras nele inseridas.³³⁴

Após atingir o cume na primeira metade de Setecentos, a partir de 1755 inflecte drasticamente a pintura de tectos barrocos com as arquitecturas perspectivadas, desaparecendo o uso da quadratura baccarelliana, bem como da arquitectura aérea infinita concentrada no registo central do tecto, para dar lugar à pintura de ornatos e decoração em estuque pontificadas na produção de Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1780) e de Pedro Alexandrino de Carvalho (1731-1811), apenas para citar estes dois.³³⁵

A estrutura do tecto que agora nos propomos analisar (*vide* Figs. 125 e 125 a) assenta fundamentalmente na compartimentação narrativa de cenas historiadas laterais, segundo o modelo difundido por António de Oliveira Bernardes a partir da realização do tecto da nave da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja no ano de 1690.³³⁶ Coexistindo com geométricas arquitecturas virtuais, ou formas ornamentais que enquadram a organização das histórias que complementam o tema principal, perfilado no quadro recolocado posto ao centro do tecto na presença de uma atmosfera etérea evocadora da revelação sobrenatural protagonizada pela visão da Virgem e de *putti*.

³³² Sobre a pintura de brutesco na decoração de tectos em Portugal consulte-se, Vítor SERRÃO, «O desvario do ornamento de Brutesco na pintura de tectos do mundo português, 1580-1720» in *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII*, Vol. I, Lisboa, I.P.P.A.R., 1999, pp. 283-302.

³³³ Vítor SERRÃO e Magno Moraes MELLO, «A Pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal Joanino (1706-1750)», in Nuno SALDANHA (Coord.), *Joanni V Magnífico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994, pp. 84 - 85.

³³⁴ Vítor dos REIS, *op. cit.*, pp. 464 - 467.

³³⁵ Vítor SERRÃO e Magno Moraes MELLO, *op. cit.*, pp. 81-82.

³³⁶ Vítor SERRÃO, «O conceito de totalidade nos espaços do barroco nacional: a obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja – 1672/1698», in *Revista da Faculdade de Letras*, n.ºs 21-22, 5ª Série, 1996-1997.

A eleição preferencial pelo culto da Virgem patente no programa artístico do tecto da igreja parece justificada no facto da Ordem ser legítima defensora do dogma da Imaculada. Dentre os teólogos da ordem seráfica que defenderam o dogma imaculista convém destacar João Duns Scott (falecido em 1308).³³⁷ A devoção imaculista levou à realização do Concílio da Ordem franciscana, em Pisa, no ano de 1263, onde se estabeleceu oficialmente a festa da Conceição aprovada pelo papa Nicolau IV.³³⁸

Como se sabe, a problemática teológica em torno da imaculada concepção de Maria concitou a divisão no seio dos católicos originando duas fracções: os imaculistas, de um lado, defendiam a concepção imune ao pecado da Virgem representados pelos franciscanos aos quais se juntaram a partir do século XVI os Jesuítas; Do outro lado, os maculistas que se insurgiam contra a defesa da imunidade do pecado da Virgem contrariada pelos dominicanos seguidores da argumentação teológica de S. Tomás de Aquino.³³⁹

A devoção imaculista recebe novo fôlego no século XVIII, quando o papa Clemente XI declarou em 1708 a obrigatoriedade da celebração da festividade em honra da Imaculada Conceição a toda a Igreja. Em Portugal, em 1717, D. João V recomendou às colegiadas e aos prelados que a festa em honra da Imaculada fosse celebrada com pompa e solenidade. É apenas em 1854 que o papa Pio IX reconheceu oficialmente a doutrina da imaculada.³⁴⁰

Importa observar que em Portugal e Espanha o culto da Imaculada Conceição embora concitado em meio eclesiástico e inclusive teológico, de facto extrapolou para as altas esferas políticas, granjeando a devoção dos monarcas que estavam como os franciscanos ao serviço da propagação do dogma e da devoção popular. No caso nacional, desde os começos da monarquia a realeza concorreu com alento na devoção pela Imaculada Conceição associada a valores nacionalistas. D. Afonso Henriques «invocou Portugal como terra de Santa Maria e Nossa Senhora como rainha e especial

³³⁷ F. LOPES, «A Imaculada Conceição em Portugal» in *Brotéria*, XLIII, 1946, pp. 504 - 505.

³³⁸ IDEM, *ibidem*, pp. 504-506.

³³⁹ A ordem pelos seus membros se consagrou à defesa do dogma, só a título de exemplo citemos os casos paradigmáticos de Santo Ambrósio, Santo Agostinho, Santo Anselmo, São Jerónimo, entre outros, se mantiveram fiéis à corrente doutrinária da purificação de Maria. Acresce ao sobredito dizer ainda que os franciscanos dedicam a fundação dos seus templos à Imaculada Conceição.

³⁴⁰ Fortunato de ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, Porto-Lisboa, Vol. II, 1968, p. 558.

intercessora de Portugal». ³⁴¹ A ligação da esfera real ao culto mariano é renovada no século XVII, precisamente quando se deu a aclamação por D. João IV da Imaculada Conceição como padroeira do Reino de Portugal restaurado no ano de 1646. Contribuindo decisivamente para a intensificação do culto no Reino e nos domínios ultramarinos. ³⁴²

No que respeita à representação da doutrina da Imaculada pelos artistas, o processo de engendrar uma iconografia que plasmasse de modo esclarecedor o dogma não foi de início linear. As imagens da *Arvore de Jessé* desde o século XII insistiam na ascendência genealógica da Virgem para através dela se testificar a sua imaculada concepção. ³⁴³ Este tipo iconográfico não ilustrava com clareza o dogma imaculista, embora vigente ao século XV, paralelamente à representação do *Abraço na Porta Dourada* ou a *Santa Ana Triple* começaram a desaparecer para dar lugar nos alvores da centúria Seiscentista à iconografia da Virgem *Tota Pulchra* rodeada pelos símbolos das litánias retiradas das fontes bíblicas, como o Cântico dos Cânticos e a descrição da mulher do *Apocalipse*, pela perfeita adequação com a doutrina como defendeu o teólogo Johannes Molanus. ³⁴⁴

No que respeita à análise do tecto da igreja do convento seráfico, no eixo central surge o quadro recolocado com a representação da Virgem coroada com o nimbo de doze estrelas, tal como na visão da mulher do Apocalipse. Aos pés da Virgem, o crescente lunar símbolo mencionado no Apocalipse e no Cântico dos Cânticos: “*Pulchra ut luna*” e que representada a Igreja. Alça-se sobre um globo terrestre e calca com um dos pés a serpente, símbolo do pecado original cometido por Adão e Eva no Paraíso. A filactéria trazida pelo séquito de anjinhos contém a inscrição em letras capitais SEM PECADO ORIGINAL que se refere à imaculada concepção da Virgem e sua virgindade no momento de conceber o Salvador. E que afirma, por outro lado,

³⁴¹ Maria Cristina OSSWALD, «Aspectos de Sincretismo na Imaginária Ibero-Americana em marfim (séculos XVI-XIX)» in AA.VV., *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginária e Viagem*, Lisboa, CCCM/ESAD, 2010, p. 138.

³⁴² Flávio GONÇALVES, «A «Árvore de Jessé» na Arte Portuguesa», *Revista da Faculdade de Letras. História*, II Série, Vol. III, Porto, Universidade do Porto, 1986, pp. 213-342 e Luís de Moura SOBRAL, *Do sentido das Imagens*. Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 152.

³⁴³ Suzanne STRATTON, «La Inmaculada Concepcion en el Arte Español», in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I, N.º 2, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 15-16.

³⁴⁴ IDEM, *ibidem*, pp. 33-34.

Maria como a Nova Eva, por cujo intermédio o Verbo encarnou, sendo por isso medianeira no processo salvífico da humanidade.

A narrativa lateral que complementa o tema central, enquadrado em arquitecturas fingidas, decoradas com figuras de anjos e girlandas combina a estética plástica e a retórica barroca para exaltar de forma eficaz a concepção sem mácula de pecado original da Virgem, por um lado, e a aclamação da Imaculada Conceição rainha do Reino de Portugal, por outro lado. Por conseguinte, no primeiro tramo surge dentro de uma arcada a figura de um teólogo franciscano lídimo defensor da tese imaculista. No tramo central, encontra-se figurada dentro da arcada a Virgem que aparece coroadado como rainha. Tem lugar em cada tramo, duas cartelas com uma inscrição repetida que se lhe refere à figura configurada na arcada: TODO O MUNDO TODO O MUNDO VOS ACLAMA A VOZES E DIZ QUE SOIS CONCEBIDA E DIZ QUE SOIS CONCEBIDA CONCEBIDA RAYNHA RAYNHA EM GENERAL EM GENERAL. Se por um lado, com este programa artístico do tecto, a Ordem seráfica homenageia figura mariana de maior devoção na ordem e padroeira do templo. Por outro lado, a filactéria evoca o acontecimento histórico da restauração da independência nacional em 1640 e que foi imputada à intercessão da Virgem. Pelo que, consequentemente, D. João IV a proclamou padroeira de Portugal Restaurado no ano de 1646.

II – Convento de Nossa Senhora do Rosário da Ordem de São Francisco em Vila Franca do Campo

II. 1 – De 1501 a 1834

O primeiro convento da ordem franciscana erecto na ilha de São Miguel remonta ao ano de 1501, data em que foi fundado o convento de Nossa Senhora do Rosário em Vila Franca do Campo, a primeira e mais antiga vila da ilha. Arruinado o primeiro convento, em 1525 se principia a reedificação de novo convento para o qual foi escolhida a ermida de Nossa Senhora do Rosário para servir de igreja, e que havia sido construída pela população temerária, na sequência da tragédia e incentivados pelas práticas do dominicano Frei Afonso de Toledo que por esta ilha popularizou a devoção

à Senhora do Rosário traduzida na erecção de outras ermidas da mesma invocação na Ribeira Grande, Lagoa, Lomba da Maia e Água de Pau.³⁴⁵

Frei Diogo Borges e demais companheiros foram os cabouqueiros da fundação cuja ultimação se prolongou por muitos anos.³⁴⁶ A falta de estudos e de documentação de arquivo faz com que seja assaz desconhecida a história deste convento.

O decreto de D. Pedro IV, na qualidade de Duque de Bragança, de 1832, suprimiu o convento e o edifício foi desamortizado e adquirido por um particular.

II.2 – Estudo Iconográfico

II.2.1 – Santa Luzia

Segundo a hagiografia da santa, a cura milagrosa de sua mãe atribuída a Santa Ágata (pela visita ao túmulo da santa por ambas) induziu-as para voluntariamente repartirem a sua fortuna aos mais indigentes. Aquando da denúncia da sua conversão á fé cristã, foi condenada a ir para um bordel. Frustrada esta tentativa, segundo a sua hagiologia, lhe arrancaram os olhos repousando nesta lenda a fixação iconográfica da santa. Porém, só é martirizada pelo trespassar da espada no pescoço.

Por causa do suplício da oblação dos olhos, a santa é invocada na protecção das doenças oftalmológicas. Dele deriva o principal atributo identificador, os dois olhos geralmente sobre um prato ou taça, se registando outras variantes, como é o caso dos olhos visíveis na palma da mão ou como botões de flores, como refere entre outros exemplos Réau.³⁴⁷ Acresce entre os atributos da santa, o boi que calca com os pés, decorrente da lenda hagiográfica dos bois que se tinham negado a conduzir a santa ao lupanar, como ainda a espada que foi trespassada ao pescoço, evocando o instrumento do martírio.³⁴⁸

Como convencionalmente, a santa que vemos na pintura (*vide* Fig. 3) está de pé em pose alteada de ligeiro contraposto, em amaneirada pose teatral plena de graça e sem sofrimento, sustendo em cada mão a palma e a taça com os olhos como reminiscência do martírio padecido pela virgem. O artista encobre totalmente a anatomia equilibrada

³⁴⁵ Frei Agostinho de Monte ALVERNE, *Crónicas da Província de S. João Evangelista das Ilhas dos Açores*, Vol. II, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1961, p. 241.

³⁴⁶ IDEM, *ibidem*, p. 241.

³⁴⁷ Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien, Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. II, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 834.

³⁴⁸ IDEM, *ibidem*, p. 835.

da figura através de longas vestes deixando visível a extremidade dos sapatos encarnados revelados sob um preciosismo de sobreposição de vestimentas (túnica, corpete, saia e capa) onde se reflecte o pendor realista dos tecidos, praguejados, conferindo à figura uma feição bastante aristocrática.

Na cabeça o pintor imprimiu maior dignidade à figura, assinalando com uma auréola que pronuncia a sua santidade, confirmada na tez translúcida e no olhar transcendental. De notar a inclinação do pintor para os pormenores, como sejam, por exemplo, o laço encarnado que remata a trança em frente à testa, a utilização de grottesche no corpete. No fundo o pintor colocou em destaque o naturalismo de paisagem de tradição nórdica, sendo perceptível no plano fundeiro a inserção de micro-arquitecturas antiquizantes. Os tons amarelos e encarnados estridentes contraponham-se ao rosa claro, os brancos pálidos e os castanhos da paisagem.

III - Convento de Nossa Senhora da Graça da Ordem de Santo Agostinho em Ponta Delgada

III.1 – Memória Histórica

Os primeiros padres eremitas da ordem de Santo Agostinho que se fixaram na ilha de S. Miguel residiram sob a égide do renomado António de Frias (padroeiro dos conventos de Santo André e de São João Evangelista da cidade de Ponta Delgada) na ermida de Santa Ana disponibilizada pelo tutor desde o ano de 1606. Doravante, o impasse instalado na delonga da criação do convento dos frades agostinhos se prolongaria irresolúvel por mais de doze anos. Não obstante, ter havido por parte da Câmara da cidade de Ponta Delgada vontade em que se desse prossecução à erecção do dito convento na cidade dado o préstimo serviço no ensino prestado pelos religiosos. O pedido à casa real remonta ao ano de 1614, no qual os oficiais perpetraram autorização a Filipe II *“para se tomar no bairro de Sam Pedro da dita cidade o sítio das casas tterreas do [...] manoe! Samches clérigo de missa para nelle se poder passar E edeficar de nouo o conuemto dos rellegiossos de Samto Agostinho na dita cidade por ser m^{to} mais cómodo [...]”* daquele que ora habitam e «por ser fora da cidade» em detrimento dos moradores e estudantes.³⁴⁹

³⁴⁹ A. N. T. T., *Alvará para a construção do Convento de Santo Agostinho de Ponta Delgada*, 1614, fls. 151 v-152.

Manuel Sanches de Almada, falecido em 1625, vigário na igreja de S. Pedro de Ponta Delgada e ouvidor do eclesiástico em toda a ilha, doou efectivamente aos padres agostinhos o local atinente à edificação do convento, acto celebrado a 22 de Abril de 1617 entre o dito benemérito e os aceitantes, o Prior Frei Nicolau Vilas Boas e o padre pregador Frei João da Assunção e cuja escritura consta nas notas do tabelião Pedro Cabral. Pela escritura de doação Manuel Sanches de Almada afirma ser o proprietário “*de humas propriedades de casas com seus quintaes pera trás nesta dita cidade junto a ermida de nossa snora da natiuidade desta cidade as quaes eram suas, [...]*” e as doava “*pera nellas os ditos religiosos se passarem e nellas fazerem seu conuento e igreja de nossa snora da graça [...]*”.³⁵⁰ Em remuneração deste benefício, o patrono impôs a usual celebração de missas perpétuas por sua alma e, ainda, a doação do local de sepultamento na capela-mor do templo onde foi sepultado.³⁵¹

A historiografia antiga dá pelo ano de 1618 a transferência dos frades agostinhos da ermida de Santa Ana para o novo convento dedicado a Nossa Senhora da Graça. Esta notícia é contrariada por Frei Diogo das Chagas, ao dizer que depois de instalados alguns anos na Ermida de Santa Ana, “*se mudarão pera o meio da cidade, ao longo da hermida de Nossa Senhora da Natividade aonde hoje em dia estão bem mal accomodados*”. Cujo motivo, acrescenta o mesmo autor, “*pedirão este anno de 1646, esmola polla Cidade e mais Villas e Lugares da Ilha de que tirarão certos mil cruzados com que uão fundando e principiando um famoso conuento que permita Deus acabem.*”³⁵² Por seu turno, Francisco Afonso de Chaves na sua célebre obra *Margarita Animada*, notícia ter ocorrido a conclusão da construção do convento pelo ano de 1680. A serem verdadeiras as datas referidas, a construção do convento deu-se entre 1646 e 1680, no espaço de trinta e quatro anos, traduzindo uma delongada conclusão da empreitada o que possivelmente dever-se-á não só à insuficiência de recursos financeiros da Ordem para custear a obra, assim como, à difícil conjuntura política e económica nacional no momento conturbado das guerras da Restauração, na afirmação da independência do domínio castelhano.

³⁵⁰ B. P. A. R. P. D., Convento de Nossa Senhora da Graça, *Maços de Documentos (1610-1844)*, 1617, Maço 1, N.º 12, fls. 1-2.

³⁵¹ IDEM, *ibidem*, fls. 1-2.

³⁵² Frei Diogo das CHAGAS, *Espelho Crsitalino em Jardim de Várias Flores*, Ponta Delgada, Centro de Estudos Gaspar Frutuoso, 1989, p. 175.

À míngua de documentação e de investigação arquivística levada a cabo sobre o estudo deste convento, persiste um desconhecimento profundo sobre a vivência histórica do convento desde a sua existência principiada nos alvares de Seiscentos, e pleno século subsequente. Salvo as posteriores reutilizações redundantes da dessacralização do edifício a partir de 1834, para a qual abunda maior informação.

No contexto setecentista foi figura de destaque no acrescentamento e embelezamento da igreja o padre Lourenço Aires Rodovalho, beneficiado na igreja de São Pedro em Ponta Delgada, sob cuja égide e patrocínio irão decorrer as obras da capela-mor entre outras capelas no corpo da nave. Por testamento aprovado e aberto no ano de 1739 legou vultuosas somas de dinheiro à fábrica da capela de Nossa Senhora da Graça.³⁵³ Custeou ainda a factura das capelas dedicadas a São Tomás e a Santa Rita, sobre as quais dispôs: “*se eu não tiuer acabado as cappellas de Sancto Thomas, e Sancta Rita se acabarão com os rendimentos, e se fará a cada huma hum frontal vermelho, que digam com os das outras Capellas, e se mandaram vir de Lixboa outo castiçais grandes de Estanho para os coatro altares [...]*”, conforme consta na décima oitava verba do testamento.³⁵⁴ Para a dita fábrica doou também quatrocentos mil réis, constante nas septuagésima e últimas verbas do seu testamento.³⁵⁵

Com o anti-clericalismo e laicismo do Regime Liberal, o convento foi extinto e o seu património desamortizado. Em 1852, o primeiro liceu de Ponta Delgada foi instalado no edifício conventual onde permaneceu até 1921, com a transferência para o Palácio da Fonte Bela, o edifício actual. Vários órgãos e institutos se foram instalar na igreja e dependências do convento, caso do primeiro observatório meteorológico em 1865, da secção de História Natural do Museu de Ponta Delgada em 1880.³⁵⁶ Actualmente, na igreja funciona a Academia das Artes dos Açores e no claustro anexo à igreja funciona o auditório.

Da decoração interina do convento sobejaram alguns retábulos transferidos para a igreja matriz de S. Sebastião, em Ponta Delgada.

³⁵³ B. P. A. R. P. D., Convento de Nossa Senhora da Graça, *Maços de Documentos, Testamento do Padre Lourenço Aires Rodovalho*, 1739, Maço 2, N.º 35, fls. 3 v - 4. Inédito. (Vide Elenco Documental, Documento N.º 21)

³⁵⁴ IDEM, *ibidem*.

³⁵⁵ IDEM, *ibidem*, fl. 8.

³⁵⁶ Walter Manuel Pacheco CARREIRO, *São Pedro de Ponta Delgada – Suas Raízes*, São Roque, Nova Gráfica, 2004, p. 59.

III.2 – Estudo Iconográfico

III.2.1 – *Pentecostes*

Do seu acervo pictórico subsiste unicamente uma pintura de consideráveis dimensões intitulada ***Pentecostes*** (vide Fig. 141) proveniente da capela-mor, hoje patente no Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado, sediado na antiga igreja do Colégio de Todos-os-Santos, em Ponta Delgada. A pintura foi restaurada no atelier de Marta Bretão em 2008-2009, possuindo um monograma “IAM invent. e P” do presumível autor de oficina portuguesa de meados do século XVIII.³⁵⁷

A pintura representa o milagre da descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos narrado nos Actos dos Apóstolos (Ac 2, 1-3), servindo de pretexto ao cumprimento da profecia do Antigo Testamento (Jl 3, 1). Depois da sua ascensão ao céu, Cristo enviou o Paráclito aos Apóstolos, aparecendo sob a forma de línguas de fogo que pousaram sobre a cabeça de cada um dos Apóstolos. “*Por ellas*” - considera Isidoro de Sevilha - “*se concedeu aos apóstolos a graça de diversas línguas, para os fazer idóneos para a predicação dos povos fiéis*” tido por liminar no processo de fundação da Igreja cristã.³⁵⁸

Os elementos da narrativa pictural, a começar pelos apóstolos apresentam-se de forma centrípeta, ora sentados, genuflectidos ou de pé em torno da Virgem, oferecem uma sincronia de olhar reunido no Paráclito, que aparece no topo da obra a assinalar a ocorrência extraordinária das línguas de fogo que desceram sobre as cabeças dos elementos dentro do cenáculo.

Maria genuflectida junto do altar em posição preeminente assinalando a sua personificação da Igreja, com o seu olhar fixo na ocorrência do dom do Espírito Santo, desenrolado no topo da obra, junta as mãos em frente ao peito enfatizando o acontecimento sobrenatural, sendo de destacar ao facto da sua cabeça estar aureolada, sinal da sua natureza divina.

Do alto do cenáculo, o dom do Espírito Santo, representado por línguas de fogo que promanam da pomba, caiem sobre cada uma das cabeças dos presentes que concede a “*sabedoria e inteligência*”, dons do Espírito.³⁵⁹ Em simultâneo com o rompimento da glória, a presença lúdica dos anjinhos e querubins planando sobre as nuvens respeitam o valor escatológico do momento.

³⁵⁷ João Mário SOALHEIRO (coord.), *Tecer Relações. Paramentaria e Vivências Religiosas nos Açores*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 2009, p. 40.

³⁵⁸ Isidoro de SEVILHA, *Etimologias*, Tomo I, Livro VII, Madrid, BAC, 1993, p. 643.

³⁵⁹ IDEM, *ibidem*, p. 641.

O temperamento de admiração dos apóstolos contrasta com a harmonia e serenidade do semblante da Virgem, única figura divina assinalada com auréola, aspecto que inusitadamente visa sublinhar as suas virtudes de pureza e de castidade, em articulação com o texto apenso ao livro aberto no chão, onde se reúnem encómios à imaculada Virgem Maria. Os apóstolos que lêem as sagradas escrituras ou estão em discurso retórico espelham a concessão pelo Espírito dos dons das línguas e da sabedoria a ler e a falar diversas línguas. A figura do *admonitore* encarnada no gesto do apóstolo que assoma do lado direito olhando na direcção do observador, em simultâneo, aponta com o índice para o recesso da cena, procura deliberadamente levar o olhar do observador para olhar ao que surge no topo da composição, que nos guia depois para a figura da Virgem inspirada de graça e modéstia num eficiente discurso retórico que é ainda veiculado no oportuno livro aberto posado no chão.

A nível formal é de destacar o desenho incipiente dos rostos, e o emprego de um molde na sua factura, embora o pintor ensaie uma caracterização individualizada das expressões. Porém não incorreu num modelo de belo ideal com que representa a Virgem, optando por marcar os rostos enrugados dos apóstolos, o verosímil realismo no apontamento do cabelo e da barba envelhecida, fruto de uma apurada mestria de tons aplicados em curtas pinceladas, quase pontiagudas ou curvilíneas e sinuosas.

Atende-se ainda à dificuldade do pintor na representação verosímil da cabeça da Virgem, facto que se ficou a dever à obliteração de parte substancial da testa de maneira que acabou por conferir o achatamento da cabeça. À parte disto, a espacialidade é conquistada pelo tratamento perspectivo do pavimento, traçado em losangos, sugerindo os elementos arquitectónicos apostos no fundo da composição profundidade à cena. O cuidado incidente na perspectiva é atestado ainda ao nível da representação perspectivada dos quatro bancos apostos em primeiro plano.

Os pormenores realistas surgem ainda no tratamento de elementos decorativos, como o tapete com franjas, no desenho dos livros e na toalha sobre o altar. No pavimento consta um livro das Sagradas Escrituras aberto, em cujas páginas o pintor redige um texto bíblico em língua vulgar. No alto, na glória celeste brilha uma pomba envolta num resplendor de raios de luz. Sobre nuvens as usuais presenças angelológicas, entre anjinhos e querubins, asseverando o mistério sobrenatural, conferem dinamismo à cena.

IV – A Igreja do Colégio de Todos-os-Santos em Ponta Delgada

IV.1 – Da fundação ao Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado

O primeiro colégio da Companhia de Jesus no seio arquipelágico foi fundado na cidade de Angra do Heroísmo, ilha Terceira, sob a égide do monarca D. Sebastião no ano de 1570.

Doravante, após 1570, os padres da Companhia prorrogam a fundação de semelhante instituto na ilha de S. Miguel, não obstante a sua presença ser estimada pelos habitantes e oficiais da Câmara, fruto do reputado ensino de latim e casos de consciência ministrado pelos jesuítas, a que urgia implementar na ilha. De facto, endossa esse ónus à indecisão régia que se absteve de demonstrar atitude proclive em providenciar semelhante fundação na ilha micalense.

O suporte financeiro e material que selaria o busílis foi cedido pelo cristão-novo João Lopes, mentor da fundação do colégio e que renitentemente instou aos padres para fundarem um colégio em S. Miguel. Em data precoce à fundação do Colégio da Ascensão de Angra do Heroísmo, João Lopes assinou uma escritura de doação feita no livro de notas do tabelião Francisco Lobo em 1568, onde afirmou: *“que vindo os ditos padres a esta ilha de Sam Miguel fazer cassa ou colégio ou reger o seminário se aqui se fizer algum nesta ilha que em tal casso faz ele doador doação he esmola aos ditos Religiosos da companhia de Jesus dos ditos doze moios de trigo de foro que asi tem pellos ditos contratos pera a cassa ou colégio omde os ditos padres ouuerem de abitar [...]”*. Contudo, adita o mesmo João Lopes a prerrogativa seguinte: *“Sendo cazo dentro nos ditos vinte annos não venham a esta Ilha pera o dito efeito passado o dito tempo serem os doze moios de trigo com os rendimentos adquiridos nos annos atraz e pera que se junte todo pera o collegio da companhia de jessu da cidade do Porto”*.³⁶⁰

³⁶⁰ A. N. T. T., *Cartório dos Jesuítas*, Maço 35, N.º 9, fls. 1v–2. O mesmo João Lopes procurador da Companhia, em 1595, por escritura pública feita pelo notário Paulo António *“doou para ho dito colégio todos os bens de raiz [...] assi na dita Ilha de Sam Miguel como na de Santa maria em as ilhas dos assores [...]”*, o que viria a confirmar posteriormente no seu testamento, por onde lega por herdeiros os padres. Cfr. A. N. T. T., *Cartório dos Jesuítas*, Maço 35, N.º 7, fls. 1v - 2v. Por corolário, dirimia o contrato de transacção celebrado no ano anterior, no qual cedia toda a sua fazenda a seu irmão Marcos Lopes. Tal decisão não colheu a resignação de Marcos Lopes, que a partir de 23 de Novembro desse ano, acendeu uma quezília com o superior do colégio, fundamentando os seus argumentos no *Feito cível entre Marcos Lopes e o padre superior e mais padres do colégio de Todos os Santos da Cidade de Ponta Delgada*.

Decerto, os padres não acataram de imediato com a prescrição deste contrato de doação, atitude que abandonaram no ano de 1587, quando o colégio de S. Lourenço do Porto manifestou cobiça pelos bens de João Lopes, como bem assinalou Fausto Martins. Aduz-se como o motivo que terá concitado no Provincial a nomeação de um limitado número de padres para residirem a partir de 1587 em S. Miguel, no escopo de obstar à perda da dita renda.³⁶¹ No entanto, só em 1591, o padre Simão Fernandes, superior da residência, “*aceitou o colégio*”, isto é, a doação do sítio confinado à fundação da residência. Escusado será dizer que, o sítio da fundação não redundou exclusivamente das doações de João Lopes e de uma plêiade de distintos locais, facto que se aduz da aquisição de casas e terrenos pelos padres até meados da centúria seiscentista.

Fundado a 1 de Novembro de 1592, facto que aduz na escolha de Todos-os-Santos para orago do templo, o novo edifício jesuítico foi erigido em ritmo célere durante o superiorato do padre Fernão Guerreiro, a ponto de no último de Fevereiro do ano ulterior ser celebrado culto na nova igreja. A celeridade com que correu a obra parece, quanto a nós, referir-se à ultimação do presbitério, imprescindível à celebração litúrgica. Prosseguindo, por seu turno, as obras interinas pelo século XVII. Assim, da pesquisa de alguns documentos se afere o prolongamento da obra em 1594³⁶², 1601³⁶³ e, ainda,

Faz constar por este documento que João Lopes “*pagou mais de mill cruzados a diversas pessoas he oficiais pera has obras consertos e ornamentos do dito colégio nesta Ilha*”. Cfr. A. N. T. T., *Cartório dos Jesuítas*, Maço 35, N.º 4, fl. 3 v.

³⁶¹ Fausto MARTINS, *O Colégio de S. Lourenço*, Lisboa, 1994, pp. 59-60.

³⁶² No documento datado de 19 de Junho de 1594, refere João Lopes que o governador e capitão desta ilha, Gonçalo Vaz Coutinho cedera ao padre Fernão Guerreiro, superior do Colégio, a quantia de 800 mil réis, subtraída do depósito dos estrangeiros “*que estavaom socrestados per sua ordem*” na Ilha da Madeira, “*para se gastar como se gastou nas obras da Igreja deste Collegio*”. E, mais à frente, pronuncia a promessa: “*elle se obrigava de pagar ao S^{or} padre Jacome da Ponte que hora sucede no carregio de superior do dito collegio [...] a dita contia de outocentos mil réis pagos em dous annos em pastel granado nesta Ilha [...]*”. Cfr. A. N. T. T., *Cartório dos Jesuítas*, Maço 35, N.º 11, fl. 1.

³⁶³ Ademais, a oito de Janeiro de 1601, para efeito da edificação do edifício, João Lopes doou aos padres inacianos de Ponta Delgada “*quatrocentos e quarenta e oito mil cento e trinta e hum maravedis de moeda e a entregara de juro em cada hum anno que elle tinha situados na cidade de Romda e seu partido do Reino de Castela e assi e se doou todos os Rendimentos do dito juro que lhes estava devendo do anno de oitenta e cimquo em diante [...] e se doou mães a terça parte dos bens moveis de toda há fazenda que ele Joam Lopes tinha e tivesse nas ditas ilhas [...]*” patenteado no livro de notas de Paulo António. Por seu lado, João Lopes afirma: “*fizera allgumas esmollas para ajuda do edeficio e samchristia e mais pessas de casa para o dito colégio as quaes outrossi quer e lhe aprouve e foi contente que ho dito Reverendo padre geral presente e futuro possa*

patente ao ano de 1604, por constar da data do painel feito em Sevilha pelo pintor Vasco Pereira destinado a ornar uma das capelas do templo.

A gravosa despesa da fábrica e ornamentos durante o superiorato do padre Fernão Guerreiro foi acentuada pelo padre Francisco Gouveia que recrimina a obra do dito superior: *“en la iglesia e casas se avian gastado quinze mil cruzados que fuera melhor comprar renta para la fundacion. la mayor parte dellos y contentar se en este principio com menor iglesia por que la que hizo el p^e guerrero es tan grande que pide muchos padres y para ello no ay renta e fuera escusado hazer al principio tanta costa en fabrica y ornatos.*”³⁶⁴

Em 1625, é empreendida nova campanha de obras, mormente, no acrescentamento do colégio, no seguimento do qual se aduziu a confirmação do estatuto de colégio alcançado em 1636.³⁶⁵ Por seu turno, é alvo de equivalente campanha de melhoramento a igreja, cujo início acolhe diversas opiniões. Os historiadores Teixeira Dias e Nestor de Sousa tributam ao ano de 1656, ripostando o ano de 1637 partilhado quer na crónica do franciscano Frei de Monte Alverne, quer por Luís Bernardo Leite de Ataíde.³⁶⁶ Em verdade, ambos historiadores perfilham a data mencionada pelo padre António Franco que assevera que naquele ano *“foi dado início ao templo micalense”*.³⁶⁷

No tocante ao termo da obra, os autores não são unânimes e ripostam o ano de 1666 igualmente apontado pelo cronista e perfilhada por Ataíde. De acordo com a tese de Teixeira Dias, as obras da igreja ainda decorriam na última década de Seiscentos,

aplicar as ditas esmollas e pessas e edeficio a casa ou casas e colégio que lhe bem pareser sem lhe ficar a elle Joam Lopes nem a seus erdeiros allgum dereito no sobredito.” Cf. A. N. T. T., *Cartório dos Jesuítas*, Maço 35, N.º 7, fls. 2 - 4.

³⁶⁴ J. M. Teixeira DIAS, *Todos os Santos. Uma casa de Assistência Jesuíta em S. Miguel*, vol. 1, Angra do Heroísmo: [s. n.], [D. L.], 1997, p. 222. (Tese de Doutoramento em História da Educação pela Universidade dos Açores)

³⁶⁵ Francisco CHAVES (dir.), *op. cit.*, p. 509. Bernardo Ataíde cita para aquele ano de 1625 a aquisição da imagem de Nossa Senhora da Vida, patrona dos estudantes, demandada pela confraria homóloga a artista desconhecido da metrópole, para ornar o respectivo altar. Cfr. Luís ATAÍDE, *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores*, Vol. IV, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1976, pp. 392-393.

³⁶⁶ J. M. Teixeira DIAS, *Todos-os-Santos. Uma casa de assistência jesuíta em S. Miguel*, Angra do Heroísmo, [s.n.], D. L., 1997, p. 237; Frei Agostinho de MONTE ALVERNE, *op. cit.*, vol. 2, p. 149; Luís ATAÍDE, *Etnografia Arte e Vida Antiga nos Açores*, Vol. IV, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1976, p. 390 e Nestor de SOUSA, *op. cit.*, p. 164.

³⁶⁷ António Franco, *Sinopsis Annalium Societatis Jesu in Lusitania*, Augsburg, 1726. Citada a partir da tradução inserta no *Arquivo dos Açores*, vol. XIV, Ponta Delgada, Of. Artes Gráficas, 1927, p. 517.

como atesta a construção da sacristia pelo ano de 1698, escorada na epístola do padre António Carneiro.³⁶⁸

No contexto setecentista a igreja voltou a ser alvo de campanha de obras, porventura integrando a edificação de novas capelas, como é hipótese as dedicadas a Francisco Borja e José Anchieta. De acordo com Nestor de Sousa, esta nova empreitada integrou a factura do retábulo-mor, moldura do arco triunfal e azulejos da capela-mor coevos à construção do frontispício e executados, segundo o mesmo historiador, nos anos ulteriores a 1738.³⁶⁹ Segundo José Santos Simões, distinto especialista em azulejos, a execução dos dois painéis de azulejos historiados que revestem o suporte parietal da capela-mor, remonta ao ano de 1738, o que é elucidativo do facto de nesse ano ter sido levado a cabo a ingente campanha de decoração da capela-mor, cujo retábulo ficou por dourar, devido à expulsão dos jesuítas em 1760.³⁷⁰

Por carta remetida ao governador da ilha de São Miguel, expedida a 4 de Julho de 1760, Dom José propugna a urgência de se acorrer nesta ilha à expulsão dos jesuítas e venda dos bens sequestrados, cujo provento propugna deduzir “*o que necessário for, para se satisfazerem as obrigações do culto Divino [...]*” finado no ano de 1800.³⁷¹ Por seu turno, o colégio e bens dos Jesuítas foram incorporados no Real Fisco, sendo o colégio e igreja objectos de longa intervenção de obras desde 1770 até 1792, as quais se encontram documentadas.³⁷²

³⁶⁸ Eis as suas palavras: “*Dos bens temporais, se os proventos não são muitos, contudo não temos dívidas. O que nos sobra, vamos empregando na construção da sacristia, como foi prescrito pelo P^e Provincial [...]*.” Cfr. J. M. Teixeira DIAS, *op. cit.*, pp. 237-238.

³⁶⁹ Argumento que infere Nestor de Sousa do testamento de José de Araújo Cerqueira e no qual afirma: “*Em terceiro lugar se tirarão quatrocentos mil réis, os quais deixo aos Reverendos Padres da Companhia de Jesus para ajuda de fazerem um novo frontespicio na sua Igreja mas com declaração, que se dentro de dois anos, depois deste dinheiro lhe ser entregue não derem principio a tal obra [...]*.” Cfr. Nestor de SOUSA, *op. cit.*, pp. 166-171.

³⁷⁰ Nestor de SOUSA, «A Igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Ponta Delgada: sinais de arquitectura chã e inovações de gosto barroco» in Direcção Regional da Cultura (Coord.), *Igreja do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada: Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado* (Catálogo), Angra do Heroísmo, Direcção Regional da Cultura, 2006, pp. 17 - 20.

³⁷¹ A. N. T. T., *Ministério do Reino, Negócios diversos relativos às ilhas da Madeira e dos Açores, 1760-1768*, Caixa 713, Maço 611, Doc. 18, fls. 3 - 4.

³⁷² Inclusive alude-se a alguns ornamentos da igreja, tais como as imagens de Nossa Senhora da Soledade, do Senhor Ressuscitado e de São Francisco de Borja. Cfr. A. N.

O Colégio, exceptuando a igreja (sob administração do bispo da diocese), foi adquirido ao Estado por Nicolau Maria Raposo em 1788, nele instalando sua residência e oficinas de salga de peixe. A partir do terceiro decénio de Oitocentos, presidia o Tribunal Judicial e, em 1834, foi adquirido pelos descendentes e herdeiros de Nicolau Maria Raposo. Em 1973, estava na posse da Câmara Municipal de Ponta Delgada que, por seu turno, cedeu o edifício ao Governo Regional dos Açores sob cuja alçada permanece.

As sucessivas ocupações do edifício adstritas a intervenções de adequação às diversas funções, tais como o acolhimento das instalações do Arquivo e Biblioteca Pública de Ponta Delgada, lograram descaracterizá-lo impedindo-nos de conceber a original disposição dos altares da igreja ou das secções do colégio.

O restauro do edifício foi demandado só em 1976 pela pessoa do director do Museu Carlos Machado, Nestor de Sousa, instou à Câmara a cedência do edifício não somente, com o fito de nele sediar o Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado, mas sobretudo para obstar à célere ruína, como medida conservadora do monumento.

Finalmente, em 1999, o monumento é alvo de ingente intervenção de restauro no desígnio de integrar o acervo museológico da antiga igreja do colégio jesuítico, em exposição permanente no Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado, sediado no mesmo edifício.³⁷³

IV.2 – O programa pictórico dedicado à *Glorificação da Virgem*

A análise do património pictórico dos acervos das igrejas da Companhia de Jesus é indissociável do conhecimento das práticas devocionais e cultuais dos Jesuítas porque ditam, sublinha Fausto Martins, a iconografia das suas igrejas.³⁷⁴ Por conseguinte, na nave única da antiga igreja do Colégio se preservam três pinturas de tema mariológico,

T. T., *Conselho da Fazenda, São Miguel, Jesuítas*, Tombo 2.º, Fisco (1769-1796), Liv. 147, fl. 8; fls. 40 v – 43 v e fls. 52 v - 73.

³⁷³ Nestor de SOUSA, «A Igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Ponta Delgada: sinais de arquitectura chã e inovações de gosto barroco» in Direcção Regional da Cultura (Coord.), *Igreja do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada: Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado* (Catálogo), Angra do Heroísmo, Direcção Regional da Cultura, 2006, pp. 21-22.

³⁷⁴ Fausto Sanches MARTINS, «Culto e Devoções dos jesuítas em Portugal» in AA.VV., *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura*, Porto, Humbertipo, 2004, p. 94

sinal da unicidade devocional à Virgem corporizado pela Companhia desde a sua fundação.

Do lado do Evangelho consta no altar da Virgem uma tábua que ilustra o tema da **Coroação da Virgem** (vide Fig. 27), obra datada e assinada pelo seu autor Vasco Pereira Lusitano (1535 – 1609) que a pintou em Sevilha no ano de 1604.

A pintura procede da primeira campanha de edificação da igreja nos anos terminais de Quinhentos, inserida propriamente na campanha decorativa que implicava obra de talha, escultura e pintura se prolongado a sua conclusão nos alvares da centúria ulterior.

O Reitor do Colégio terá pugnado pelo escamoteamento da pintura por outra de modesta qualidade no decurso da década de trinta de Setecentos (vide Fig. 133), momento em que o Colégio empreendia obras de vulto (que quedaram por completar), por razões não esclarecidas. Talvez ditada por imposição da moda, sendo de sublinhar que o retábulo maneirista onde estava exposta não foi salvaguardado, imperando a adequação do discurso pictórico ao proselitismo nova estética dos retábulos.

Aquando da descoberta da tábua em 1973, uma intervenção de restauro na peça foi restaurada pela técnica Constança Pinheiro da Fonseca sob a direcção de Abel de Moura no Instituto José de Figueiredo, constando a memória descritiva do processo de restauro no catálogo da exposição onde a obra figurou sobre o tema *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões*.³⁷⁵

Como fizeram ver Juan Miguel Serrera e Vítor Serrão, no partido iconográfico Pereira inspira-se em gravuras e pinturas flamengas onde assimila a gravura *Virgem Coroada por Anjos* de Jerónimo Wierix, a par da influência sevilhana castelhana onde mostra inspiração em Alonso Vázquez na representação do Deus Pai da zona de glória e com Roelas, de quem recebeu o “colorido e intenso dinamismo da zona de glória» da *Circuncisão que Roelas pintou um ano antes para o retábulo-mor da igreja da Companhia em Sevilha, obra que assinala a introdução no naturalismo em Sevilha*.³⁷⁶

³⁷⁵ António de OLIVEIRA e Margarida OLIVEIRA, «Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado», in AA.VV., *Igreja do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada*, Ponta Delgada, Presidência do Governo Regional dos Açores, Direcção Regional da Cultura, Museu Carlos Machado, 2006, pp. 40-42.

³⁷⁶ Vítor SERRÃO (Comiss.), *A pintura Maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões*, Lisboa, C.N.C.D.P., 1995, p. 289.

Vítor Serrão, por seu turno completa que a repercussão da obra de Roelas em Pereira se faz visível nas figuras pintadas «*ao natural*» como atesta o naturalismo das figuras e das poses da corte angélica que igualmente é devedora da *Virgem de Belém* que Marcello Coffermans pintou para a igreja dos jesuítas em Sevilha (vide Fig. 27 a).³⁷⁷

O tema ilustrado na pintura não consta recitado nos textos canónicos das Sagradas Escrituras, devendo-se a uma invenção da literatura apócrifa, posteriormente retomada no século VI por Gregório de Tours, e sobejamente divulgada pela *Lenda Dourada* de Jacopo de Voragine no século XIII. O coroamento da Virgem pela Trindade é sucedâneo à Assunção, necessária para atestar a imortalidade de Maria e servir de prova à sua santidade.

A composição dividida em dois registos mostra no registo superior a Virgem entronizada sobre um quarto-crescente lunar, atributo da Imaculada Conceição e que vem aqui reforçar a ideia de que a Virgem se manteve incólume ao pecado venial asseverada pela presença do Menino Jesus no regaço da mãe, aludindo à concepção virginal. Enverga a túnica violácea, manto azul e véu translúcido cingido à cabeça, alusão à sua imaculada concepção. Convém notar a representação inabitual da Virgem a três – quartos com a cabeça cabisbaixa, em vez da representação frontal e directa ao observador. Esta pose da Virgem assenta em pressupostos ideológicos e doutrinários, uma vez que melhor serve à transmissão das virtudes de humildade e timidez que a Virgem manifesta pela coroação do Padre Eterno e simultânea homenagem que lhe prestam a corte angélica.

O Menino de modelo humanizado, com cabeleira loira e pele com matizes rosadas que ressaltam de uma tez cálida, enverga túnica branca mostrando-se de pé e a três – quartos, voltado para a sua direita (e não na direcção do observador) e com a mão direita em gesto de bênção, congratulando – se pela coroação da mãe.

Ambas figuras emanam das respectivas cabeças resplendores de luz, patenteáveis na pomba, símbolo do Espírito Santo e na cabeça do Pai Eterno, assinalando a santidade das mesmas. Na glória divina irrompe o Pai Eterno representado de modo frontal como homem maduro de longos cabelos e barbas brancas, envergando capa encarnada

³⁷⁷ João SOALHEIRO (Coord.), *Tecer Relações: Paramentaria e Vivências Religiosas nos Açores* (catálogo da exposição), Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 2009, p. 87.

esvoaçante sustendo nas mãos a coroa real predestinada a coroar a Virgem. Derradeiro ao Deus Pai assoma um halo de luz junto do qual são presentes os querubins, em sinal da presença divina. Na sua direita plange a pomba (símbolo do Espírito Santo) expelindo raios de luz na direcção da cabeça da Virgem.

A Coroação é solenizada pelo concerto de serafins e anjos dispostos de forma centrípeta em torno da Virgem tangendo em sincronia instrumentos de corda ou de sopro que se articulam com a solenidade do acto. Sobre a plêiade de anjos, Vítor Serrão realçou o facto de Pereira possuir na sua biblioteca a obra de doutrina cristã de Frei Jerónimo de Saona subordinada ao tema *Hyerarchia Celestial y Terrena y símbolo de los nueve estados de la Iglesia Militante con los Nueve Choros de Ángeles*, editada em 1603, precisamente no ano anterior à realização da obra pelo que – segundo o autor – seguramente terá influído directamente na composição da pintura.³⁷⁸

Esta escolha dos concertos de anjos são muito frequentes na pintura andaluza, preferencialmente registada na pintura maneirista desde a segunda metade de Quinhentos, como é disto exemplo Pedro Villegas Marmolejo e Luís de Vargas, este último, mestre de Vasco Pereira. Sendo no primeiro terço de Seiscentos que a tendência se apresenta de forma frequente, aparecendo em obras de Alonso Vázquez, Juan de Uceda e Juan de Roelas, este último protagonista da introdução da novidade estética do naturalismo barroco, ainda quando os artistas seus contemporâneos eram maneiristas.³⁷⁹

Convém não esquecer que no ano de 1604 quando Vasco Pereira pintava em Sevilha a *Coroação da Virgem* encomendada para a igreja dos jesuítas em Ponta Delgada, Juan de Roelas tratava do encargo de várias pinturas onde incluiu o tema musical apoiado na novidade estética do naturalista proto-barroco. Trata-se da *Circuncisão* e da *Adoração dos Pastores* executadas para a casa professa dos jesuítas em Sevilha.³⁸⁰

Pereira elegeu instrumentos cordófonos (são eles a viola de gamba, viola de braço, alaúde e a harpa) e aerófonos (órgão, trombetas, flautas e cornetas) sendo de notar a presença de anjos sustendo as partituras, como sucede acontecer com um anjo à

³⁷⁸ João SOALHEIRO, *op. cit.*, p. 89.

³⁷⁹ Maria T. D. GONZÁLEZ, «Los instrumentos musicales en la pintura Andaluza», in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, N.º 11, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 422 - 424.

³⁸⁰ M. Pilar de La Peña GOMEZ, «Motivos musicales en la pintura de Juan de Roelas», in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, N.º 12, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 111-112.

esquerda da Virgem e outro situado aos pés da mesma. Os anjos estão em plena acção de tanger os instrumentos, aludindo directamente à música como evocação da presença divina. Não devemos, no entanto, omitir a presença do quarto crescente de lua sob os pés da Virgem, símbolo mariano.

Ainda a ter em linha de conta, o pintor mostra fidelidade na colocação dos instrumentos em relação com as personagens, no escopo da exequível execução. Deste modo, o pintor esmerou-se em plasmar de modo verosímil o acontecimento musical vigente na época.

A obra, como realçou Vítor Serrão, é uma das melhores obras da derradeira actividade pictural de Vasco Pereira, testemunho que de aos 70 anos o pintor perfilha a novidade estética do naturalismo caracterizador da pintura proto – barroca.³⁸¹ Embora preserve alguns resquícios do Maneirismo, simbiose que foi vigente em Sevilha durante os dois primeiros decénios de Seiscentos até à plena adesão ao naturalismo barroco.

A par do tardo-maneirismo citado na postura da Virgem e do Menino e no rompimento da glória, bem como nas tonalidades violáceas. A atenção ao verismo dos rostos e gestos da Virgem e do Menino faz com que a pintura ganhe veraz tactilidade. Para inserir a prática musical no plano pictórico de modo verosímil, o pintor observou os concertos de música da sua época, no escopo de se instruir no modo cabal como se posicionavam e tocavam. A dalmática barroca do anjo que toca alaúde reflecte de modo natural os valores tácteis dos tecidos concebidos com rigoroso domínio de claro-escuro trabalhado pela luz que enforma os volumes e diferentes pregueados. Os valores barrocos aplicam-se ainda nos adereços embelezadores, que remetem para a vida profana de laivos cortesãos, como tiaras de elegantes pérolas postas nas cabeças de três anjos.

Deve observar-se, entretanto, a forma *serpentinata* do anjo nu a tanger uma corneta algo insinuante e provocador por dirigir o olhar ao espectador, se tratando de um capricho de Pereira, e inequívoco ressaibo da adesão do pintor à pintura maneirista. É de reter a sugestão explícita do próprio sexo onde de modo subtil o pintor sobrepôs um véu translúcido que não encobre a zona genital. Decerto, que a nudez de um ser celeste não integrou o programa idealizado pelo encomendador, por atestar o desvio aos novos preceitos de *decorum* da igreja contra-reformista.

³⁸¹ João SOALHEIRO, *op. cit.*, p. 87.

Estamos a crer que este elemento da composição tenha suscitado árduas críticas no seio dos jesuítas de Ponta Delgada que para solucionar este busílis encarregou um pintor local de fazer uma réplica da obra, desta feita expurgada de provocações profanas.

De resto, a diversidade do tratamento da plumagem que reveste as asas dos anjos, merece destaque por revelarem rico colorido. A comunicação estabelecida pelos olhares das personagens é deveras uma componente de interesse da obra. Alguns olhares reforçam a sua ligação ao espectador, por olharem na direcção do mesmo, como sucede acontecer com o pai Eterno e os anjos apostos aos pés da Virgem. Por seu turno, os anjos que flanqueiam a Virgem mirram, de modo geral, a zona da glória mas nenhum em especial olha na direcção da Virgem.

Do lado da Epístola, no altar seiscentista dedicado a Nossa Senhora da Assunção consta a pintura do ciclo proto-barroco intitulada **Nossa Senhora da Assunção** (vide Fig. 61) título com que está identificada no Núcleo de Arte Sacra, “*dedicada a Todos-os-Santos tendo por tema principal a Assunção da Virgem e onde se destacam as figuras dos Fundadores da Companhia de Jesus, Santo Inácio de Loiola e São Francisco Xavier*”.³⁸² cremos que o título supracitado deve ser comutado por outro mais completo, porque aquilo que é representado nada tem a ver com a iconografia da Assunção. Por conseguinte, propomos para a interpretação do ilustrado na obra o tema da **Adoração da Virgem pela Trindade, Igreja Militante e pelos Doutores da Igreja na presença da Trindade** aduzido pela veraz atitude de reverência que é prestada, quer pela igreja militante e triunfante, quer pela bênção de Deus Pai e Deus Filho à Virgem.

O pintor obedeceu a um programa imagético definido a rigor no plano iconográfico e ideológico que se estriba obviamente no avigoramento do culto mariano a partir da segunda metade de Seiscentos, marcada por intensos debates teológicos e que frutificou na literatura religiosa.

Na senda dos discursos e das obras teológicas, entre outros tratados e sermões publicados em pleno século XVII e seguinte, por diferentes ordens religiosas militantes na defesa da pureza e castidade de Maria no momento da concepção, a Companhia de Jesus corporiza a defesa do dogma imaculista da Virgem.

A obra é destinada a creditar o dogma bastante combatido pelos opositores maculistas, e fundamental aos jesuítas que encarnaram a defesa (entre outros Suarez,

³⁸² IDEM, *ibidem*, p. 38.

Diego Lainez e Borja) e trataram de disseminar o culto da Virgem (entre outros, Anchieta no Brasil e Estanislau Falácio na Polónia) conduzindo à legitimação da sua acção patenteada na pintura, a par da presença dos franciscanos, liminar em todo o processo.

Por outro lado, o papel da Virgem como mediadora entre os homens e Deus não foi ignorado pelos Jesuítas, possuindo lata fortuna histórica, sendo glosado por Inácio de Loiola em vários momentos da sua vida.³⁸³ Neste sentido, a espiritualidade inaciana restituiu à Virgem papel mediador no desígnio da Trindade equiparado a Cristo, recusando deste modo a atribuição de uma acção oponente e minoritária à do Filho na economia da salvação. Isso nota-se na pintura em apreço, na constatação da figuração da Virgem inserida junto da Trindade, contrariamente às figurações onde surge afastada.

Ao mesmo tempo, Maria é inclusiva no mistério eucarístico como propõem os escritos inacianos, nomeadamente o *Diário Espiritual* converte a carne da Virgem à de Cristo em absoluta equivalência, como faz notar Inácio na menção explícita de que “*está a sua carne na carne de seu Filho*”.³⁸⁴

É indubitável que o programa narrativo imagético se vincula à literatura religiosa, aos tratados e à sermonária que versava o culto mariano em exultação em pleno século XVII. De entre os muitos teólogos e autores de teses imaculistas do século XVII, há que mencionar o padre trinitário Simão de Rojas, o padre agostinho De Los Rios, para além dos probos jesuítas. Sendo da segunda metade de Seiscentos e centúria seguinte, o *Tratado da Verdadeira Devoção à Santíssima Virgem* de São Luís de Monfort e de Henri Marie Boudon (m. 1702) a obra intitulada *La devotion à l’Esclavage de Marie*, testemunhos da proliferação de tratados que advogam o culto à Virgem reafirmando a função intercessora da Mãe de Deus. Convém não esquecer que, uma infinidade de autores barrocos de Seiscentos, também exultou a Virgem como personificação da Igreja, o que se evidencia no programa iconográfico do quadro em análise.

³⁸³ Mostra-se desde a sua conversão até à redacção das *Constituições* e dos *Exercícios Espirituais* dos quais ela foi mentora. Por outro lado, Inácio recebeu várias mercês por obra intercessora de Maria quando da aprovação das *Constituições*. Cfr. IDEM, *ibidem*, p. 106. Acresce ao sobredito, referir também a sua intercessão junto do Pai para que Inácio obtivesse a sua confirmação ao serviço da Trindade, como bem observou Teresa Messias, ainda que a sua presença esteja velada. Cfr. Teresa MESSIAS, «Maria intercessora», in *Actas da 4.º Semana de Estudos de Espiritualidade Inaciana, A Trindade na Espiritualidade Inaciana*, Braga, Editorial A.O., p. 103.

³⁸⁴ Teresa MESSIAS, *op. cit.*, pp. 108-109.

Por outro lado, há que referir que o ordenador do programa iconográfico e ideológico do quadro foi uma autoridade do colégio formada em teologia, partidário das teses imaculistas e da devoção mariana, dispondo de obras literárias e gráficas sobre o tema.

Na sua análise da obra em apreço, o historiador de arte Vítor Serrão considerou o tema raro e singular no panorama pictórico.³⁸⁵ Embora não reconheçamos nenhuma pintura com o mesmo temário, a composição do tema evidencia reminiscências de outras obras e artistas. Com efeito a representação dos quatro doutores da igreja latina deriva de uma gravura flamenga de Cornelis Galle, segundo composição nórdica de Jacob Jordaens (*vide* Fig. 61 a). A mesma fonte iconográfica, nota Vítor Serrão, foi empregue pelo pintor António de Oliveira Bernardes (1662-1732) em 1695, na execução da pintura *Os Doutores da Igreja afirmando o dogma da Imaculada* (*vide* Fig. 61 b) para a igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Assegura o mesmo historiador de arte, que da mesma obra “*existe também uma versão de fins do século XVII guardada nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga e atribuída pelo historiador de arte Luís de Moura Sobral ao mesmo Oliveira Bernardes.*”³⁸⁶

Não obstante o reportório iconográfico da obra rememorar a pintura executada em 1695 por Oliveira Bernardes, temos que reconhecer que ambas apresentam óbvias discordâncias. A *Adoração da Virgem* de Ponta Delgada é marcadamente cenográfica, tanto na cadência das figuras onde assume um nítido horror ao vazio preenchida a totalidade da superfície com os rostos dos querubins. Ao nível da encenação do discurso, o pintor engendra de modo convincente e crível o culto à Virgem, patente no olhar de algumas personagens deslocado para fora do âmbito da adoração da Virgem, olhando directamente ao observador, exercendo grande impacto sedutor e apelativo. Aliás, reside neste aspecto locucional estabelecendo uma ligação directa com o observador no convite à participação da adoração da Virgem, o seu encanto e fascínio, que não é perfilhado na pintura de Oliveira Bernardes. Por outro lado, a composição de Ponta Delgada é mais complexa ao nível da sua iconografia pois contém os apóstolos entre outros santos dos quais apenas é apontada a cabeça. Sendo também evidente a disparidade entre ambas pinturas quanto ao tratamento da primeira e segunda pessoa da

³⁸⁵ João SOALHEIRO (coord.), *Tecer Relações. Paramentaria e Vivências Religiosas nos Açores*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 2009, p. 45.

³⁸⁶ IDEM, *ibidem*, p. 46.

Trindade. Enquanto na pintura da igreja do colégio de Todos-os-Santos são iguais, traduzindo a tese de que Deus Pai e Deus Filho são a mesma pessoa, para a obra de Beja, o pintor Oliveira Bernardes diferenciou-as, aspecto que revela a intervenção do comitente no gizar do programa ideológico e iconográfico pugnado no contrato de encomenda a que o pintor obedeceu.

A composição em três registos mostra no registo superior o rompimento da glória celeste contemplada pela Trindade na qual se insere a figura da Virgem entre o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Esta junção de Maria à Trindade decorre do facto da mesma ser o «templo da Trindade», pois é por seu intermédio que o Deus Pai encarnou no Deus Filho, através da acção do Espírito Santo. Sob o ponto de vista teológico, tendo sido por seu intermédio que Deus gerou o Redentor, ficou deste modo indissociável da missão salvífica de Cristo, reconhecendo-se-lhe poder mediano entre o homem e a Trindade.

A figura de Cristo Redentor sentado, num trono de nuvens, alude precisamente ao exposto, pois traz as cinco chagas e crucifixo instrumento da sua paixão e missão redentora da humanidade. O Pai Eterno sentado no trono de nuvens traz o globo terrestre, à semelhança do filho, abençoa a igreja triunfante (apóstolos, santos e santas) e militante (ordens religiosas e doutores da igreja). Repare-se na similitude do tratamento dos rostos do Deus Pai e do Deus Filho, dos quais apenas diverge os atributos iconográficos e indumentária, sinal evidente de que as três pessoas da trindade são as mesmas.

Ao redor da glória celeste perfilha-se no fundo dourado a corte angelológica de anjos e querubins.

Por outro lado, dispõem-se em semi-círculo, em torno da Virgem e da Trindade, os santos apóstolos, a par do patriarca São José (com a vara florida) e do profeta João Baptista. Este precursor de Cristo, apresenta-se do lado direito a executar a função de figura de convite, pois tem o *index* apontado para o Pai Eterno, convidando o observador a olhar para a cena. Diverge da tradição iconográfica que normalizou S. João Baptista a apontar para a figura de Cristo, o qual anunciou a vinda messiânica.

Diametralmente oposto a S. João Baptista está S. José identificado pela vara florida, e as mãos juntas olhando com veneração para Cristo. Convém notar que está à direita de Cristo, disposição que estriba com a teorização do jesuíta Francisco Suares

que considera que São José pela graça alcançaria alta vizinhança na glória junto de seu filho putativo.³⁸⁷

Sentados ou prostrados sobre as nuvens, os apóstolos estão ou em meditação, caso dos do lado direito correspondendo a São Paulo, São Simão, Santo André e S. Tomé, ou em adoração da Virgem, como os do lado esquerdo (entre outros, São Pedro, São Filipe, Santiago Maior).

Prosseguindo a análise do registo celeste, mostra-se no registo intermédio imediatamente abaixo, os santos mártires da igreja triunfante sentados sobre as nuvens com os seus respectivos atributos iconográficos, ou sustendo a palma do martírio. Verifica-se, começando da esquerda, São Jorge, São Sebastião, São Lourenço, Santo Ildefonso, Santo Estêvão e São Cristóvão. De igual modo, várias santas e mártires figuram do lado direito sobre as nuvens, sustendo os respectivos atributos e palmas dos martírios, entre elas Santa Isabel, Santa Úrsula, Santa Bárbara, Santa Catarina de Alexandria, Santa Maria Madalena, Santa Inês e Santa Clara de Assis. Deste modo se traduz a exaltação do culto dos santos e sua intervenção, que se enquadra na exigência de propaganda da igreja numa época em que a reforma protestante reconhecia Cristo como único mediador. Os santos, citando Belarmino, “*usufruem da visão de Deus e são nossos intercessores depois dele.*”³⁸⁸ Coincidindo com este pensamento, os jesuítas irão exaltar o culto das relíquias e das imagens dos santos, bem como tratarão de canonizar os seus insignes filhos.

O triunfo da Igreja triunfante abençoada pelo Pai e pelo Filho é seguido nesta hierarquia pela igreja militante, representada no registo terrestre. Assim sendo, no registo inferior se dispõem do lado direito os quatro doutores da igreja latina que assumiram-se asserimos defensores da imunidade da Virgem ao pecado original. A saber: São Jerónimo (leão), Santo Ambrósio, São Gregório Magno e Santo Agostinho (coração em chama) são representados em concentrada leitura, como é o caso de S. Jerónimo ou no exercício de retórica, como é exemplo Santo Agostinho. De notar, que o

³⁸⁷ Referindo-se ao patriarca S. José, o douto jesuíta Francisco Suarez considera “*este inclyto patriarca mereceu gozar se à mão direyta de Jesus, [...] porque foi o mais chegado no ministério da terra depois da Virgem sua Esposa.*” Cf. Frei Francisco de LIZANA, *Vida Prerogativas, e Excellencias da inclyta Matrona e Senhora Santa Anna*, Lisboa, Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, 1716, pp. 313-314.

³⁸⁸ Émile MÂLE, *L'Art Religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la Fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle, du XVIII^e siècle. Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932, p. 97.

pintor não se absteve, por motivos de decoro religioso, de representar a nudez de S. Jerónimo, sendo nisto fiel à gravura que lhe serviu de modelo.

Do lado esquerdo assoma em figura de destaque o fundador da Companhia de Jesus, Santo Inácio de Loiola, vestido de sotaina e segurando na mão esquerda o cronograma da Companhia, seu atributo iconográfico. Além de estar em contemplação mística da adoração da Virgem, assume a função de figura de convite, patente no índice da mão esquerda apontado para a glória celeste. Com este gesto está a convidar o espectador no exercício da adoração da santíssima trindade. É seguido de perto por um padre jesuíta, acaso, será Diogo Laínez, segundo Prepósito Geral da Companhia, vestido com a sobrepeliz, alusão ao grau de escolástico dentro da Companhia. São Francisco Xavier veste sotaina e leva o crucifixo, seu atributo enquanto missionário e dirige o olhar frontal na direcção do espectador atitude, aliás perfilhada por outros santos da igreja triunfante e militante. Junto aos jesuítas se destaca S. Francisco de Assis, identificado pelo estigma na mão, precedido por outros santos, alguns trazendo o báculo, insígnia de dignidade eclesiástica. A localização dos jesuítas e franciscanos na parte inferior do quadro não é inusitada, preside a uma intenção hierárquica que preside a toda a obra, chamando a atenção para o facto de serem eles os defensores da imaculada concepção de Maria e do culto à Virgem, situada no cume do quadro, como o evidenciam as direcções dos olhares e gestos de Inácio de Loiola, que apontam para a Virgem lhe conferindo um protagonismo notável, como atesta as personagens que no quadro lhe dirigem o olhar e atitude de veneração.

O desenho é no seu conjunto firme, seguro e de correcta anatomia, destacando-se o tratamento dos pormenores das indumentárias eclesiásticas, os drapejados e as dobras das túnicas e mantos em diagonais de modo a criar jogos de claro-escuro que revelam a destreza técnica do pintor no tratamento da cor. Obedece ainda à individualização dos rostos e das expressões.

Além da promoção do culto e propaganda jesuítica, acresce a função catequizante visando de modo extremamente eficaz impelir os fiéis na devoção à Virgem, como demonstra a intenção das figuras que directamente mirram o espectador, num acto de comunicação que amplifica a mensagem exercendo influxo sobre o observador, no escopo de o introduzir na adoração da divina Virgem.

No ático do arco triunfal da capela-mor está representada em tela circular a **Assunção da Virgem** (vide Fig. 73) obra inserida na produção de finais de Seiscentos do

pintor proto-barroco Bento Coelho da Silveira, datável de cerca de 1694. Reflete a viragem plástica do pintor no sentido da prevalência da cor em detrimento do desenho e da coesão da forma.³⁸⁹ Em 1996, a pintura integrou o catálogo da exposição sobre *Os descobrimentos e a Arte* que teve lugar no Museu Carlos Machado.

A crença na Assunção da Virgem em corpo e alma ao céu não endossa nos textos canónicos, antes procede da escritura apócrifa e, posteriormente, é retomada e difundida pela *Legenda Dourada* de Tiago de Voragine.

O dogma da Assunção da Virgem moveu ingentes controvérsias no seio da Igreja, não obstante os esforços movidos por teólogos medievais como Santo Agostinho e São Boaventura que faziam constar a ocorrência da assunção corporal da Virgem. Efectivamente, só é reconhecido como dogma pelo papa Pio XII em 1950.

A composição não é de todo original, pois obedece ao modelo protagonizado pelo pintor flamengo Rubens, que foi assaz difundido através das estampas dos seus principais gravadores, como foi o caso de Schelte a Bolswert (Fig. 73 a) ou Paulus Pontius (Fig. 73 b).

A *dispositio* da narrativa imagética se estrutura em dois registos, no superior consta representada a Virgem ascendendo ao céu em corpo e alma, rodeada pela milícia celeste composta por seis *putti* e três anjos, dispostos de modo centrípeto em torno da Virgem impregnada de êxtase. A inclinação da sua cabeça, os lábios semi-abertos, as sobrancelhas e a pupila voltadas para o céu e os braços estendidos são expressões fisionómicas que, conforme realça Vítor dos Reis, confluem à representação da admiração, uma manifestação das paixões da alma.³⁹⁰

³⁸⁹ Luís de Moura SOBRAL, *A Pintura Portuguesa do século XVII. Histórias, Lendas, Narrativas*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2004, p. 30.

³⁹⁰ Vítor Manuel Guerra dos REIS, «A emoção e o corpo na época barroca: *As Paixões da Alma* de Descartes e o *Método para Aprender a Desenhar as Paixões* de Charles Le Brun.» Conferência proferida a 5 de Julho de 2009 no Museu Carlos Machado de Ponta Delgada.

Vítor dos Reis realça que os estudos de Fisiognomonía tinham antecedentes literários produzidos na Antiguidade Clássica, registando-se com o humanismo renascentista o florescimento de tratados visuais, como é exemplo *A Fábrica do Corpo Humano em Sete Livros* de Andreas Vesalius (1514-1564) ou o tratado de Giovanni Battista della Porta (1535-1615). Foi a partir destes tratados visuais, realça Vítor dos Reis, que Le Brun elaborou o seu *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposé dans une conférence sur l'expression générale et particulière* editado em Paris e Amesterdão em 1698.

René Descartes (1596-1650), no seu tratado *As Paixões da Alma*, publicado pela primeira vez em 1649 define a admiração como “a primeira de todas as paixões” e “uma súbita surpresa da alma, que a dispõe a considerar com atenção os objectos que lhe parecem raros e extraordinários”, pelos quais nos encontramos afectados.³⁹¹ O filósofo ao reflectir sobre cada emoção humana, como se desencadeiam e se manifestam no rosto humano, foi liminar no processo que mais tarde conduziria à ilustração das emoções na arte protagonizado pelo pintor Charles de Brun (1619-1690). Le Brun, baseado neste tratado vai escrever o *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposé dans une conférence sur l’expression générale et particulière*, publicado em Paris no ano de 1698, tema da conferência com o mote *L’Expression générale et particulière des passions* por ele proferida em 1668, onde propõe estereótipos de representação visual para cada uma das paixões. Le Brun, para a representação da admiração dispõe: “a cabeça inclinar-se-á para o lado em que se encontra o coração e as sobrancelhas juntamente com as pupilas erguer-se-ão. ... É por esta razão também que nem os olhos nem as sobrancelhas estarão voltadas na direcção da glândula [pineal] mas erguidas para os céus, aos quais parecem estar ligados [...]. A boca está entreaberta, tendo os seus cantos ligeiramente levantados, o que testemunha uma espécie de Rapto [Ravissement].”³⁹² Vítor dos Reis chama a atenção para o facto de Le Brun e Descartes considerarem o rapto filho da admiração.³⁹³ Para representar o *ravissement*, o rapto, Le Brun refere que “pode ser expresso pelo Corpo lançado para trás, os braços erguidos, as mãos abertas; e toda a Acção deverá marcar um Transporte de Júbilo.”³⁹⁴

Os desenhos de Le Brun gravados no ano de 1692 por Sebastien de Clerc possibilitaram a circulação de idênticas soluções de figuração das emoções na Europa, servindo de guião aos artistas, e foi igualmente tema tratado por Roger de Piles (1635 - 1709) no seu *Cours de Peinture par Principes* publicado em 1708. A representação das paixões estava em voga no ensino academizante na transição do século XVII para o XVIII, sendo de admitir como plausível o influxo destes manuais na sensibilidade

³⁹¹ René DESCARTES, *Discurso do Método. As Paixões da Alma*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1.º Edição, 1973, pp. 98 - 104.

³⁹² Vítor Manuel Guerra dos REIS, *O Rapto do Observador: Invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII*, Vol. I, [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Universidade de Lisboa, 2006, p. 7.

³⁹³ Vítor dos REIS, *op. cit.*, p. 8.

³⁹⁴ IDEM, *ibidem*, p. 8.

artística de pintores como Bento Coelho e Oliveira Bernardes, que dispuseram o método em algumas das suas obras.

Regressando ao nosso objecto de estudo, a agitação do registo superior decorre por um lado, do reboiço da atitude lúdica e desordenada do grupo angélico e, por outro, é fruto dos drapejados esvoaçantes do manto azul da Virgem, que acentuam o avanço ascendente da sua assunção ao céu.

Em contraponto com a luz, no registo inferior marcado pela predominância da sombra, estão os apóstolos dispostos em torno do sarcófago, na sua maioria estão em contra-luz, salvo S. João Evangelista. Os que estão em contra-luz não testemunham a assunção da Virgem, antes perseveram em interrogar o paradeiro da Virgem ao constatar que o corpo havia desaparecido, facto que incitou a lamentação por parte de um dos presentes. O testemunho expresso da assunção da Virgem é denunciado pelo rosto iluminado de S. João. De notar, entre os assistentes, Maria Madalena que chamou S. João Evangelista para acudir ao túmulo onde se dera a Assunção. Representada de costas para o espectador, Madalena sustém nas mãos o pano com o qual foi envolto o corpo da Virgem.

Estilisticamente, a obra faz eco à adopção por parte de Bento Coelho de uma paleta de tons quentes (entre outros, o amarelo, vermelho, azul) característicos da estética barroca veneziana, às quais o pintor incorre na última década de Seiscentos. A par do colorismo da cor, o pintor não abdica dos contrastes de claro-escuro de que foi grande cultor, patente no contraponto da jubilosa figura da Virgem aos apóstolos em contra-luz cobertos por uma atmosfera sobrenatural, que igualmente é perfilhada na representação esboçada dos querubins sobre o esfumado dourado do fundo.

Assinale-se o facto da milícia celeste estar organizada em dois grupos que perfazem cada um o número nove: por um lado assomam seis *putti* e três anjos representados com desenho firme e com desenvoltura no realismo dos drapejados; por outro lado constam nove querubins desenhados esquematicamente sobre o esfumado do fundo dourado. A inclusão intencional do número nove permanece perenemente ligada à sua simbologia de eternidade, que imperiosamente corresponde a Maria tendo em conta que a mesma foi premiada com a eternidade graças ao facto de que permanecera incólume à corrupção do pecado e da morte, prerrogativas de santidade. Além de que, no plano celeste a Virgem e a corte angélica totalizam o número dez que, na tradição cristã é conotado com o divino, asseverando deste modo a índole divina da Virgem.

IV.3 – *Martírio do Beato João de Brito*

Foram igualmente apostas duas pinturas a óleo sobre tela de cantos recortados a flanquear o arco da capela-mor. Atentemos à exposta do lado do evangelho, concernente ao *Martírio do Beato João de Brito* (vide Fig. 104) cuja posição de destaque, não apenas sublinha a vocação dos jesuítas para procurarem padecer o martírio das mãos dos infiéis, objectivo que a obra visa instar nos futuros missionários, como também exorta à santidade do padre João de Brito. A autoridade do sublime lugar onde a obra se expõe, evidência a função pretendida com a pintura: induzir no exemplo do Beato João de Brito, os estudantes do colégio e futuros missionários para que não temessem morrer por seguir a Jesus.

A pintura recebeu menção por parte de Costa Lima que, assumindo o facto de nunca ter visto a obra, equivocadamente diz ser feita em madeira. Parafraseando a frase do autor: «A devoção ao apóstolo do Maduré também movimentou a goiva, pois, nos primórdios do século XVIII, colocou-se trabalho de madeira ao lado do altar-mor, no antigo colégio dos Jesuítas, em Ponta Delgada. Desconhecemos esta espécie e o seu valor artístico.»³⁹⁵

O tema hagiográfico não pode ser encarado dissociado da literatura sobre o santo, pois ambas formas de arte estão imbricadas. A biografia e o relato do martírio do padre Brito foram redigidos dois anos após a sua morte. Em 1695 Manuel de Coimbra dava a lume a *Breve relação do illustre martyrio do venerável Padre João de Brito [...]* induzindo nos artistas a ilustração do martírio, cujas gravuras contribuíram para a difusão do culto.³⁹⁶ Dois anos mais tarde, o padre João Baptista Maldonado dava à estampa em Antuérpia a obra latina *Illustre Certamen do R. P. Joannis de Britto e Societati Jesu lusitani in odium fidei a Regulo Maravá trucidati [...]* onde faz uma descrição do retrato e carácter do padre Brito. O relato do martírio é citado pelo padre António Franco na sua *Imagem de Virtude em o noviciado da Companhia de Jesus na corte de Lisboa* impressa no Real Colégio das Artes de Coimbra em 1717. O último dos biógrafos portugueses de João de Brito foi o irmão, Fernando de Brito, ficando inédita até 1722, ano em que foi impressa com dedicação a D. João V, por haver instado à cúria romana a beatificação do mártir. Na edição de 1722, em apêndice vem inserto o

³⁹⁵ J. Costa LIMA, «S. João de Brito na Arte» in *Brotéria*, vol. 44, 1947, p. 681.

³⁹⁶ Manuel de COIMBRA, *Breve relação do illustre martyrio do venerável Padre João de Brito...residente na missam de Maduré Reyno dos Maravás, o qual padeceo em 4 de Feveryro de 1693*, Lisboa, na impressão de Bernardo da Costa de Carvalho, 1695.

Compêndio do Nascimento, Vida e Martírio do venerável servo de Deus João de Britto [...] apresentado à Congregação dos Ritos em Roma no ano de 1714, com vista à abertura do processo de canonização. Acresce neste apêndice um rol de cartas alusivas ao beato.

São João de Brito (1647-1693) nasceu na freguesia de Santo André, em Lisboa, de extracção nobre recebendo educação na corte do sereníssimo Dom Afonso VI. Com apenas vinte e seis anos foi ordenado de presbítero, em 1673, seguindo na missão apostólica do Maduré, reino dos Maravás, situado na costa de Coromandel, na Índia Oriental.

De regresso ao Reino, solicitou nova partida para Goa a fim de cumprir a missão de Maduré. O embrião da sua perseguição reside precisamente em ter convertido “*oito mil cathecumenos*” entrando no cômputo o príncipe Tarideven cujo trono, o tirano Rauganadadeven usurpou.³⁹⁷ Atento à “*razão de Estado*”, Rauganadadeven decretou a publicação de um édito, pelo qual ordenou que fossem abrasadas todas as igrejas e saqueadas as casas dos cristãos, assim como ordenou a prisão do padre Brito, ocorrida a 8 de Janeiro de 1693. Para escamotear a execução do padre Brito, visando obstar ao tumulto público e à renitência de Tarideven, enviou o padre a seu irmão Urenjadeven residente em Urgur, cidade distante da corte, o incumbindo de cumprir o funesto propósito.

O martírio, de 4 de Fevereiro de 1693, é contado por todos os seus biógrafos portugueses, desde Manuel de Coimbra a Fernando de Brito. Citaremos o relato deste último, por ser dos dois o que melhor ilustra a interpretação dada na pintura.

Ao meio dia, foi conduzido pelos soldados ao local do sacrifício que fica num outeiro, eminente ao rio Pamparrú, na companhia da multidão que ali acudiu e “*o despojaram das vestiduras, [...] e achando que tinha ao pescoço um relicário, fizeram conceito que alli trazia alguns encantos, com que enfeitiçava os que convertia; [...] e para o lançarem fora sem risco de lhe tocarem, vendo que pendia de um cordão, lh’o cortaram com tão cruel golpe de alfange, que entrando pelo lado lhe abriu uma considerável ferida. [...] chegaram os algozes ao V. Padre, e fazendo-o assentar, [...] lhe ataram as mãos, e juntamente a barba ao peito [...], levando o algoz do cutello já referido, descarregou sobre o pescoço da sagrada victima aquelle golpe tão desejado,*

³⁹⁷ Manuel de COIMBRA, *op. cit.*, p. 3.

tão pleitado, e com tantos merecimentos conseguido.”³⁹⁸ Como a cabeça ficou presa à garganta e julgando que o Padre João de Brito a pudesse unir com encantos, a acabaram por separar e «*depois*» - continua Fernando de Brito - «*lhe cortaram as mãos, e os pés [...]. Os algozes atando à cintura do sagrado cadáver a cabeça, mãos, e pés, passado de alto a baixo com um espeto de pau, o arvoraram. Assim esteve oito dias, [...].*» Ao fim desse tempo, diz o biógrafo, «caiu em terra o santo corpo; e a cabeça rolando pelas asperezas do monte, foi dar [...] nas correntes do rio [...]» acabando por servir de alimento às feras, cumprindo-se a sua rogativa: “*seja meu corpo cruelmente despedaçado, e porque nem sepultura merece; seja alimento de brutas, e bestas feras.*”³⁹⁹

Com o precedente relato concorda a pintura em análise. O pintor empicotou no arvoredor o protagonista João de Brito, e perfilha de modo verosímil a descrição literária, representando a figura acéfala, com os pés, as mãos e a cabeça unidos por uma corda e apostos ao acaso ao centro do corpo. Desviou-se o pintor do relato literário na opção tomada de figurar o mártir vestido com o hábito jesuíta, ao invés de apossado de qualquer vestimenta. Terá influído nesta opção o cumprimento com as normas de decoro imposto às imagens sacras pelo cenóbio. O pintor não se coibiu de representar o sangue a manar copiosamente dos membros amputados e do pescoço, traduzindo a terribilidade do martírio acometido, que contrasta com a serenidade e alegria de espírito contempladas no rosto, traduzindo o martírio como objecto das cogitações e dos supremos anseios dos jesuítas, instrumento de glória e santidade.

Em segundo plano, assomam três algozes indianos trajados de modo solene com coloridas indumentárias com turbantes sobre as cabeças. Nenhum dos biógrafos portugueses refere o número de soldados que executaram o martírio. Convém notar que apenas o padre Francisco Laynes, por carta redigida a 10 de Fevereiro de 1693, refere

³⁹⁸ Fernando Pereira de BRITO, *História do Nascimento, Vida e Martyrio do Beato João de Brito da Companhia de Jesus. Martyr da Asia e Protomartyr da missão do Maduré*, 2.ª Edição, Lisboa, Typ. De A. S. Monteiro, 1852, pp. 189-190.

³⁹⁹ Fernando de BRITO, *op. cit.*, p. 180; pp. 191-192. A notícia do martírio assinalou em D. Pedro II, profundo sentimento solicitando o envio das relíquias “*para que tenham todos a consolação de ver neste Palácio reliqueas de hum mártir que nelle se criou e me sérvio*”, assim afirmou o monarca por carta de 1695, promanando no reino o tributo ao culto do mártir. Cf. Pedro JÚLIÃO, «A projecção imperial de S. João de Brito sob a Casa de Bragança», *Brotéria*, Vol. 44, 1947, p. 798.

serem cinco os algozes que o levaram para um “*vasto descampado*”, pormenor que o pintor não cumpriu, provavelmente por limitação da superfície pictórica.⁴⁰⁰

Com efeito, os três algozes são figurados a escapulir do local do crime, cada um com o cutelo manchado com o sangue do mártir. Face à figura do padre Brito exposta à irrisão no ápice do arvoredor, pousam em frenesim os três algozes. Por seu lado, o último verdugo exhibe com a mão um gesto de mofa pelo padre chacinado, sustentando entre os dedos, polegar e indicador a relíquia que continha o padre ao pescoço. A presença física é demarcada pelas sombras projectadas no relvado. O movimento é sublinhado pelo dinamismo dos mantos esvoaçantes e pelos drapeados das vestes. O enquadramento da cena é marcado pela paisagem bucólica e idílica que não deixa adivinhar o sinistro da barbárie. Note-se que uma planta em primeiro plano está murcha como se padece-se do mesmo sofrimento que o protagonista. Ao mesmo tempo, a paisagem de fundo apresenta traças arquitectónicas, sendo de notar que a arquitectura e paisagem estão encobertas de névoa. Este pormenor parece muito significativo do conhecimento do pintor de outras fontes do relato do martírio, e que são a chave da interpretação do carácter nevado da natureza figurada na pintura. Citemos apenas dois relatos que ilustram aquela curiosidade.

Na citada carta de Francisco Laynez, o superior da missão do Maduré informa que o corpo de Brito esteve exposto à “*inclemência do tempo*” durante oito dias. O *Compêndio* apresentado à Sagrada Congregação dos Ritos em 1714 repete a mesma informação ao dizer que nos oito dias em que o corpo esteve pendurado “*choveu continuamente*”, aspecto omitido pelo biógrafo irmão do mártir.⁴⁰¹ Ainda que o pintor não tenha procedido à figuração da chuva, porque seja difícil criá-la no campo pictural. O que verdadeiramente importa é que o pintor soube interpretar os resultados conexos à «inclemência do tempo» e sugerir o efeito do tempo frio e gelado que as próprias chuvas torrenciais produzem. E, desde logo, o efeito nevado da atmosfera implica que não se descure da expressão “*Viração*” usada na Índia Oriental aplicada ao tempo frio porque era comum registar geadas, de acordo com Bluteau.⁴⁰²

⁴⁰⁰ «Carta do P. Francisco Laynez da Companhia de Jesus, Superior da missão do Maduré aos Padres da sua Companhia que trabalhavam na mesma missão sobre a morte do V. P. João de Britto» Cf. Fernando de BRITO, *op. cit.*, 286.

⁴⁰¹ Fernando de BRITO, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁰² Raphael BLUTEAU, *Vocabulário Portuguez e latino, aulico anatómico, architectonico, bellico, botânico, brasílico, cómico, critico, chimico, dogmático,*

Prosseguindo a análise da obra, em segundo plano, dois cristãos numa ravina manifestem o protesto contra o martírio. A notícia destes dois homens é dada na carta do padre Francisco Laynez. Citando a carta: “*dois christãos do Maravá, não podendo já conter o ardor que lhes abrazava os corações [...] se foram deitar aos pés do Santo confessor, protestando quererem morrer com o seu querido pastor*”. Continua o padre Laynez: “*A coragem d’estes christãos [...] irritou os algozes*» que «*apartaram-os d’alli e depois de os pôrem a bom recado*” cortaram a cabeça ao padre Brito.⁴⁰³ De acordo com o padre Francisco Laynez, os algozes levaram os dois cristãos que se tinham oferecido ao martírio à presença do rei tirano que, por seu turno, ordenou que lhes cortassem os narizes e as orelhas.

Quanto ao leão enfurecido, é uma alusão ao final último do cadáver do mártir, alimento das feras que viviam naquele descampado.

No campo iconográfico o artista não seguiu nenhuma das gravuras que se produziram sobre o dito martírio, e ainda se desconhece a o modelo que esteja por detrás da pintura, caso exista pois nem sempre eram utilizadas gravuras.⁴⁰⁴ No entanto, o retrato do mártir foi literalmente traçado por Francisco Martim, governador de Pondicheri, seguramente, glosado pelo pintor na figuração do rosto figurado na pintura.⁴⁰⁵

A autoria pertence a um pintor micaelense ainda não identificado, sendo o quadro coeva da factura da pintura *Obediência dos guarás ao elóquio do Padre Anchieta*, devendo-se ambas as telas a labuta de mesmo artista, como corroboram as semelhanças no tratamento bucólico e nevado da paisagem, o recurso a tons quentes no tratamento da indumentária, a fragilidade do desenho anatómico e a artificial individualização dos

dialéctico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florífero, forense, fructifero, vol. 8, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, p. 513.

⁴⁰³ Fernando de BRITO, *op. cit.*, p. 286.

⁴⁰⁴ Quatro anos após a morte surge ilustrada a primeira gravura do martírio de João de Brito, da autoria de Van Loijbos, gravada por Henrique Causé que ilustrou o livro *Illustre Certamen R. P. Joannis de Britto* do padre João Baptista de Maldonado, dado à estampa em Antuérpia, em 1697. Seguramente se deverá à sua tardia beatificação em 1852 e no século passado foi canonizado por Pio XII, em 1947 o motivo que justifica a sua iconografia ser manifestamente parca. Cf. J. Costa LIMA, «S. João de Brito na Arte» in *Brotéria*, Vol. 44, 1947, p. 679.

⁴⁰⁵ Era “*de cabelos e barba espessos, de negro carregado. Seu rosto, um pouco sobre o comprido [...]. Os seus olhos pequenos brilhavam com viveza, e habitualmente brincava neles leve sorriso.*” Cf. J. Costa LIMA, *op. cit.*, pp. 680 - 681.

rostos das personagens, onde se denota a filiação dos rostos apenas diferindo nas expressões.

A sua execução é contemporânea da obra da capela-mor iniciada no ano de 1737, datando desse ano, segundo João Miguel dos Santos Simões, os painéis de azulejos do revestimento parietal da mesma capela, devendo remontar a esse ano a encomenda da factura da pintura.⁴⁰⁶

Obviamente que se trata de uma pintura de cariz pedagógico destinada aos noviços e futuros missionários, cuja significação aponta para a vocação ao martírio dos soldados de Cristo, ansiado por toda a trajetória dos jesuítas, enquanto via de salvação física e espiritual.

IV.4 – *Ut pictura Rethórica Divina: Obediência dos guarás ao elóquio do Padre José Anchieta*

Do lado da Epístola, contempla-se a pintura *Obediência dos guarás ao elóquio do Padre Anchieta* (vide Fig. 105) tema que se insere nos vários milagres de obediência dos pássaros à prédica e oratória de Anchieta.

A historiografia açoriana na breve referência que faz à obra, diz tratar-se de «missionários atravessando em barco um rio em terras orientais», afirmação que pertence a Bernardo Leite de Ataíde, aliás, diga-se caduca de qualquer fundamento.⁴⁰⁷ Como ainda, o Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado a dá a conhecer ao público geral com o título *José Anchieta e Manuel da Nóbrega no Brasil*, o que é sem dúvida dois exemplos sintomáticos do estado dos conhecimentos culturais actuais acerca da pintura jesuítica.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ António OLIVEIRA e Margarida OLIVEIRA, «Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado», in AA.VV., *Igreja do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada*, Ponta Delgada, Presidência do Governo Regional dos Açores, Direcção Regional da Cultura, Museu Carlos Machado, p. 38.

⁴⁰⁷ Luís B. L. ATAÍDE, *op. cit.*, Vol. IV, p. 403. O autor ajuíza ambas pinturas por “deficiente”, opinião precipitada que a nosso entender deve ser reconsiderada. Só a título de exemplo, consta que não pululam muitos espécimes na arte nacional com tão explícito e pormenorizado martírio de S. João de Brito e, simultaneamente, ser tão original a pintura de onde ainda não foi possível descobrir uma filiação. Igualmente, se tratará de um *unicum* a pintura alusiva ao padre José Anchieta, documento histórico precioso no estudo da história natural brasileira, como ainda dos usos culturais dos gentios.

⁴⁰⁸ António OLIVEIRA e Margarida OLIVEIRA, «Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado», in AA.VV., *Igreja do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada*, Ponta

A cena pintada aborda um milagre ocorrido em 1584, para o qual existem relatos divulgados nas biografias do jesuíta, serve à creditação do dom de oratória do padre Anchieta inserida nos processos informativos dos milagres a ele atribuídos *in vita*, que apoiavam a estratégia jesuítica de habilitar a santo o célebre “*Apóstolo do Brasil*”. Convém salientar que esta campanha encetada em 1617, vinte anos após a sua morte, logrou o primeiro grau no processo de canonização em 1736, quando o papa Clemente XII lhe atribuiu o título de Venerável. O que levou a que se criassem altares nas igrejas dos colégios da companhia, preparados para receber a sua imagem e para servir o culto e veneração, em especial, e forçosamente no Brasil. Certamente, a ocasião repercutiu-se na igreja do Colégio jesuítico de Ponta Delgada, onde se assinala a presença de duas telas da sua hagiografia, de relevo na formação da iconografia anchietana oficial no desígnio de legitimar as virtudes e causas da sua santidade.

No tocante à iconografia anchietana, principiou pelas gravuras com o registo do busto do padre Anchieta que não só definiram o tipo fisionómico, como codificaram o gesto retórico da mão. Porém, a iconografia que se manifesta disponível é escassa, redundante da tardia beatificação, oficialmente reconhecida em pelo papa João Paulo II, em 1980.

Impõe-se tecer breves aspectos biográficos antes de passar a narração imagética da obra. José Anchieta (1533-1597) nasceu na ilha de Tenerife, sendo transferido aos 14 anos para o Colégio das Artes de Coimbra e com 17 anos entrou para a Companhia de Jesus de onde viria a ser enviado para liderar a missão do apostolado e dilatação da fé no Brasil, em 1553.

Em 1563, teve a ingente missão de negociar, juntamente com o Padre Manuel da Nóbrega, o armistício que pôs cobro à beligerância acometida à pequena colónia cristã portuguesa da capitania de S. Vicente, ameaçada de extermínio e perseguição pela Confederação dos Tamoios, sob a égide da fortaleza dos franceses ali chegados em 1558. Pelo ano de 1565, os índios tamoios começaram a dirimir-se da aliança com os franceses e a sujeitarem-se aos padres jesuítas, sucedendo a conquista da cidade do Rio de Janeiro pela armada de Mem de Sá, em 1567. O padre Anchieta é recompensado com o reitorado do Colégio do Espírito Santo da Baía, cargo exercido de 1569 a 1576.

Foi nomeado quinto provincial do Brasil em 1578, múnus que se dirimiu no ano de 1588. Nesse ano é eleito superior da residência de Vitória e das aldeias do Espírito Santo até 1597, ano da sua morte.

Entre as suas virtudes e dons, foi reputado pelos dotes de orador, poeta, gramático e taumaturgo. A sua missão por terras de Vera Cruz transcorreu durante quarenta e quatro anos de evangelização dos colonos e naturais do Brasil onde difundiu o culto da Imaculada Conceição, a quem tinha especial devoção. Por estes motivos granjeou o epíteto de “*Apóstolo do Brasil*”.

Os seus primeiros biógrafos foram, entre outros, Quirício Caxa que redige em 1598 a *Breve Relação da Vida e Morte do P. José de Anchieta* e o padre Pedro Rodrigues, sétimo provincial do Brasil e primeiro a relatar o milagre espelhado na pintura em análise. O qual tinha sido contado pelo padre Pedro Leitão ao oitavo provincial, Fernão Cardim.

Segundo a descrição do milagre, atravessando numa canoa a baía do Rio de Janeiro para a cidade, o companheiro de Anchieta queixava-se da calmaria e do tempo quente. “*Nisto*” - diz Pedro Rodrigues - “*viu o padre huns tres ou coatro garazes, que são aues como frangas de cor uermelha fenissima postas em hua aruore, e disse lhes pella Lingoa Ide chamar vossas parentas, e uindenos aqui fazer sombra, e logo estendendo os pescosos deraõ hum grito, como q deziaõ que sy, e foraõ se voando, daly a pouquo Espaço ueo hum grande bando dellas, E ajuntando se em hua nuuem foraõ fazendo sombra a canoa, por obra de hua Legoa, Emquanto a sombra foy nesesaria E em entrando a Viração*⁴⁰⁹ *o padre lhes disse q^e bastaua, ao q^e responderaõ com grande grito como que se despediaõ, E se foraõ*”.⁴¹⁰

O padre António Franco (1662-1732) retoma o milagre no século XVIII, diferindo no encerramento do episódio. Posto que, ao invés de referir a presença do vento, como faz o precedente autor, refere a presença de uma nuvem liminar no acto de despedimento do padre Anchieta aos guarás. Citando o autor na sua obra editada em

⁴⁰⁹ Nota Bluteau: “*Em Portugal Viração também he vento do mar para a terra, mas geralmente toma-se por qualquer vento fresco nas calmas do Verão.*” Este vocábulo é usual na Índia, segundo esclarece o autor. Cf. Raphael BLUTEAU, *Vocabulario portuguez e latino [...]*, Vol. 8, Coimbra, Colégio das Artes de Coimbra, 1712-1728, p. 513.

⁴¹⁰ Padre Pero ROIZ, *Vida do Padre Joze Anchieta da Companhia de Jesu. Quinto Provinçial que foy da mesma Companhia no estado do Brazil*, Tresladado por Cristovão de Sousa, Livro Quarto, 1620, fls. 44 v-45.

1719: “[...] chamou um bando de pássaros por nome Goarazes, e fallando com o capitam delles, que vinha diante, lhe disse na língua Brasilica: Faze parar teus companheiros aqui sobre nós. Assim o fez, e foram todos em ordem andando hum bom espaço sobre a canoa; athe que encobrando huma nuvem ao sol, o Padre os despedio”.⁴¹¹ Pelo cotejo dos dois relatos do milagre acima transcritos com a pintura em apreço, deduzimos que na execução da mesma, o pintor micaelense deu primazia à descrição do padre Pedro Rodrigues.

Esclarecida a fonte literária onde o pintor estriba a representação do tema, importa referir que não foi ainda possível encontrar a gravura ou pintura por detrás da obra (a ter existido uma, pois o artista pode ter seguido tão somente a fidedignidade do relato literário dos biógrafos).

A cena mostra os dois padres missionários, José Anchieta e Pedro Leitão,⁴¹² vestidos de sotaina, navegando dentro de uma canoa na baía do Rio de Janeiro com mais três gentios enfeitados com plumagem exótica junto aos remos. Todas as personagens têm os olhos postos no milagre em desenvolvimentos, os pássaros que fazem sombra á não em obediência ao discurso do padre Anchieta, figurado com o breviário e o identificativo gesto retórico imprimido pelo *index* da mão direita elevado. A atitude teatral da mão, não só comanda a leitura da cena, ordenando aos companheiros de viagem e a nós espectadores a contemplar o milagre, como também representa iconicamente a oratória de Anchieta para com os guarás.

É a força do gesto retórico o epicentro de toda a composição se sobrepondo, inclusive ao rosto do padre Anchieta. Pese o facto de estar a olhar na direcção do espectador, não exprime emoção em particular.

⁴¹¹ António FRANCO, *Imagem da Virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus no Real Collegio de Jesus de Coimbra em Portugal. Na qual se contem as vidas, e sanctas mortes de muitos homens de grande Virtude, que naquella Sancta casa se criaram*, Primeiro Tomo, Livro Segundo, Évora, Officina da Universidade de Évora, 1719, p. 266.

⁴¹² Natural de Lisboa onde nasceu em 1552, parte para a Baía em 1573 onde manteve relações directas com Anchieta no transcorrer do provincialado (1577-1588). O que lhe permitiu conhecer a sua vida e testemunhar os milagres *in vita*, como *post mortem*. Com efeito, já sacerdote, em 1612, afirma ter sido milagrosamente curado por Anchieta. É testemunha no “*Processo Informativo*” que serviu à campanha para habilitar a santo o padre Anchieta, em 1619, onde relatou o milagre da obediência dos guarás. Cf. José de ANCHIETA, *Cartas. Correspondência activa e passiva*. Monumenta Anchieta. Obras Completas, Vol. 6.º, 2.º Edição, São Paulo, Edições Loyola, 1984, pp. 35-36.

Antes de mais, importa esclarecer que o guará é uma ave endêmica brasileira, actualmente extinta em grandes regiões do Brasil devido à caça de que foi alvo, concitada pela beleza rara do seu revestimento em tom vermelho-carmim.

Sob o ponto de vista da sua representação, se verifica uma adequação do pintor à descrição que dela nos legou o padre José Anchieta na sua *Carta sobre as coisas naturais de S. Vicente* remetida ao padre Diego Laínez em 1560, em resposta à curiosidade do padre geral em saber das particularidades naturais da capitania de S. Vicente. Citando o padre Anchieta: “*Há ainda uma ave marinha, por nome guará, igual ao mergulhão, mas de pernas mais compridas, de pescoço igualmente longo, de bico estendido e adunco. Alimenta-se de caranguejos e é muito voraz. Dá-se com ele uma perpétua metamorfose. Na primeira idade reveste-se de penas brancas, que se mudam depois em cor cinza, e passando algum tempo tornam a embranquecer, embora de menor alvura que na primeira idade; e por fim, ornam-se de cor púrpurea, belíssima; as quais os brasis muito apreciam, pois com elas enfeitam os cabelos e braços em suas festas.*”⁴¹³

Em especial, no século XVII, frei Cristóvão de Lisboa (1583-1652) fundador da Custódia do Maranhão da Recolecção de Santo António de Lisboa, viajando pelas regiões do interior brasileiro entre 1624 e 1627 logrou descrever e desenhar a fauna e floras brasílicas que consignou na sua *Historia dos animaes, e arvores do Maranhão*. Esta obra de reputado interesse para a história natural do Brasil, contém uma descrição da ave em apreço concordante com a descrição de Anchieta.⁴¹⁴ No século XVIII, Rafael Bluteau, coevo à pintura em apreço, silencia as diferentes fases de pigmentação da plumagem do pássaro, apenas diz: “*He todo vermelho, sem mistura de outra cor*”.⁴¹⁵

⁴¹³ José de ANCHIETA, *Cartas. Correspondência activa e passiva*. Monumenta Anchietana - Obras Completas, Vol. 6, 2.º Edição, São Paulo, Edições Loyola, 1984, p. 141.

⁴¹⁴ Citando Frei Cristóvão de Lisboa: “*quoara he pasoro tamanho como hua gualinha uermelho como gram por todo o corpo os peis uermelhos como sangue e o biquo cor de carne e as pomtas das penas e as azas pretas [...] e o seu natural he serem pretos de primeiro e depois pardos e uermelhos e bramquos e depois de serem de quatorze ou quinze mezes se tornão todos uermelhos cor de gram e tem muito gramde camtidade nesta terá do maranham e he guosto eu los uoamdo [...] parese que todo o seu esta uermelho e he muito bom comer.*” Cf. Frei Cristóvão de LISBOA, *Historia dos animaes, e arvores do Maranhão*, Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino e Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1967, p. 141.

⁴¹⁵ Rafael BLUTEAU, *Supplemento ao Vocabulario Portuguez, e Latino [...]*, Vol. 1, 1727, Lisboa, Officina de Joseph Antonio da Sylva, fl. 470.

Porém, Bluteau tece um aspecto cultural relevado por Anchieta: “*Das pennas desta ave se enfeitão os gentios, quando se querem pôr bisarros [...]*”.⁴¹⁶ Com a precedente afirmação concorda a representação na obra de dois gentios tapuias com as cabeças ornadas com coroas feitas com a plumagem cobiçada do guará que observam no céu, enquanto testemunhas do domínio do padre Anchieta sobre os pássaros.

Na composição assoma como testemunha do milagre o padre Pedro Leitão, com a mão direita ao peito e a cabeça elevada na direcção do bando se mostra afectado.

O tempo da narrativa corresponde ao despedimento dos guarás pelo padre Anchieta, assinalado na composição, não pela nuvem aqui ausente, mas pelo esparso véu de neblina que se abate sobre a paisagem, alusiva à geada. Fenómeno climatérico, segundo Anchieta, vigente no Brasil conforme refere na *Carta sobre as coisas naturais de S. Vicente* e que se manifesta do seguinte modo: “*a força do frio torna-se mais aguda em Junho, Julho e Agosto, tempo que vimos com frequência as geadas espalhadas pelos campos crestarem quase toda árvore e erva, e a superfície da água coberta de gelo.*”⁴¹⁷ Por outro lado, é ainda crível que o pintor tenha sugerido com o aspecto nevado da atmosfera, o efeito causado pela “*Viração*”, fenómeno climático mencionado pelo padre Pedro Rodrigues.

Por seu lado, o enquadramento da cena é essencialmente paisagístico, pautado pela baía do Rio de Janeiro com caravelas em plano de fundo, sendo de destacar de entre os arvoredos a árvore figurada em primeiro plano, a qual rememora o local de onde Anchieta viu os guaras e chamou-os a servirem de “*nuvem*” ao sol.

O pintor micaelense autor desta obra, apresenta fragilidades de desenho visíveis nas mãos, e na disformidade anatómica, patente na desproporcionalidade da cabeça face ao tronco e braços do índio que está alheio ao âmago da cena. Acresce a isto dizer, a falta de individualidade das figuras, sendo de notar as similitudes dos rostos dos dois índios à retaguarda. Destaca-se ao nível dos drapeados e dobras da indumentária dos índios, tratadas com realismo e perfeito jogo de claro-escuro, onde evidencia um domínio técnico mais seguro que no desenho anatómico. Foi exímio na representação das aves, o que pode se explicar pela transmissão oral da beleza do pássaro brasileiro pelos padres comissários da obra ao pintor, ditando-lhe o modo de as representar. Outra

⁴¹⁶ Rafael BLUTEAU, *op. cit.*, p. 470.

⁴¹⁷ José de ANCHIETA, *Cartas. Correspondência passiva e activa*. Monumenta Anchieta – Obras Completas, Vol. 6, 2.º Edição, S. Paulo, Edições Loyola, 1984, p. 128.

hipótese, talvez mais remota, seja a consulta de obras de história natural do Brasil ou relatos de viagens.

A primeira significação desta pintura é propagandística ao fazer o elogio às virtudes de um dos membros da Companhia, como sejam, o ensino, a oratória e a missão junto dos gentios.

IV.5 – A série xavieriana de Bento Coelho e de um anónimo colaborador

No âmbito das práticas devocionais jesuíticas se inserem as devoções hagiográficas, que incidiam nos santos da Companhia, denominadamente no fundador e legislador Santo Inácio de Loiola, em São Francisco Xavier – o Apóstolo do Oriente e São Francisco de Borja, terceiro Provincial da Companhia, entre outros. Além disso, a preocupação com a divulgação do culto hagiográfico é larvar na instituição de igrejas, capelas, altares e confrarias dedicadas aos santos da Companhia. Por conseguinte, a Companhia de Jesus na difusão do culto de Francisco Xavier demandava o encargo de obras de arte, em especial, efígies ou representações dos acontecimentos que asseveravam a sua santidade.

Relembremos o acontecimento da instituição da confraria em honra de S. Francisco Xavier na igreja do colégio micaelense em 1658, sinal inequívoco do ressurgimento da devoção ao santo na segunda metade de Seiscentos, revela Cristina Osswald.⁴¹⁸ A julgar pelo papel da arte no fomento do culto xavierano, deixamos aqui a hipótese da dita confraria ter demandado a execução pictórica das quatro obras que ilustram os episódios emblemáticos da biografia do “Apóstolo do Oriente” pintadas, ao que tudo indica, para o coro da igreja.

A história de Francisco Xavier (1506-1552) é sobejamente conhecida graças à divulgação que dela fizeram os historiadores e cronistas jesuítas portugueses. A sua primeira biografia é da autoria do padre Manuel Teixeira (1536-1590) escrita *circa* de 1581, em cuja influência foi sentida nos biógrafos ulteriores, entre outros textos e relatos disponíveis, destacámos o padre Horácio Torsellino autor da *Vita Franciscii Xaverii* primeira a ser impressa em 1596, e quatro anos depois a *História da Vida do P. Francisco de Xavier e do que na Índia Oriental fizeram os demais religiosos da*

⁴¹⁸ Maria Cristina OSSWALD, «Culto e Iconografía de San Francisco Javier en Portugal en los Siglos XVI y XVIII» in Ignacio ARELLANO, Alejandro González ACOSTA e Arnulfo HERRERA (Eds.), *San Francisco Javier entre dos Continentes*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 155.

Companhia de Jesus, do padre João de Lucena e editada em Lisboa, no ano de 1600. Além das *Vitae* outro testemunho das iniciativas propagandísticas dos dons sobrenaturais de Xavier *in vita* e póstumos coube ao padre Manuel Barradas na sua *Relaçam [...]* de 1617, recitar todos os milagres atribuídos ao santo Xavier.

Tal como Inácio, Xavier era espanhol e comungava das mesmas crenças, adoptando a Companhia de Jesus em 1534, sendo um dos que ajudaram na fundação do novo instituto, aprovado pelo sumo pontífice Paulo III no ano de 1540. Xavier é nomeado núncio e legado papal da missão à Índia, onde chegou em 1542, dando início ao seu périplo pelo Oriente no correr de dez anos, onde sobressaem as proezas da sua missionação, assim como os milagres *in vita* e *post mortem*. Que por sua vez, estão na génese da atribuição do epíteto “*Apóstolo do Oriente*”. Morreu em 1552, na ilha de Sanchuão, sem concretizar o sonho de converter a China ao cristianismo. A canonização ocorreu em 1622, simultaneamente, a Inácio de Loiola, Santa Teresa de Ávila, Santo Isidoro e São Filipe Néri.

No concernente à iconografia xavieriana, o conjunto de vinte pinturas narrativas da vida e milagres de Xavier, executadas pelo pintor proto-barroco André Reinoso para a sacristia - pinacoteca da igreja do colégio de S. Roque, no ano da beatificação, em 1619, foi alvo de uma monografia da autoria do historiador da arte Vítor Serrão⁴¹⁹. Com este estudo foi possível concluir que o ciclo xavieriano de Reinoso corresponde ao primeiro testemunho da fixação, em Portugal, da iconografia oficial de Xavier, ao ano da sua beatificação. Porque, antes de 1619, apenas circulavam estampas com a efígie do Apóstolo da Índia, não existindo, segundo Vítor Serrão, “*qualquer programa de estampas que pudesse servir como apoio, e fonte inspiradora, ao pintor*”.⁴²⁰ Contrário a esta tese se manifestou Moura Sobral, para quem “*a iconografia do Santo não foi nem podia ter sido estabelecida em Lisboa*”, o autor afirma *a priori* que Reinoso se serviu das gravuras de Philippe Thomassin de 1606, como fonte iconográfica para a feitura do

⁴¹⁹ Vítor SERRÃO, *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, Lisboa, Quetzal Editores, 1993.

⁴²⁰ Vítor SERRÃO, «Uma vida em imagens: São Francisco Xavier e a pintura portuguesa do século XVII. André Reinoso e o estabelecimento de uma iconografia credível do Apóstolo das Índias» in Ignacio ARELLANO y Delio MENDONÇA (eds.) *Misión y aventura. San Francisco Javier, sol en Oriente*, Vervuert, Iberoamericana, 2008, pp. 306-307.

ciclo hagiográfico da sacristia de S. Roque, sublinhando, no entanto, desconhecer as alegadas gravuras.⁴²¹

De acordo com Vítor Serrão, o ciclo xavieriano da sacristia de São Roque “constituiu o modelo a seguir em tantas séries de pintura xavieriana dispersas por casas da Companhia de Jesus um pouco por todo o Mundo Português.”⁴²² Inspirou artistas como Manuel Henriques autor das telas xavierianas das sacristias dos Colégios de Coimbra e Évora, e ainda Bento Coelho, nas séries de Xavier para os Colégios de Elvas, Ponta Delgada e Funchal.

A iconografia portuguesa do santo seguiu inicialmente a tipologia iconográfica do santo sustendo uma açucena, alusão à sua castidade. Xavier com o sol na mão ou encimado por um sol raiado específico da arte nacional, é vigente a partir de meados do século XVII, assevera o epíteto que lhe atribuía ser “o *Sol do Oriente*”, fomentado durante o processo de canonização, para o qual se evocou a sua actividade apostólica iluminando os idólatras e hereges com a mensagem evangélica, como comparável ao Sol.⁴²³

O primeiro episódio xavieriano representado na igreja do Colégio ilustra **São Francisco Xavier dulcificando as águas do mar** (vide Fig. 56), cujo prodígio marítimo do santo foi reconhecido no acto da canonização. A obra da autoria irrefutável do *fa presto* Bento Coelho da Silveira e datada de cerca de 1670-1675 faz *pendant* com outra, desta feita intitulada *Embaixada de S. Francisco Xavier à Corte do rei do Bungo, no Japão* (vide Fig. 56) foram restauradas em 1973 no Instituto José de Figueiredo e ambas integraram a exposição sobre *Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e a Cultura do seu Tempo*, que teve lugar na Galeria de Pintura de D. Luís, no Palácio Nacional da Ajuda, no ano de 1998.

A notícia do milagre ocorrido durante a viagem de Malaca para a China em 1552, é apenas citado nos processos remissoriais dos anos 1614-1616. Domingos Caldeira e João Botelho, testemunhas neste processo, acusam ter presenciado ao dito milagre a bordo da nau Santa Cruz onde iam catorze portugueses mercadores.

⁴²¹ Luís de Moura SOBRAL, *Pintura Portuguesa do século XVII. Histórias, lendas e narrativas*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, p. 18.

⁴²² Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.*, p. 18.

⁴²³ Em 1623, Urbano VIII “*propagou a imagem de Francisco Xavier levando a Luz de Cristo do Continente das Sombras*”. Cf. Maria Cristina OSSWALD, «Iconografia das cerimónias de canonização de Inácio de Loyola e de Francisco Xavier em Portugal», in *Brotéria*, vol. 163, n.º 5/6, (Nov./ Dez. 2006), pp. 332-333.

De acordo com o depoimento de Domingos Caldeira, “no meio do golfão lhes sobrevieram umas calmarias que lhes duraram catorze dias, por cuja causa, faltando a água na nau, [...] o Santo benzeu o mar e o fez doce [...]” e desta forma puderam mitigar a sede.⁴²⁴ Outros pormenores no modo como o Santo procedeu à transformação da água salobra em doce são conferidos pelo depoimento de João Botelho. Segundo a testemunha, o padre “mandou atar uma toalha ao longo do costado dele, na qual se assentou, metendo o pé na água salgada até ao artelho” e somente quando enfiou a perna no mar até ao joelho, a água passou a doce.⁴²⁵

Contra a autenticidade deste milagre atribuído a Francisco Xavier por testemunhas oculares dos processos remissoriais de 1614-1616, argumenta Schurhammer que este milagre reproduz na íntegra uma lenda que remonta ao século XII, sendo popular em Malaca por altura dos ditos processos.⁴²⁶

Moura Sobral relaciona simbolicamente este milagre com as *Bodas de Canã*, interpretando-o como uma prefiguração do mistério eucarístico.⁴²⁷ Este milagre, segundo Cristina Osswald, primou na eleição dos auditores da Rota, constando “em primeiro lugar na *Relactio super Sanctatis et Miraculis Patris Francisci Xaverii (1619)*”, paralelamente à popularidade que auferiu na iconográfica xavieriana.

A pintura mostra o missionário São Francisco Xavier ao centro da composição no instante em que sendo içado por uma faixa segurada por um marinheiro para fora da nau Santa Cruz, sendo nesta tarefa amparado no tronco por um marinheiro que surge nas suas costas. O santo vestido com a sotaina submerge os seus pés na água do mar subindo a base da sotaina com a mão direita, e com a outra abençoa as águas, revertendo com esta acção as águas salobras em águas bebíveis. Em sequência da concretização do milagre, entre os quatro elementos da tripulação que içam ao mar receptáculos para colher a água, é utilizada porcelana chinesa azul e branca, como é exemplo o pote com asas e o pote da dinastia Ming (1368-1644), entre outros objectos de louça comum. Cabe tecer uma observação a este respeito, atendendo ao isolamento da China concitado pela dinastia Ming onde, inclusive entre 1522-1552, os portos chineses se fecharam ao

⁴²⁴ Georg Otto SCHURHAMMER, *Milagres e lendas de S. Francisco Xavier à luz da Crítica*, Separata dos «Anais», II Série, Volume 13, Lisboa, Sociedade Industrial Gráfica Telles da Silva Limitada, 1963, p. 46.

⁴²⁵ Georg Otto SCHURHAMMER, *op. cit.*, p. 46.

⁴²⁶ IDEM, *ibidem*, pp. 49-50.

⁴²⁷ Luís de Moura SOBRAL (Comissário Científico), *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo*, Lisboa, IPPAR, 1998, p. 254

comércio externo, a actividade comercial dos portugueses era ilícita e praticada no limiar do contrabando. Em especial, tratando-se de um milagre ocorrido em 1552, portanto podemos concluir que a posse de porcelana chinesa pela embarcação portuguesa concorre a corroborar a afirmação.

O mitigar da sede é contemplado em segundo plano, pelo agrupamento das personagens em grupo de pares, como é disso exemplo o grupo de tripulantes composto pelo homem que vaza a água da jarra para a tigela que sustem na mão outro tripulante que se expressa afectado pelo milagre. Atrás deste grupo surge um tripulante que bebe directamente do pote enquanto outros em estado de perplexidade ergam as cabeças ao céu, em sinal explícito de agradecimento pelo milagre. E, ainda, o grupo composto pelo homem que bebe directamente do gomil, que é disputado por outro tripulante que sustendo a tigela vazia na mão, interpõe a mão esquerda sobre o gomil, sinal explícito da premente necessidade de aplacar a sede.

Como já teve oportunidade de sublinhar Moura Sobral, “*a figura à esquerda a içar um pote e o grupo imediatamente atrás, com um homem a dar de beber a um dos seus companheiros*” sugerem filiação no quadro homólogo da autoria do pintor André Reinoso, exposto na sacristia de S. Roque, denotando ser este o modelo em que Bento Coelho se inspirou.⁴²⁸ Chamamos ainda a atenção para o facto, dele não ter sido o único a inspirar-se directamente no protótipo do milagre representado em São Roque. Existe com o mesmo temário, uma obra atribuída a um imitador do padre Manuel Henriques para o Colégio do Espírito Santo de Évora, e de Manuel Henriques, para a Sé Nova de Coimbra e no Colégio de Elvas, todas executadas no século XVII.

Seguidamente, é-nos apresentada a ***Recepção da Embaixada de Francisco Xavier pelo irmão do rei do Bungo no Japão*** (vide fig. 57) do mesmo autor. No que toca ao título avançado, parece lícito e mais correcto do que *A Embaixada de Francisco Xavier à corte do Rei do Bungo, no Japão*, como constatou o historiador da arte Moura Sobral na sua análise.⁴²⁹

A cena representada segue de modo verosímil o relato literário de João de Lucena. Citando o autor, o padre Xavier apresentou-se trajado “*como se ouuera de ir n’uma procissam solenne, vestida uma loba de chamalote preto sem agoas, & a sobrepelliz em*

⁴²⁸ Citando o autor: “*o que se quis representar em Ponta Delgada foi o encontro com o irmão do rei do Bungo e não com este.*” Cf. Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.*, p. 252.

⁴²⁹ IDEM, *ibidem*, p. 250; M.C.M., *Os Descobrimentos e a Arte*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 1996, p. 73.

cima com sua estola de veludo verde guarnecida de bocado ao pescoço. Dos portugueses [...] todos se fizeram louções com cadeas d'ouro sobre ricas sedas, que vestiam, & concertos de perolas nas gorras.”⁴³⁰ Era acompanhado por trinta portugueses que não prescindiram de levar consigo seus escravos, pajens e escudeiros. Eram liderados pelo capitão Duarte da Gama que “*com hum cana na mam representando hum porteiro mór, ao qual seguiam cinco dos mais honrados, & ricos; hum com o liuro do catecismo metido n'um saco de setim branco; outro com hum retauolo da Virgem cuberto com hum pano de damasco roxo; o terceiro leuaua o bordam, que era de cana de bengala com seu castam d'ouro; o quarto hum sombreiro de pé pequeno; & o quinto humas chinellas de veludo preto [...].*”⁴³¹

Assim passaram em cortejo pelas ruas e chegando ao palácio foram recebidos pelos fidalgos japoneses vestidos de cetins e damascos de várias cores que os acompanharam. Continua o padre Lucena: “*Passada a varanda foram a hua grande sala, onde humminino de sete annos, a que hum velho muy graue leuaua pela mam [...] recebeo ao padre Francisco com tanta authoridade*” e foram conversando em práticas.⁴³² “*Numa câmara mais adentro o receberam os moços fidalgos filhos dos senhores do reyno, [...]*” e guiado pelo menino que o levava pela mão, foram a outra sala: “*Nesta esperaua ao padre Francisco hum irmam d'el Rey, que depois foy eleito em Rey de Yamánguchi; ao qual o entregou o minino, que o trazia pela mam, deixando se logo ficar hum pouco atrás [...]*”.⁴³³ Do exposto supra inferimos ser a cena retratada na pintura o episódio da recepção da embaixada do padre Xavier pelo irmão do rei do Bungo, antes de seguir para a ante-câmara onde aguardava o senhor do Bungo, Ôtomo Yoshishige (1530-1587).

O acontecimento que teve lugar em 1551 foi liminar no sucesso que conheceu a missão evangelizadora do arquipélago nipónico liderada por Francisco Xavier. Este favorecimento não foi partilhado noutras missões do jesuíta no Oriente, provocando no

⁴³⁰ João de LUCENA, *História da Vida do Padre Francisco de Xavier: e que fizeram na India os mais religiosos da Companhia de Jesus*, Vol. II, Livro IX, Cap. V, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1952, fl. 691 (Edição Fac-Similada comemorativa do 4.º centenário do seu falecimento).

⁴³¹ João de Lucena, *op. cit.*, fl. 691.

⁴³² IDEM, *ibidem*, fls. 691-692.

⁴³³ IDEM, *ibidem*, fl. 693.

padre Xavier optimistas opiniões acerca dos japoneses.⁴³⁴ A expansão do cristianismo no arquipélago beneficiou do carácter sincrético do sistema religioso japonês, “*aberto a nossas propostas e alternativas*” desde que adequado à realidade cultural e social local. Neste processo de acomodação, os missionários adoptaram os costumes e a etiqueta locais, como estratégia que visava a tolerância à missionação no território. “*Os próprios Jesuítas*” - diz Madalena Ribeiro - “*a fim de se integrarem na sociedade japonesa deixando de ser um corpo estranho à mesma, passaram a associar-se ao grupo social a que pertenciam os bonzos budistas.*”⁴³⁵

Conforme é largamente demonstrado na pintura em apreço, a fim dos missionários puderem livremente evangelizar o território, era necessário obter uma patente do rei onde o autorizasse, e para o alcançar Xavier se dirige ao rei do Bungo, com solene embaixada e presenteando com os melhores presentes do reino português. Como o demonstra frei Gaspar da Cruz. Citando o dominicano: “*Avia todavia huma maneira com que se pudesse pregar liurementemente [...] que he se ouvesse pera isso licença de Rei: e poderse hia alcançar se fosse mandada huma solene embaixada com solene presente a el Rei*”.⁴³⁶ De maneira que estas etiquetas diplomáticas surgem no século XVI codificadas no tratado de Alessandro Valignano (1539-1606).

O missionário Francisco Xavier é aqui representado com a iconografia de missionário, vestindo a sotaina, a sobrepeliz e a estola. Olha de frente para o irmão do rei do Bungo que o saúda, tendo neste acto uma postura de humildade como expressa a mão esquerda estendida e a outra sobre o peito. A seu lado, mostra-se o menino que o trouxe pela mão, vestido com túnica curta que eleva a cabeça na direcção do padre Xavier. Por detrás deles assistem a embaixada portuguesa, da qual destacam-se o capitão Duarte da Gama, vestido com calças curtas, manto encarnado e leva na mão uma vara de madeira. É seguido de perto por um séquito de cindo pagens que levam os presentes para o rei do Bungo, como uma sacola, uma taça e um retábulo representando

⁴³⁴ Madalena RIBEIRO, «Francisco Xavier e o Japão dos sengoku daimyo», in Catálogo da exposição Carla PINTO e J. P. O. COSTA (Coord.), *O Mundo de São Francisco Xavier*, Lisboa, EPAL, 2006, p. 120.

⁴³⁵ Madalena RIBEIRO, *op. cit.*, pp. 121-122.

⁴³⁶ Gaspar da CRUZ, *Tractado em que se contam muito por estenso as cousas da China cõ suas particularidades, assi do reino d’Ormuz*, Évora, [1569] in Raffaella D’INTINO, *Enformação das cousas da China. Textos do século XVI*, Lisboa, I.N.C.M., 1989, p. 251.

a Virgem e o Menino, alusivo à devoção do padre Xavier. Cerca de uma dezena de nobres portugueses testemunham a cerimónia.

Por seu lado, o irmão do rei do Bungo solenemente vestido de sedas e damascos, vermelho e amarelo à moda oriental, inclina-se na direcção do padre missionário, estendendo-lhe os braços, num gesto que nos sugere que o nobre japonês lhe vai tocar na mão esquerda, precisamente aquela que é isenta pelo menino. Note-se que o nobre japonês pousa os pés sobre rica tapeçaria, alusiva à refinada tapeçaria oriental, que a par das sedas e da porcelana eram cobiçados pelos europeus. Acresce referir que, o irmão do rei do Bungo é precedido por elementos da corte ricamente trajados e todos com a cabeça rapada, trazendo alguns, bigode e um carrapito no topo da cabeça, evidenciando os conhecimentos do pintor sobre a moda oriental.

A cena é enquadrada por um cortinado e por alguns elementos arquitectónicos que se confundem com a negrura do fundo. O tratamento da luz á maneira tenebrista realça em primeiro lugar a figura do padre Xavier e do nobre que o saúda. Por sua vez, a corte japonesa apresenta-se de modo geral numa zona de contra luz, aspecto que não é perfilhado de todo pela embaixada portuguesa, onde apenas a última fileira acusa os tons sombrios que assomam no fundo.

A pintura seguinte representando o ***Apostolado de S. Francisco Xavier na ilha de Moro*** (vide Fig. 58) é a única do ciclo xavieriano que não deve consta atribuída a Bento Coelho, sendo a autoria desconhecida.

A missão na ilha de Moro transcorrida em 1546 foi a mais ingente das missões do santo missionário no Oriente, frisada com fortuna histórica por Lucena e Ribadeneira.

Nenhum missionário ousava ir às ilhas de Moro por serem os seus habitantes gente bárbara e bestial que acometia ingentes perigos à vida humana.⁴³⁷ Porém, Xavier

⁴³⁷ A descrição do autor é elucidativa a esse respeito: “*É aquela ilha do Moro muito áspera e fragosa, e tão desamparada da natureza, que parece que de nenhuma das coisas necessárias para a vida humana, a proveram [...]. Os naturais não parecem que têm condição nem costumes de homens, mas de uns monstros, e cruéis feras; porque seu maior passatempo é matar, e degolar homens, e fazer carnificina deles. [...] tiram a vida os filhos aos pais, e os pais aos filhos, e as mulheres a seus maridos: e quando os filhos vêm a seus pais velhos e carregados de idade, os matam, e os comem [...].*” Cf. Pedro de RIBADENEYRA, *Vida del padre Ignacio de Loyola, fundador de la Religion de la Compañia de Jesus*, Escripta primeramente en latin..., y aora nuevamente traduzida en romance, y añadida por el mismo autor, Dirigida al Ill^{mo} y R^{mo} señor don Gaspar de Quiroga Cardeal, y Arçobispo de Toledo, Inquisidor general, Madrid, Por la viuda de Alonso Gomez, 1584, p. 285.

consciente de que os seus habitantes sem o baptismo não teriam salvação eterna, resolveu passar às ilhas de Moro anunciar o nome de Jesus. Xavier Añoveros ressalva que o mais “*característico do autêntico evangelizador é a imitação de Jesus*”, morrendo pela salvação dos outros, aspecto que se revela na perfeição em Xavier ao colocar a vida terrena em perigo, no pretendo de socorrer à vida eterna os Moros.⁴³⁸

A obra visa mostrar Xavier como protótipo do autêntico evangelizador a que devem aspirar todos os futuros jesuítas missionários. O santo não teme a morte por anunciar o nome de Jesus com vista ao acrescentamento da fé, como manifesta em carta redigida em Amboino aos companheiros. Na carta alega buscar a morte “*como por satisfazer (dizia elle) a grande necessidade, que eu tenho de dar, & perder minha própria vida temporal por socorrer á espiritual do próximo.*” Sinal inequívoco da sua imitação e entrega absoluta a Jesus: “*Perderá a própria vida quem quizer poupar, e acha la há quem a perder por amor de mi.*”⁴³⁹

Por outro lado, foi a confiança na providência de Deus que susteve a difícil missão de Moro, manifesta na mesma carta ripostando a argumentação dos companheiros que o dissuadiram do propósito: “*nunca lhes auer de faltar pera isso o fauor, & ajuda de sua diuina graça.*”⁴⁴⁰ Esta é outra das características que convergem na identificação de Xavier com o autêntico modelo de evangelizador.⁴⁴¹

O sucesso desta missão fez com que Xavier lograsse serenar “*corações cruéis e sangrentos, deram ouvidos ao santo Evangelho*”⁴⁴² e “*com o resplendor e luz do Evangelho, e com este ensinamento, os amansou, e domesticou, andando entre eles com uma admirável segurança, e tranquilidade de sua alma. Porque sabia bem o cuidado que Deus tinha [...].*”⁴⁴³

Na iconografia hagiográfica xavieriana este é também um tema incomum, daí a especial importância artística e iconográfica da pintura do Colégio de Ponta Delgada.

⁴³⁸ Javier AÑOVEROS, «La Pedagogía misionera de Javier», in Ignacio ARELLANO y Delio MENDONÇA (eds.), *Misión y aventura. San Francisco Javier, sol en Oriente*, Vervuert, Iberoamericana, 2008, p. 31.

⁴³⁹ João de LUCENA, *op. cit.*, Vol. I, Livro IV, Cap. VII, p. 254.

⁴⁴⁰ IDEM, *ibidem*, pp. 255-256.

⁴⁴¹ Javier AÑOVEROS, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁴² Juan Eusebio NIEREMBERG, *Varones Ilustres de la Companhia de Jesus*, Vol. I, pp. 20-21.

⁴⁴³ Pedro de RIBADENEYRA, *op. cit.*, Libro Quarto, Cap. VII, p. 286.

São Francisco é representado com a sua iconografia de missionário, ou seja veste sotaina, chapéu, esclavinha e rosário na cinta, estando genuflectido diante dos habitantes selvagens da ilha de Moro, convertidos pelo santo. A resistência dos habitantes ao missionário efectivamente foi acalentada e se converteram, conforme mostra a espada depositada no solo, sinal da resistência militar quebrada. O que consta vestido por um manto rubro, estando mais próximo do plano do observador, sustem na mão esquerda uma espada, elemento que fundamenta ser a pintura alusiva à missão na ilha de Mouro.

Francisco Xavier escora-se na cruz em volta da qual está circunscrita uma filactéria com uma legenda em latim, onde consta em letras capitais “*PIVS DOMN*” “*PVS DOMNE*” que assevera a santidade do padre Xavier. O relevo da cruz é explícito na pintura em causa, reflectindo os trabalhos e dificuldades a que se submeteu Xavier. Vários anjos crucíferos presididos por Cristo Redentor trazem cruces chamando ao seguimento de Cristo ao piedoso Xavier ao igual que aos homens convertidos. Cristo abençoa a missão do missionário, sinal benfazejo do seu amparo na ingente missão aos habitantes da ilha de Moro.

Nesta ordem de ideias, podemos estabelecer uma ligação da pintura com a devoção da Cruz, que ocupava lugar reputado na espiritualidade jesuítica. É, aliás, aduzida por Inácio como fundamento larvar da fundação da Companhia. E, ainda, como virtude necessária propugna: “*desejai sofrer injúrias, trabalhos, ofensas, vitupérios, (...) ter cruz em tudo por amor de Cristo Nosso Senhor; porque nisto está a vida de perfeição, a santidade, a alegria, a consolação espiritual*” perfilados em Francisco Xavier sendo a inscrição da filactéria elucidativa a esse ponto.⁴⁴⁴

A derradeira pintura da série representa a ***Lamentação da Morte de Francisco Xavier na ilha de Sanchuão pelos portugueses*** (vide Fig. 59) de Bento Coelho, datável de 1670-1675, foi restaurada na década de 1990 no atelier de Edmundo Silva em Lisboa.

Segundo a sua hagiografia, no mesmo ano de 1522, quando com grande fervor empreendia a entrada no reino da China, para predicar o Evangelho aos chineses, faleceu à primeira entrada daquela província, na ilha de Sanchuão “*em sumo*

⁴⁴⁴ Fausto Sanches MARTINS, *op. cit.*, p. 105.

desamparo, e falta de consolações humanas”⁴⁴⁵. Ficou a aguardar em Sanchuão a autorização para poder entrar na China, a qual tardaria em chegar confinando Francisco Xavier a padecer da indigência acometida naquela ilha. Não tendo a paciência de Francisco, dois dos três navios portugueses partiram, sobejando somente um por conter enfermos, a quem o padre Francisco consolava. Contudo, “*a 20 de Novembro, acabando de dizer missa caiu mal de una tão grave enfermidade*” levaram-no para junto dos doentes no navio, mas pressentindo a chegada da sua partida, pediu que o pusessem em terra onde desejava morrer. António China e outro moço índio o levaram para a ilha e o meteram sobre uma choupana que era, segundo Lucena, “*cuberta de ramos, & torrões, aberta per diuersas partes ao vento sem abrigo algum do frio*”.⁴⁴⁶ Onde expirou na maior dos minguados confortos, excepto o logrado consolo da cruz sustida ao peito.⁴⁴⁷

Bento Coelho representou Francisco Xavier vestido com a sotaina deitado sobre a choupana de folhas, pressionando sobre o peito o crucifixo, sinal da sua entrega na missão de seguir a Cristo.

O enquadramento da cena principal, é consentâneo com a lenda de São Francisco Xavier, factor que denota a cultura de Bento Coelho, uma vez que respeitou a representação da ilha deserta com o areal, onde sobre a choupana está jacente o santo vestido com a sotaina, trazendo nas mãos o crucifixo e dirigindo os olhos cristalizados ao céu que o recebe. Os acompanhantes lacrimajantes prostrados junto a Francisco Xavier, têm sido interpretados como se tratando do chinês António Santa Fé e o índio Cristóvão, companheiros de Xavier até à hora da morte.

Convém notar como particularidade o facto da caracterização dos dois homens que carpem a morte de Xavier não corresponderem aos traços fisionómicos orientais. Não é provável que estejamos perante um desconhecimento por parte do artista, depois de ter comprovado em outra obra para o mesmo colégio, ser exímio no tratamento dos

⁴⁴⁵ *Catálogo de algunos Martyres, y otros Varones insignes en santidad, de la Compañia de Jesus; el qual despues del Martirologio, segun el orden de los dias, se lee en el Refitorio de la Casa Professa de Roma*, 1622, fl. 29.

⁴⁴⁶ João de LUCENA, *op. cit.*, Vol. II, Livro X, Cap. XXVII, fl. 893.

⁴⁴⁷ Os mercadores portugueses tomaram o seu corpo, “[...] e vestido de seus ornamentos sacerdotais, que ele levava para dizer Missa, o enterraram, cobrindo-o todo de cal, para que comida com sua força toda a carne, sobejassem os ossos secos, e eles os pudessem levar à Índia, a onde ele havia rogado que o levassem [...]”. Cf. Pedro de RIBADENEYRA, *op. cit.*, Libro Quarto, Cap. VII, pp. 294-295.

orientais. O que nos leva a afirmar que a intenção do pintor não foi reproduzir a cena da lamentação da morte de Xavier pelos dois orientais. Antes, reproduz imgeticamente o episódio respeitante aos portugueses que estavam na ilha, seguindo com fidelidade o narrado pelo padre João de Lucena. Citando Lucena: “*Sabendo os Portugueses, que estauam em Sancham da morte do padre M. Francisco correram da não, & da terra á choupana com o sentimento, & lágrimas deuidas áquelle, que tinham por mestre, & verdadeiro pay de todos.*”⁴⁴⁸ Por aqui se legitima o episódio que inspirou Bento Coelho na concepção do programa imagético. Comprova a fidelidade ao documento literário dada a concordância pictórica do semblante de Xavier com a descrição literária de Lucena ao assinalar “*a noua formosura do rosto, a graça, & viueza das feições, a composição mais de quem repousaua, que de quem espirára, [...] conhecida affabilidade, & autoridade religiosa*” concitando a devoção “*igualmente o reverenciou como a viuo, & chorou como a defunto.*”⁴⁴⁹ Com o citado concorrem as atitudes plasmadas nos dois portugueses, e que relevam diferentes sentimentos suscitados perante a morte do padre Xavier. Com efeito, enquanto o português que está mais próximo do observador chora, já o outro inclina-se de mãos juntas na direcção do morto, sinal de reverência. Finalmente, a servir de enquadramento à cena surge no fundo a baía de Cantão destacada pela presença de um navio português, interpretado pela maioria dos autores como se tratando de uma alusão ao sonho não concretizado de passar à China e converter aquele império ao cristianismo.

IV.6 – O ciclo da *Vida de Santo Inácio de Loiola*

Os espaldares da sacristia de Todos os Santos contêm uma série de cinco pinturas que abordam os principais episódios da vida do fundador da Companhia. Pouco se escreveu sobre as pinturas sobre o arcaz, e citando aquilo que ficou registado, ao nível da identificação do temário de cada obra “*representam o Sonho de Santo Inácio, a Aparição de Cristo, Santo Inácio escrevendo os «Exercícios Espirituais», a Aprovação do Livro da Regra pelo Papa Paulo III e, por fim, a Morte de Santo Inácio.*” Oscilando a sua execução entre os finais de Seiscentos e princípios de Setecentos, na opinião de

⁴⁴⁸ João de Lucena, *op. cit.*, Vol. II, Livro X, Cap. XXVIII, p. 897.

⁴⁴⁹ IDEM, *ibidem*, p. 897.

alguns autores.⁴⁵⁰ Convenhamos que os títulos das obras acima propostos não são de todo o mais fiel à narrativa imagética proposta por cada obra.

Dado o facto de que a série está indocumentada, não é possível apurar a autoria e encomenda. Quanto à datação, lembremos o facto de no ano de 1698 decorrer a construção da sacristia, notícia que pode datar as pinturas dos anos finais de Seiscentos.

Estilisticamente, o penumbrismo das pinturas associado às pontuais incidências de luz associadas às visões ou para realçar as figuras do plano de fundo, leva-nos a supor que o pintor assimilou a lição estética naturalista tenebrista do célebre *siglo de oro* hispânico e que entre nós foi vigente durante pleno século XVII. Face a tal constatação, apontaríamos como hipótese de datação, para finais do século XVII, sob reservas.

Chamo a atenção para o facto de no ano de 1663, ter sido criada a confraria de Santo Inácio de Loiola no colégio micalense, sinal do empenho no culto ao santo Inácio que, por sua vez, terá ditado a encomenda artística das ditas imagens, na consciência do seu papel na difusão do culto.⁴⁵¹

Em Portugal, os ciclos da vida de Santo Inácio marcam presença em várias igrejas dos jesuítas, (entre outras, Évora, Braga, Coimbra, Bragança, Funchal e Elvas) sendo o mais relevante conservado na sacristia da igreja do Colégio de S. Roque, da autoria do pintor Domingos da Cunha, o Cabrinha (1598-1644) e datado de 1630.⁴⁵²

A primordial fonte narrativa da vida do fundador foi escrita pelo padre Pedro de Ribadeneira, que encomendou ao pintor Juan de Mesa um ciclo pictórico do fundador da Companhia para o colégio de Alcalá de Henares, executado em 1585. Esta obra resultará de importância capital no estabelecimento de uma iconografia inaciana, já que nela se inspiraram a série de dezasseis gravuras feitas pelos irmãos Cornelio (1576-1650) e Teodoro Galle (1570-1633), Adrián Collaert (1560-1628) e Carlos van Mallery (1576-1631) e que serviram para ilustrar a *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae Societatis*

⁴⁵⁰ António de OLIVEIRA e Margarida de OLIVEIRA, «Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado», in AA.VV. *A Igreja do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada*, Ponta Delgada, Presidência do Governo Regional dos Açores, Direcção Regional da Cultura, Museu Carlos Machado, 2006, p. 48.

⁴⁵¹ António FRANCO, *Sinopsis Annalium Societatis Jesu in Lusitania*, Augsburg, 1726. Citado a partir da tradução inserta no *Arquivo dos Açores*, Vol. XIV, Ponta Delgada, Of. Artes Gráficas, 1927, p. 518.

⁴⁵² Joaquim O. CAETANO, «Uma brevíssima nota acerca das fontes da Vida de Santo Inácio de Loyola na igreja de S. Roque de Lisboa», in *O Púlpito e a Imagem. Os Jesuítas e a Arte*, Lisboa, Museu de S. Roque, 1996.

Iesu Fundatoris, publicada em Amberes, no ano de 1610.⁴⁵³ Anterior a esta obra, datam as doze ilustrações executadas por Jerónimo Wierix em 1590. Uma terceira biografia gráfica inaciana foi editada em Roma em 1609 da autoria do gravador flamengo Jean-Baptiste Barbé (1578-1649) com a participação de Rubens em algumas gravuras, cuja *Vita Beati* acolheu posteriores reedições.⁴⁵⁴ Na fixação da iconografia do santo não podemos omitir o papel do retrato executado pelo pintor Alonso Sánchez Coello, por respeitar os conselhos do padre Ribadeneira, conhecedor directo de Inácio.

Também se deve ter em conta a *Evangelicae historiae imagines* do Padre Jerónimo Nadal (1507-1580), composta por cento e cinquenta e três gravuras desenhadas, para citar alguns nomes, por Maarten de Vos e Wierix e gravadas por Collaert e Wierix. O autor propõe-se sistematizar a iconográfica da Companhia de Jesus, embora não se encontre eco das mesmas imagens nas pinturas em análise, importa realçar que as ilustrações das *Images* do Padre Jerónimo Nadal conheceram profusa divulgação em todo o mundo cristão, no corolário das diversas edições registadas durante o século XVII.

Começaremos por abordar a biografia de Inácio de Loiola (1491-1556). Natural de Guipúzcoa, foi educado na corte dos Reis Católicos e na condição de cavaleiro, voluntariou-se ao serviço das armas em defesa dos interesses do rei.⁴⁵⁵ Quando em 1521, os franceses fizeram o cerco ao castelo de Pamplona, Inácio instigado à heroicidade da resistência foi alvejado com um balázio na perna direita, e atingido na outra perna, donde já não havia esperanças que sobrevivesse.

⁴⁵³ Luís de Moura SOBRAL, «Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses.» in A.A.V.V., *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura*, Porto, Humbertipo, 2004, p. 402. Em Portugal, o pintor naturalista - tenebrista Domingos da Cunha pintou semelhante série inaciana, não somente, para a sacristia da Casa Professa de S. Roque executada em 1635, como ainda, a que executou para a Sé Nova de Coimbra. Cf. Vítor SERRÃO, *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa, 1993, pp. 49-53.

⁴⁵⁴ Ignacio ECHÁNIZ y Pedro ESTEBAS, « La influencia de la «Vita Beati Patris Ignatii...» grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio», in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, N.º 11, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 387-389.

⁴⁵⁵ Pedro de RIVADENEIRA, *Vida del padre Ignacio de Loyola, fundador de la Religion de la Compañia de Jesús*, Libro Primero, Cap. I, Madrid, Por la viuda de Alonso Gomez, 1584, pp. 1-2.

É na sequência do sobredito que decorre a primeira cena representada sobre o arcaz denominada ***Aparição de S. Pedro a Inácio de Loiola*** (vide Fig. 74) no momento em que Inácio desenganado dos médicos é prodigiosamente curado pelo apóstolo. Segundo o relato literário, os médicos o davam por morto, “*se até à meia-noite daquele dia não tivesse alguma melhoria*” e em virtude da protecção de São Pedro, a quem tinha por particular patrono e advogado foi curado: “*assim lhe apareceu este glorioso Apostolo na mesma noite da sua maior necessidade, como quem lhe vinha a favorecer e lhe trazia a saúde.*”⁴⁵⁶

O pintor não só foi fiel à tradição literária de Ribadeneira, como também no agenciamento iconográfico se inspirou directamente no modelo gravado inserto na *Vita* (Fig. 74 a). De comum encontramos as atitudes de Inácio e de S. Pedro, e neste, o mesmo surgimento a meio-corpo dentro de um halo de luz, e ainda, os adereços sobre a mesa-de-cabeceira. A composição é confinada à figura de Inácio de Loiola deitado na cama do solar dos Loiola, lendo a *Vita Christi* e o *Flos Sanctorum* (apostos sobre a mesa da cabeceira). Do nocturno do seu quarto surge São Pedro num halo de luz resplandecente envergando a chave da igreja, seu atributo iconográfico. Este acontecimento marca dois significados: o primeiro no plano físico, a restauração da saúde a Inácio; o segundo, no plano escatológico, aduzido na chave que o apóstolo Pedro delega a Inácio (a qual directamente recebera de Jesus) comprova e justifica por si só a continuação da missão dos apóstolos no acrescentamento da igreja cristã, em Inácio de Loiola.

O pintor polarizou a cena à volta de duas sensibilidades antagónicas que imprimem uma dialéctica de discurso: uma se inclina aos pecados da vida mundana que lhe fora incutida na educação cortesã no ensejo de superioridade social; e a outra, introduz a renúncia da carreira de soldado para, em seu turno, iniciar a conversão que enceta por influxo, quer da aparição de S. Pedro quer das leituras espirituais, que despontariam a sua eleição pela imitação de Cristo.

Na formulação plástica da narrativa, o pintor obedece a um estilo naturalista com apontamentos tenebristas, denotativos no escurecimento da paleta cromática na representação do espaço cénico onde são animadas as figuras. Beneficiadas pelo tratamento naturalista e incidência de uma paleta cromática mais aberta que enfatiza o protagonismo de cada uma, recebendo para tal efeito um tratamento de luz individual.

⁴⁵⁶ Pedro de RIBADENEYRA, *op. cit.*, Libro Primero, Cap. I, p. 3.

Assim destacamos um foco de luz que incide da esquerda para a direita, sendo visível a abrangência de Inácio de Loiola, e, outro foco de luminosidade que desta vez é apontado para a figura de São Pedro enfatizado pelo halo de luz que ilumina a sua figura recortando-a da penumbra de onde emerge.

O episódio que sucede no arcaz é a **Visão de La Storta** (vide Fig. 75) ocorrida a caminho de Roma em 1537, para onde se dirigiu com os padres Pedro Fabro e Diogo Lainez. Quando Inácio entrou num templo deserto às portas de Roma para fazer oração foi consolado pela divina visão onde “*Deus pai, voltando-se a seu unigénito Filho, que trazia a cruz às costas, com grandíssimo e afectuoso amor o encomendava a Inácio, e a seus companheiros. E os entregava na sua poderosa direita, para que nela tivessem todo seu patrocínio, e amparo.*” Por seu lado, Jesus que estava com a cruz voltou-se a Inácio e com o rosto afável pronunciou palavras plenas de promessa: “*Ego vobis Roma propitius ero*”, que quer dizer “*Eu em Roma vos serei propício*”.⁴⁵⁷ Em razão da qual, Inácio resolveu baptizar a Ordem com o nome de Jesus. Consuma-se aqui em *La Storta* o grau de igualdade entre Inácio e Cristo, quer isto dizer que, é posto na cruz com Cristo para servir a Trindade na missão salvífica da humanidade.

No que respeita à inspiração imagética do tema, a pintura de baseia no modelo gravado divulgado pela *Vita* (Fig. 75 a). Porém a pintura em apreço não corresponde a uma trasladação directa da gravura. Diverge no facto de Cristo aparecer a Inácio na ausência do Pai e aquele, por seu turno, estar de pé frente a Cristo, equiparando a missão de ambos na missão salvífica da humanidade. Por outro lado, a gravura figura a cena dentro do templo, e o pintor optou por representar o episódio no exterior. Contudo obedece à representação do barrete alijado no chão, bem como, se assiste à presença dos dois companheiros afastados em segundo plano. De notar, junto da nuvem onde Cristo se apresenta, consta uma figura angelológica diferente das que estão no topo da glória, não sendo possível identificar ao que possa aludir.

Jesus de pé, sobre a nuvem, trazendo a cruz e as marcas da crucificação nos membros, acompanhada por um esplendor de luz e pelo séquito de querubins, inclina o corpo na direcção de Inácio de Loiola a quem profere as palavras “*EGO VOBIS ROMAE PROPITIVS ERO*” - “*Eu vos serei propício em Roma*” mensagem que é legendada na tela. Ilustra um dos episódios emblemáticos da vida de Inácio, sequente a

⁴⁵⁷ Pedro RIBADENEIRA, *op. cit.*, Libro Segundo, Cap. XI, pp. 108-109.

esta visão e mensagem de Cristo é a decisão de Inácio em outorgar a referência nominal de Jesus à Companhia que funda.

Inácio, como na gravura, se verga com os joelhos no solo retirando o chapéu e deixando cair a espada e eleva a mão esquerda ao peito em obediência. O enquadramento cénico da narrativa se cinge a uma paisagem campestre, ao fundo da qual tem destaque a presença dos padres Diogo Laynez e Pedro Fabro, testemunhas do milagre.

A pintura seguinte fixa ***O Papa Paulo III confirma a Companhia de Jesus*** (vide Fig. 76). Sobre este episódio consta que o cardeal Gaspar Contareno fez saber ao papa Paulo III da intenção de Inácio de Loiola em fundar nova ordem. O papa não vendo nenhum inconveniente confirmou-a a 27 de Setembro de 1540, apesar da oposição do cardeal Bartolome Guidiciano que alertava para a abundância de ordens religiosas, às quais urge reformar as existentes e restituí-las ao estado primitivo. Apesar do argumento, o mesmo cardeal Guidiciano elogiou ao papa o instituto da Companhia de Jesus, o fazendo com tanta eficácia que Paulo III depois de estudadas as Constituições redigidas por Inácio deu por confirmada a Companhia de Jesus em 1540, momento imortalizado com a afirmação: “*Digitus Dei est hic*”, isto é, “*Este é o dedo de Deus*”.⁴⁵⁸

O pintor reproduziu directamente a gravura com o mesmo tema tirada da *Vita* (Fig. 76 a) de onde retirou a posição e atitude do pontífice Paulo III e restante clerezia (os cardeais Gaspar Contareno e Guidiciano) respeitando ainda a atitude de Inácio recebendo das mãos do papa as Constituições da Companhia. O traçado arquitectónico do enquadramento à cena se inspira na gravura, diferindo na supressão dos companheiros, onde elegeu representar apenas dois, que supomos a hipótese de representarem Pedro Fabro e Diogo Lainez.

Sucede no arcaz a representação da ***Aprovação das Constituições pela Santíssima Trindade*** (vide Fig. 77). Institucionalizado o novo instituto, novamente Inácio solicitou ao papa Júlio III a sua ratificação que, por seu turno implicou uma revisão e reelaboração das regras e princípios das *Constituições*. A nova redacção foi marcada com aparições divinas onde a Virgem ditava a Inácio as directrizes pelas quais se devia reger o instituto. As novas *Constituições* contaram ainda com o beneplácito divino, segundo acentua o padre Nieremberg, quando escrevia as *Constituições* rogava à

⁴⁵⁸ Pedro RIBADENEIRA, *op. cit.*, Libro Segundo, Cap. XVII, pp. 129-131.

Virgem para que fossem aprovadas, “[...] e logo viu a esta Senhora que orava por ele, e o encomendava ao Pai Eterno [...]. Em este mesmo tempo desejando saber se o que escrevia era agradável a Deus, se lhe apareceu também a Virgem, e aprovou, e confirmou as constituições da sua Religião que havia escrito [...]”.⁴⁵⁹

No agenciamento iconográfico o pintor elegeu a gravura sobre o mesmo tema retirada da *Vita* (Fig. 77 a). De comum encontramos a glória celeste onde emana a Trindade e a Virgem, à qual acresce a corte celeste, que o pintor adicionou. A pintura supera a gravura de Barbé na medida em que revela a atitude interveniente da Virgem na redacção do documento e consequente aprovação pela Trindade.

A composição apresenta Inácio de Loiola prostrado em frente da secretária redige as *Constituições* proferidas pela Virgem que autoritariamente aponta o dedo indicador para o livro. Nisso se perfilha a inspiração divina de todas as suas obras, nomeadamente, as *Constituições*, estando a Virgem no princípio da redacção das mesmas, tornando-se ela fundadora da Companhia. Acresce a isto dizer, que Inácio obteve a aprovação das mesmas graças à acção mediadora entre o divino e o homem, simbolizado aquele na Santíssima Trindade e este em Inácio de Loiola.

A Virgem aqui representada, sentada numa pujante nuvem acompanhada pelo séquito celestial confere magnitude solene à redacção das *Constituições* e reafirma o papel da Virgem na aprovação das *Constituições*, pelo Pai Supremo, representado de forma trina, denunciando a devoção trinitária de Inácio. A luz vem na direcção de uma invisível linha diagonal ascendente, marcada pelas figuras de Santo Inácio, da Virgem e Trindade, em sinónimo do caminho ascendente que Inácio trilhara como soldado da Igreja, auferindo o benemérito de santidade. Este eixo diagonal permite destacar a iluminação propositada de todos os rostos das figuras, enfatizando a expressão individualizada em cada uma delas.

A derradeira pintura desta série corresponde ao ***Trânsito de Santo Inácio de Loiola*** (vide Fig. 78). Do relato da sua morte, faz constar Ribadeneira que Inácio chamou, antes de morrer, o padre Juan de Polanco para ser ungido e convocou os oito companheiros (dado que Francisco Xavier já tinha morrido em 1552), para o ritual da despedida. Na manhã seguinte, depararam-se os companheiros com o padre Inácio a

⁴⁵⁹ Juan de NIEREMBERG, *op. cit.*, Cap. IV, p. 11.

expirar com semblante de alegria, levantadas as mãos e os olhos fixos no céu, chamando com a língua e o coração a Jesus.⁴⁶⁰

Na representação do episódio, o pintor foi fiel à gravura da *Vita* (Fig. 78 a), diferindo daquela na supressão de um anjo e na correspondência fiel dos oito companheiros, conforme à fonte literária. Em torno do corpo exânime de Inácio de Loiola posto no leito da morte, dispõem em semi-circulo os oito padres da companhia, prostrados e inclinados carpem a partida do fundador. O interior da câmara é pautado por alguns adereços, designadamente uma mesa-de-cabeceira com dois círios acesos, símbolo da ressurreição de Inácio e o crucifixo alusivo à dedicação do fundador da Companhia a Cristo. Acresce, a presença da bacia com água, recordando o sacramento da unção que Inácio de Loiola solicitou ao padre Polanco antes de morrer, para que sua alma recebesse o perdão dos pecados. O trecho superior inspirado directamente na *Vita*, representa um anjo, ao invés de dois, a elevar a alma de Inácio ao céu, que abandonara o corpo transitório, para abraçar a luz divina.

IV. 7 - Retratos de insignes varões da Companhia de Jesus

Alguns dos temas que se encontram com relativa frequência na arte dos templos jesuíticos é uma galeria de retratos dos mártires e ilustres varões que a Companhia orgulhosamente legou ao serviço da igreja. Os retratos dos mártires por norma eram colocados nos claustros, têm o protótipo em *Il Gesù* de Roma. Já os restantes retratos dos ilustres varões da Ordem eram expostos na biblioteca, por se coadunarem com a índole ilustrada, sapiente e doutrinária em que sobressaíram-se na profícua produção literária e no exercício da púrpura.

A série composta por sete pinturas de cavalete, quatro são nítidos retratos barrocos, e três são pintura de história, encontra-se exposta no perímetro da sacristia, local que aduzimos ser uma integração recente imposta pelas intervenções que trouxeram a perda da disposição e leitura do programa decorativo que lhe subjaz. É crível que, estas pinturas estivessem dispostas em galerias ou na biblioteca do colégio. Cabe referir que cada pintura possui uma cartela na parte inferior onde é introduzida uma legenda com a identificação do retratado. Embora reconheçamos a função pedagógica das legendas, ao ajudar na identificação do retratado, importa sublinhar que,

⁴⁶⁰ Juan de NIEREMBERG, *op. cit.*, Libro Quarto, Cap. XVI, pp. 323-324 e p. 326.

em alguns casos, como nas três pinturas de história, a legenda é incompleta no tocante ao entendimento do significado oculto da obra.

IV.7.1 – Cardeal Roberto Belarmino

O périplo pela série dos *Mártires e Ilustres Varões da Companhia de Jesus* enceta com o retrato do *Cardeal Roberto Belarmino* (vide Fig. 134) disposto à esquerda de quem entra na sacristia. O seu retrato físico nos legou o padre Diego Ramirez da mesma Companhia.⁴⁶¹

A sua biografia foi contada, entre outros, por Diego Ramirez da Companhia de Jesus. Roberto Belarmino (1542-1621) natural da cidade de Montepulciano, na Toscana e de nobre linhagem, ingressou na Companhia de Jesus, em 1560. Ilustrado em Artes e Teologia, Belarmino regeu a cátedra de Teologia Escolástica na Universidade e no Colégio de Lovaina e durante sete anos predicou no reino da Flandres sob o clima religioso de controvérsia e de ataques à igreja de Roma, insurgido pelos calvinistas e luteranos. Nessa altura a sua obra teológica *Controvérsias* difundida por todo o mundo, colheu elogios que a aclamavam “*doutrina irrefragável*” e “*único antídoto e contraveneno de todas as heresias*” o que deu azo a animosidades nos protestantes e reformistas.⁴⁶²

Morria em Roma ao ano de 1596 o ilustríssimo cardeal Dom Francisco de Toledo, vagando o lugar de conselheiro e teólogo do sumo pontífice Clemente VIII, que

⁴⁶¹ Roberto Belarmino foi de baixa estatura, “*tinha a testa ampla, os olhos vivos e agradáveis, as orelhas grandes, o nariz algo encurvado (que é sinal de prudência), a boca bem proporcionada, o pêlo da barba raro, o da cabeça espesso, e nos primeiros anos negro, nos últimos autorizadamente cano: a cor do rosto branca e colorada; a compleição do corpo bem templada, e que tinha algo mais de colérica e sanguínea, que do contrário [...]. No andar e em todas as demais acções era tão medido e composto, que parecia um vivo retrato da Modéstia; e todos quanto o mirravam se compunham com só o ver, e cobravam alto conceito da sua virtude e santidade.*” Cf. Diego RAMIREZ, *Vida del Piíssimo y Sapientíssimo P. Roberto Belarmino. Religiosos de la Compañia de Iesus; cardenal de la Santa Iglesia de Roma; y Arzobispo de CAPUA. Recogida de las Que del escribieron, en italiano el P. Iacobo Fuligatti, y en Latine I P. Silvestro Petrasancti: y de los Processos que por autoridad Apostolica se han hecho en orden a su Canonizacion;y de otros Originales y Auctores [...]* Madrid, Francisco de Ocampo, 1632, pp. 200 – 201.

⁴⁶² Diego RAMIREZ, *op. cit.*, pp. 36 - 37.

Belarmino foi incumbido de suprir. Como teólogo do sumo pontífice Clemente VIII, compôs o Catecismo da doutrina cristã, único a ter exclusividade de circulação.⁴⁶³

A 3 de Março de 1599, Clemente VIII declara-o cardeal, e três anos depois o elevou a arcebispo de Capua, na província de Campanha, reino de Nápoles, onde tratou de aplicar os decretos do Concílio de Trento, mormente na reforma do clero local e, principalmente, na respectiva instrução teológica e ortodoxa do cerimonial romano.

Em 1621 é designado conselheiro de Gregório XV, cujo ofício não iria permanecer por muito tempo, dado que a todo o rogo quis eximir-se dos cargos e com a licença do papa, retirou-se do Palácio Vaticano, no fito de se preparar para a morte, escolhendo uma casa da Companhia para morrer em 1621. A sua beatificação ocorreu em 1923, e oito anos depois foi-lhe reconhecido o epíteto de doutor da Igreja, pela vintena de livros que redigiu sobre doutrina e teologia, dos quais apenas saíram à estampa sete, quando ainda era vivente.

O retratado apresenta-se de pé representado de corpo inteiro e a três quartos, voltado ligeiramente para a esquerda, vestindo o hábito eclesiástico branco e encarnado e mostrando na mão esquerda o breviário. Mostra-se representado com os símbolos identificadores da sua dignidade postos sobre a mesa, como o capelo e o livro que escreveu, alusivo à sua prolixa erudição. O cenário é caracterizado pela biblioteca alusiva à sabedoria e actividade teológica de Belarmino, além do típico cortinado semi-aberto. O pintor tratou a personagem com rigoroso desenho da indumentária e foi atento às características psicológicas, além de tratar com naturalismo a toalha e os pormenores tácteis das franjas. Dentro de uma cartela se expõe uma inscrição em letras capitais onde se lê CARDEAL ROBERTO BERLLARMINO DA COMPANHIA DE IESVS EN VERTVDES.

IV.7.2 – D. João Nunes Barreto

Sucedo neste desfile o retrato de *D. João Nunes Barreto* (vide Fig. 135) cuja história, sobejamente conhecida, foi contada, entre outros, pelo padre Nieremberg e pelo padre António Franco. Natural do Porto e de extracção nobre, João Nunes Barreto (1517- 1562), cursou estudos de Cânones na Universidade de Salamanca, regressando a Portugal para tomar o hábito jesuíta no Colégio de Coimbra, em 1544.

⁴⁶³ IDEM, *ibidem*, pp. 65-66.

Terminada a sua missão em África, o monarca D. João III como propagador da religião romana, desejando dilatar a fé na Etiópia, instou junto do padre Jerónimo Nadal, comissário da Companhia, para que elegeisse para o cargo de patriarca da Etiópia o padre João Nunes Barreto. Sobre esta matéria instou com maior diligência junto do sumo pontífice e do padre Inácio de Loiola. Procedeu este à eleição de três padres em 1555, o padre João Nunes Barreto para o cargo de Patriarca, o padre André de Oviedo para bispo de Hierapolis e o padre Belchior Carneiro para Bispo de Nicea.

No ano seguinte partiu de viagem, chegando a Goa depois de uma turbulenta navegação, e tendo desembarcando recebeu a triste notícia do impedimento da sua jornada até Etiópia. Incessantemente instou, em vão, ao vice-rei do estado da Índia para que lhe concedesse embarcação para passar ao reino da Etiópia, e para maior impedimento, os turcos apossaram-se dos portos da Etiópia.

No tocante ao exercício do cargo de patriarca da Etiópia, não teve esperanças de o exercer e, por essa razão, referem os historiadores que *“Ficou o Patriarca muito magoado, por se cortarem os fios a seus desejos, e esta dor, em quanto viveo, a trouxe sempre atormentado. Rogava, instava, que o lançassem nas praias de Ethiopia [...] cujas almas tinha a seu cargo.”* Porque queria sofrer o martírio na conversão daquele império.⁴⁶⁴ Frustradas todas as diligências, pensou renunciar à dignidade de patriarca dando a conhecer o propósito ao segundo comissário geral da Companhia, o padre Diego Lainez, através de uma carta onde expressa taxativamente: *“[...] ficaria contente, que V. P. me alcançara do Sumo Pontífice faculdade para deixar minha dignidade, e me mandara, que por toda minha vida fizera neste Colegio, ou em qualquer outro ofício de cozinheiro perpétuo.”*⁴⁶⁵

A solução para este impasse nunca viria a ser equacionada, confinando-o a ficar em Goa, onde permaneceu até à morte ocorrida em 17 de Dezembro de 1562. Neste “desterro” físico em Goa, a sua alma e mente permaneciam na almejada Etiópia votando os dias à contemplação da cruz e diante da mesma rogava, em vão, a Deus pela

⁴⁶⁴ António FRANCO, *Imagem da Virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus no Real collegio de Jesus de Coimbra em Portugal. Na qual se contem as vidas e sanctas mortes de muitos homens de grande virtude, que naquella Sancta casa se criaram*, Primeiro Tomo, Livro Segundo, Évora, Officina da Universidade de Évora, 1719, p. 258.

⁴⁶⁵ Juan Eusebio NIEREMBERG, *Ideas de Virtude en algunos varones de la Compañia de Iesus*, Madrid, Maria de Quiñones, 1643, p. 195.

“sua Etiópia”. cremos que os conceitos aqui expostos corroboram o título atribuído à pintura.

O retratado é representado de corpo inteiro sentado a três quartos, com a cabeça voltada para junto do crucifixo que tem sobre a escrivaninha, vestindo as vestes episcopais brancas e encarnadas. A acção representada corresponde ao momento em que D. João Nunes Barreto escreve uma carta, deduzível a partir da constatação do porta - penas sobre a escrivaninha e pela folha de papel intencionalmente representada a declinar, pressagiando o insucesso da petição contida na carta. A mão esquerda do patriarca reflecte falta de firmeza, que ligada à mensagem plástica vinculada pela carta a precipitar-se, vem reflectir a pouca capacidade de decisão do patriarca sobre o seu destino. Mesmo que passasse horas a rogar a Cristo e a rezar para que o seu desejo de servir a Etiópia fosse cumprido.

Os adereços pousados na mesa, como o breviário e a imagem de Cristo crucificado reflectem exactamente o exposto. O relógio apostado na parede vem fazer alusão ao mundo transitório, o cortinado é desviado deixando antever a janela que rasga para o exterior, deixando ver um céu cinzento, apanágio ao destino pouco benéfico para o patriarca que se sente desterrado em Goa, enquanto a sua alma está em Etiópia, cuja carta escrita é mais um ensejo, embora em vão, de que o enviem para este reino onde deseja ser martirizado na conversão dos gentios. Para concluir, Dom Nunes Barreto nunca chegou a servir o múnus de patriarca de Etiópia, coincidindo com esta afirmação o facto de ser o único retratado da série que não é representado com o capelo. Dentro de uma cartela consta escrito em letras capitais D. JOAO NUNES BARRETO DA COMPANHIA DE JESUS PATRIARCA DE ETIOPIA SER^{VO}.

IV.7.3 – Dom Apolinário de Almeida

A seguinte pintura de cavalete corresponde ao retrato de *Dom Apolinário de Almeida* (vide Fig. 136).

A sua biografia consta na monumental obra *Varones Ilustres de la Compañia de Jesus*. Apolinário de Almeida (1587-1638) natural de Lisboa professou na Companhia de Jesus em 1601. Doutor em Teologia, exerceu as cátedras de Filosofia e Sagrada Escritura na Universidade de Coimbra, da qual abdicou aquando da sua nomeação para bispo de Nicea. Volvidos três anos após a sua chegada à Etiópia, em 1630, foi expulso do império pelo imperador Seltan Segued, o filho, simultaneamente com o patriarca

Afonso Mendes e os padres da companhia de Jesus. Com os padres Francisco Rodrigues e Jacinto Francisco, foi igualmente enviado ao cárcere, mas não sendo suficiente, determinaram a morte dos três servos de Deus. O martírio de que padeceram no ano de 1638, é relatado pelo padre Nieremberg, afirma: *“impiamente os apedrejaram e enforcaram numas árvores. Ficaram os cismáticos muito contentes do seu sacrilégio; mas as almas santas daqueles confessores de Cristo triunfaram no céu recebendo a coroa da sua paciência.”*⁴⁶⁶

O bispo é representado de corpo inteiro, de pé e a três quartos, com a cabeça voltada para o espectador, traja as vestes episcopais e segura na mão direita um livro. No retrato consta representados os símbolos exteriores da dignidade do retratado. Assim, e sobre a mesa posta à sua frente _ decorada por uma toalha de qualidade tátil patente no repuxado dos pregueados junto da mitra e nas franjas de fio dourado na barra inferior_ poussa a sua mão esquerda junto da mitra, insígnia alusiva ao cargo dignitário que exerceu. Coincidindo com a sua vasta erudição e prolixa retórica, escreveu vasta obra, como revela os adereços da pintura. Por seu turno, o interior do recinto é tratado com sobriedade cromática e descritiva, contendo como adereços o cortinado encarnado por detrás do retratado e o relógio pendurado na parede na qual está adoçada a mesa. Dentro de uma cartela consta escrito em letras capitais D. APOLINAR DE ALMEIDA BISPO DE NIZA DA COMPANHIA DE JESUS.

IV.7.4 – Dom Belchior Carneiro

Belchior Carneiro (1518-1583) tomou o hábito jesuíta em 1543, professando em Roma no ano seguinte. Foi o primeiro reitor do colégio de Évora, que fundou o cardeal Dom Henrique. Em 1554, D. João III dirigiu uma petição ao Papa Júlio III, na qual solicitava o envio de padres da Companhia para a Etiópia, dos quais um fosse bispo e outro Patriarca.

Com efeito, Santo Inácio de Loiola respondendo à ordem recebida do Sumo Pontífice, nomeou o Padre João Nunes Barreto, o Padre André de Oviedo e o Padre Melchior Carneiro. O primeiro para Patriarca da Etiópia, e os últimos para coadjutores. Segue-se a sua nomeação a Bispo de Nicea pelo papa em 1555. Contudo, as condições históricas vigentes no estado da Índia, e a tomada dos portos da Etiópia pelos Turcos,

⁴⁶⁶ *Varones Ilustres de la Compañia de Jesus*, Tomo III, Segunda Edicion, Imprenta del Corazon de Jesus, Bilbao, 1889, pp. 582-583.

obstaram a que seguissem em jornada para a Etiópia, e em contrapartida, o papa determinou-lhe a missão da China e do Japão, em 1566.

Falecido o patriarca de Etiópia, André de Oviedo, em 1583, esta dignidade foi entregue ao Padre Belchior Carneiro que, estando em viagem para o Japão, faleceu em Macau aos 19 dias de Agosto desse ano.⁴⁶⁷

No retrato o bispo D. Melchior Carneiro (*vide* Fig. 137) aparece de corpo inteiro, de pé e a três quartos na direcção da esquerda e com a cabeça voltada para o espectador, vestindo as vestes episcopais brancas e encarnadas, segurando na mão esquerda um breviário e tem o índice da direita erguido na direcção do livro aberto pousado sobre a mesa. Sobre a mesa estão representados os símbolos exteriores da sua dignidade, nomeadamente, o báculo e a mitra, insígnias alusivas ao cargo que ocupou. O cenário é caracterizado por um relógio de parede e por um reposteiro semi-aberto. O pintor foi exímio no tratamento plástico da toalha rendada, na qualidade táctil do cortinado e das vestes episcopais. Mais interessante, é a forte caracterização psicológica do retratado, enuncia resolutamente o seu carácter. Possui dentro de uma cartela inscrito em letras capitais D.BELCHIOR CARNEIRO BISPO DE NICEA DA COMP^A DE IESVS.

IV.7.5 – Cardeal D. Francisco de Toledo

Natural de Córdoba, Francisco de Toledo (1532-1596) ingressou na universidade de Saragoça onde alcançou o grau de mestre em Artes, sucedendo os estudos na universidade de Salamanca no ano de 1556 onde, para além de frequentar os cursos de Teologia, do dominicano Domingos Soto, regeu a cadeira de artes. Em 1558, tomou o hábito da Companhia de Jesus, passando depois de alguns anos de noviciado em Simancas, para o Colégio Romano, onde leccionou metafísica e teologia. Os dotes de exímio professor se tornaram notórios na corte pontifícia, sobretudo a Pio V que, no ano de 1572, o escolheu para teólogo da Sagrada Penitenciária e da Inquisição e, simultaneamente, para o ofício de pregador ordinário do papa e do Colégio Cardinalício.

O serviço prestado por Francisco de Toledo à Igreja não passou despercebido a Clemente VIII, pelo que o quis recompensar com a Púrpura em 1593, facto de suma

⁴⁶⁷ António FRANCO, *Imagem de Virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus no Real Collegio de Jesus de Coimbra em Portugal. Na qual se contem as vidas, e sanctas mortes de muitos homens de grande virtude, que naquella Sancta casa se criaram*, Primeiro Tomo, Livro Segundo, Évora, Officina da Universidade de Évora, 1719, p. 261.

importância para a Companhia de Jesus, por ser Dom Francisco de Toledo o primeiro jesuíta elevado à dignidade cardinalícia, cargo que exerceu até à morte em 1596.

Os elevados cargos que desempenhava, como dignitário da cúria romana, o fizeram intervir em relevantes assuntos, dois quais apenas citamos, a título de exemplo, a sua colaboração na comissão encarregada de preparar e publicar a edição definitiva da *Vulgata*, onde também participaram os padres Roberto Belarmino e Manuel de Sá.

Na obra (*vide* Fig. 138) o retratado ocupa toda a altura da tela, apresentando-se de corpo inteiro, de pé e a três quartos inclinado ligeiramente para a direita com o rosto dirigido para o espectador, vestindo o hábito cardinalício e com o capelo encarnado na cabeça. Sobre a mesa os símbolos exteriores da sua dignidade, o livro fechado e o tinteiro, com porta - penas além de um livro aberto onde estende a mão esquerda, enquanto a mão direita se mostra fechada em punho. O cenário interior é caracterizado pela biblioteca inerente à natureza intelectual do retratado e, ainda, pelo usual reposteiro recorrente no retrato barroco. No rosto se evoca a análise do temperamento e personalidade do retratado. Dentro de uma cartela consta inscrita uma legenda em letras capitais onde se lê: O CARDEAL FRANCISCO TOLEDO DA COMPANHIA DE IESVS.

IV.7.6 – *Juramento de obediência à Igreja de Roma por Seltan Saqued a Dom Afonso Mendes*

No Museu Carlos Machado esta pintura vem intitulada com a mesma legenda identificativa aposta à obra, identificando o tema como Dom Afonso Mendes, o que é bastante incompleto para o entendimento global da narrativa imagética que a obra comporta. Ao contrário das pinturas que anteriormente estudamos, não estamos perante o género retratístico, antes se trata de pintura de história onde se representa *O Juramento de obediência à Igreja de Roma por Seltan Saqued a Dom Afonso Mendes* (*vide* Fig. 80). A execução da mesma deve remontar à segunda metade da centúria de Seiscentos, sendo a autoria por enquanto desconhecida.

Antes de explanar a chave literária que abre luz sobre a iconografia da obra, convém referir alguns dados biográficos do protagonista. Natural de Santo Aleixo, Afonso Mendes (1579-1656) com apenas 12 anos, seus pais o enviaram à Universidade de Coimbra, onde veio paralelamente a frequentar o colégio Jesuíta e, conforme ao seu desejo, foi recebido na companhia a 13 de Fevereiro de 1593. Doutor em Teologia e

catedrático da Sagrada Escritura pela Universidade de Évora foi ordenação prelado em 1605, e ainda exerceu o magistério do curso de Teologia no Colégio das Artes., antes de vir a ser eleito patriarca da Etiópia por D. Filipe IV em 1622. Entrou na Etiópia em Junho de 1625, e recebido em festim pelos portugueses foi à cidade de Fremona, onde o imperador Seltan Saqued simpaticamente com a igreja romana, lhe deu as boas vindas, “*diante do povo, tocaram muitos charamelas, trompetas e timbales, e dispararam tiros de artilharia e mosquetes e bombardas [...]*”.⁴⁶⁸

O imperador não se fez esperar e convocou ao seu palácio o Patriarca, chegando este acompanhado pelos portugueses e padres da Companhia, para em acto solene professar obediência à igreja. Corresponde com fidedignidade o acto solene que, teve lugar a 11 de Fevereiro de 1626, à pintura em análise.

No salão nobre do palácio, decorado com toda a magnificência possível, relata o padre Andrade: “*sentou-se o Imperador na cadeira da mão direita, e o Patriarca na da esquerda. Os Príncipes e Senhores por sua ordem nos seus lugares, imensa gente assistindo a tão célebre acto. [...]*” Tomando o patriarca na mão o livro aberto dos Santos Evangelhos, diante dele genuflecte o imperador e pondo as mãos sobre o dito livro jurou obediência à igreja romana declarando: “*Nós Seltan Segued, Imperador da Etiópia, [...] cremos e confessamos que o Papa de Roma, legitimamente eleito, é verdadeiro sucessor de S. Pedro Apóstolo no governo, o qual tem o mesmo poder, dignidade e primazia de toda a Igreja cristã, e ao Sumo Pontífice Urbano VIII [...] e aos seus sucessores no governo da Igreja, prometemos, oferecemos e juramos verdadeira obediência e sujeitamos a seus pés nossa pessoa e nosso império: assim nos ajude Deus e estes santos Evangelhos.*”⁴⁶⁹ Seguiram-se-lhe no mesmo juramento, todos os filhos e os três estados.

A cena mostra D. Afonso Mendes sentado na cátedra e diante dele apresenta-se o imperador da Etiópia genuflectido, pondo a mão no livro sagrado que o patriarca sustem, e deste modo professa o juramento de obediência do seu reino à igreja de Roma. Obrigando os três estados a professarem juramento, patentes na assistência. Junto do imperador está seu filho Facilades, que prestou juramento obrigado pelo imperador. De notar, que com a morte de seu pai, em 1633, herdando o trono da Etiópia, alija-se da fé

⁴⁶⁸ *Varones ilustres de la Companhia de Jesus*, Vol. III, Segunda Edición, Imprenta del Corazon de Jesus, Bilbao, 1889, pp. 541-543.

⁴⁶⁹ IDEM, *ibidem*, pp. 543 - 545.

cristã e manda desterrar o patriarca e o bispo de Nicea do seu reino. Afortunadamente, o patriarca foi o único que se salvou do cativeiro da ilha de Maçuâ sob poder dos turcos, partindo para Goa, onde tem a malograda notícia da morte de seus companheiros, entre os quais o Bispo de Nicea.⁴⁷⁰ Possui dentro de uma cartela uma inscrição em letras capitais D. ASFONÇO MENDES DA COMPANHIA DE IESUS PATRIARCHA DE ETHIOPIA E GRANDES VIRTUV^{DS}.

IV.7.7 – *Martírio do Padre Gonçalo da Silveira*

Finalmente, para fechar a série cabe-nos tratar da obra alusiva ao *Martírio do Padre Gonçalo da Silveira* (vide Fig. 79) pelo que não será despropósito traçar a vida do mártir. Gonçalo da Silveira (1526-1561) natural de Almeirim e de extracção nobre, aos 17 anos ingressou na universidade de Coimbra e depois, em 1548, no recente colégio Jesuítico da dita cidade, mandado edificar pelo rei D. João III.

É nomeado para o cargo de provincial da Índia, partindo em 1556. Já em Goa, escreve ao monarca, dando-lhe conhecimento da premente implantação do tribunal do Santo Ofício em Goa, que deu azo a grandes animosidades contra os padres, fomentando a sua perseguição.

Consequentemente, é enviado numa comitiva de missionários na missão do apostolado do continente africano, por incumbência do Provincial que lhe sucedeu, o padre António de Quadros. Escolhido para liderar a missão evangélica em Monomotapa, já em 1560 no território africano (antes de chegar a Monomotapa) converteu e baptizou os gentios, favorecido nessa missão pela condescendência que lhe fora acolhido pelos chefes máximos da corte e respectivos familiares.

Por seu lado, os mouros não se resignaram a aceitar os missionários, e convenceram o rei a decretar a morte do padre Gonçalo da Silveira, ocorrida na noite de 16 de Março de 1561. Segundo a literatura hagiográfica, o padre Gonçalo da Silveira consciente do conluio dos mouros contra a sua vida, rogava pelo tão apregoadado martírio: “*que não atasse as mãos dos que lhe haviam de dar a morte, mas que tratassem o seu corpo com toda a crueldade.*”⁴⁷¹

⁴⁷⁰ IDEM, *ibidem*, p. 569.

⁴⁷¹ Juan NIEREMBERG, *Varones Ilustres de la Compañia de Jesus*, Tomo II, Segunda Edición, Imprenta del Corazon de Jesus, Bilbao, 1889, p. 369.

Segundo o relato, o martírio decorreu durante a noite estando de vigília à espera dos algozes que lhe trariam a morte. Estando no seu aposento a orar diante do crucifixo posto sobre o leito entre duas velas acesas, sucumbe ao sono entre lágrimas e rogos. Os oito cafres aproveitaram o momento para executar o martírio. Mocrumes “*se pos logo sobre o peito do bem ditto Martyr, e quatro cafres o tomaram pellos pés, e braços, e o levantaram no ar. Estando elle nesta postura, os outros lhe lançaraõ huma corda ao pescoço com seu nô corredio, & huns de huã parte, & outros da outra, o affogaraõ [...]*.”⁴⁷² Em corolário, diz o padre Nieremberg: “*Rebentou logo o sangue pelas narinas e boca, e a alma vitoriosa voou ao céu, libertando aquele corpo dos trabalhos e misérias da vida miseráve*”^l.⁴⁷³ De seguida, os mouros implacáveis corromperam o crucifixo do padre Gonçalo e arrastaram o seu corpo “*athe ao rio Mutate, no qual o lançaraõ pera que [como fingiaõ os mouros] nam causasse peste na terra o corpo de hum tam grande feiticeiro.*”⁴⁷⁴

A iconografia do Padre Gonçalo da Silveira é parca, apenas se conhecendo uma gravura ilustrativa do seu martírio (Fig. 79 a) e que não teve repercussão na configuração da obra em análise. Por conseguinte, decerto que o autor da obra se cingiu aos relatos literários do martírio, sendo pouco provável que a composição se filie em alguma gravura.

O pintor segue com liberdade o relato literário, pelo que, coloca o padre Gonçalo da Silveira de batina branca prostrado em oração diante do altar e de olhos fixos na Paixão de Cristo. Neste instante é asfixiado por dois algozes que assomam por detrás o sufocando com um lenço branco. A dissimulada serenidade perfilhada nos rostos dos algozes oculta o acto execrando que acometem contra o missionário jesuíta. Porém, o vigor da força imprimida nos braços e a posição do corpo expressam a intransigência determinante em sacrificar o missionário jesuíta. Por seu turno, aceita impávido e sereno a morte que lhe foi dada receber por seguir a Cristo. O pintor coloca precisamente, frente a frente Cristo no padecimento da cruz e Gonçalo da Silveira no padecimento do

⁴⁷² António FRANCO, *Imagem da Virtude em o Noviciado da companhia de Jesus no Real collegio de Jesus de Coimbra em Portugal. Na qual se contem as vidas, e sanctas mortes de muitos homens de grande Virtude, que naquella Sancta casa se criaram*, Segundo Tomo, Livro Primeiro, Évora, Officina da Universidade de Évora, p. 56.

⁴⁷³ António FRANCO, *op. cit.*, pp. 369-370.

⁴⁷⁴ António FRANCO, *op. cit.*, Segundo Tomo, Livro Primeiro, p. 56.

martírio, paralelismo que resulta esclarecedor se atentarmos ao carácter salvífico latente em ambos os episódios.

A nível estilístico, o pintor é dotado de perfeito desenho anatómico, sentido de individualização das figuras em cena, tratamento naturalista dos pregueados da batina do Padre Gonçalo da Silveira de veraz tactilidade, bem como, a atenção em figurar a cena no interior da câmara do padre, sugerida pelos elementos arquitectónicos que o pintor lança em perspectiva, dotando o espaço cénico de profundidade. O despojamento da arquitectura tem como único adereço o Calvário sobre o altar que é adornado por bordados em fio de ouro. Resulta curioso notar o esmero posto nas figuras do Calvário, de latente expressividade dramática, em contraponto com a serenidade e contenção emocional dos algozes e do Padre Silveira. Outro pormenor a realçar é o solícito tratamento distinto da luz que inusitadamente o pintor coloca a incidir a figura do mártir, de modo a colocar em evidência as suas virtudes. Os rostos dos algozes mostram um tipo de feições que colocam a feitura da obra em pintor micalense.

Enfim, a obra termina com uma cartela contendo uma inscrição em letras capitais e onde se lê D. P. E. GONÇALO DA SILVEIRA DA COMPANHIA DE IESVS FOI AFOGADO EM HODIO A NOSA S^A FEE PELOS EREJES.

IV.8 – A Virgem e o Menino com os Padres João Cardim e José Anchieta

Apesar de não se conservar *in loco*, *A Virgem e o Menino com os Padres João Cardim e José Anchieta* (vide Fig. 70) supomo-la proposta, possivelmente, para presidir na capela do Padre José Anchieta, ou com maiores hipóteses, num altar de invocação mariana, dado que não só existiram variadas congregações marianas nesta igreja, como inclusive na própria pintura está implícita a devoção mariana comum aos padres Anchieta e Cardim. Por outro lado, acresce dizer que foi-nos até ao momento impossível encontrar documentação que nos elucidasse acerca da data da execução, o encomendante e autor do programa imagético, o que limita a nossa compreensão do contexto ideológico em que a obra nasce. Apesar de todas as incertezas, somos levados a adestrar a sua execução entre o último terço de Seiscentos (coincidindo com a segunda campanha de obras no templo) e primeiro quartel da centúria ulterior (pela cláusula testamentária do padre reitor João Pereira (fal. 1719), onde dispõe os proventos do seu livro para custear as obras da capela do Padre Anchieta).

Em capítulo anterior, tivemos a oportunidade de tecer o registo biográfico do Padre José Anchieta; urge por agora determo-nos na pessoa do Padre João Cardim (1585-1611).⁴⁷⁵ Natural de Torre de Moncorvo, com idade de doze anos fez votos secretos de castidade a Deus prometendo entrar no Colégio jesuítico do Porto transcorrendo, doravante uma série de acontecimentos na sua vida nos quais reconhece a acção benfazeja da Virgem. Em 1609, em Viana, João Cardim foi vítima de doença grave, da qual estava desenganado pelos médicos, mas logrou convalescer por acção medianeira da Virgem, à qual reconhece a mercê, como denota Sebastião de Abreu.⁴⁷⁶

Ordenado sacerdote em Leiria com 26 anos, conforme prescrição do Breve que o autorizou ingressar no Colégio da Companhia de Coimbra, a 23 de Junho de 1611, novamente interpretou este acontecimento como graça recebida da intercessão da Virgem e, consequentemente, dali por diante tomou-a por sua mãe.⁴⁷⁷

Aquando da sua morte em 1615, foi sepultado no Colégio de S. Paulo em Braga junto ao altar das Onze mil Virgens. Volvidos sete anos a esta parte, procedendo à aguardada abertura do túmulo se verificou a incorrupção do corpo do padre. Inclusive, por intermédio de seus retratos e relíquias obrou prodígios que despontaram o conceito de santidade.

Desde 1643 moveram-se processos à sua canonização na qual concorreu, no ano seguinte, a impressão em Roma de um compêndio sobre a vida, virtudes e milagres escrita em latim pelo padre Philippe Alegambe e depois divulgada, quer na França, quer na Flandres como veículo de propaganda à canonização.

⁴⁷⁵ Do seu retrato fisionómico, o padre António Franco lega-nos uma prolixa análise: “foi o Padre João Cardim alto de corpo, delicado, mas proporcionado: alvo e corado; o rosto tirado, a testa liberal, o cabelo e barba sobre castanha, as sobrancelhas grossas: os olhos formosos, verdes, e mui espertos: o nariz direito; a boca em boa proporçam; os beiços mui corados; as mãos compridas, e mui alvas, e todo finalmente mui bem parecido.” Prossegue na mesma descrição com as características psicológicas, dizendo que no “entendimento mui ágil, e de levantados pensamentos: habilidade grande; juízo claro, a condiçam benigna, e compassiva, a memoria rara, mui aplicada ao estudo, e línguas, em que foi destro, e elegante.” Cf. António FRANCO, *Imagem da Virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus no Real Collegio de Jesus de Coimbra em Portugal. Na qual se contem as vidas, e sanctas mortes de muitos homens de grande virtude, que naquella Sancta casa se criaram*, Segundo Tomo, Livro Terceiro, Évora, Officina da Universidade de Évora, 1719, p. 451.

⁴⁷⁶ Sebastiam D’ABREU, *Vida e Virtudes do admirável Padre Joam Cardim da Companhia de Jesus. Portuguez natural de Vianna de Alentejo*, Livro Primeiro, Évora, Officina da Universidade, 1659, p. 53 e ss.

⁴⁷⁷ Sebastian D’ABREU, *op. cit.*, pp. 75-77.

Em relação a José Anchieta é sobejamente conhecida a sua especial devoção à Imaculada Conceição desde a infância e no decurso da sua vida, manifestando-se na sua poesia e apostolado. Quando refém entre os Tamoios em 1563, durante o cativeiro rogou em contínua oração o maternal amparo da Virgem, no fito de protegê-lo dos perigos que ameaçavam a sua castidade entre os selvagens índios. Este voto à Virgem concitou a dedicação da obra lírica *De Beata Virgine Dei Matre Maria* também conhecido por *Poema da Virgem*, onde trata os principais episódios da vida de Maria.⁴⁷⁸ Convém também notar, a sua devoção ao rosário da Virgem, manifestando-se entre outras, na fundação em Piratininga da confraria do Rosário. Acresce o papel do jesuíta no estabelecimento da devoção ao rosário no Brasil, informação coligida pelo padre Pedro Rodrigues, sétimo provincial do Brasil. Se tratando de ensinar o rosário às populações indígenas “*se ajuntão os meninos e meninas na Igreja ou a porta de fora repartidos em coros cantaõ em alta voz pello portuges, o rozaio do bem ditissimo nome de Jesu, [...] e da Sacratissima Virgem Maria madre sua Amem [...]*”.⁴⁷⁹ Na lírica anchietana é explícita a mesma devoção, atesta uma canção composta em 1573.⁴⁸⁰

Na literatura anchietana, entre poemas, canções e sermões, o jesuíta exalta a castidade e pureza de Maria, manifestando o ensejo de imitar as mesmas virtudes. Disso é exemplo o exórdio do *Auto de Guaraparim*, nos versos 11 a 15: “*A minha alma se afeição/ à tua alma toda pura. / deteste eu a vida impura; / imitar-te a vida boa/ a faz fugir da impostura.*” e nos versos 30 a 35 “*O Sol, em verdade, brilha,/ depois que a grão noite passa./ Mas tua luz o ultrapassa,/ pois em nós todos rebrilha,/ com tua vida de graça.*”⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Pero RODRIGUES, *Vida do Padre Joze de Anchieta da Companhia de Jesu. Quinto Provincial que foy da mesma Companhia no estado do Brazil*, Tresladado por Cristovão de Sousa, 1620, fls. 21v. - 22.

⁴⁷⁹ Pero Rodrigues, *op. cit.*, Livro Segundo, Cap. 9, fl. 34.

⁴⁸⁰ “*Esta coroa de rosas,/ junta com a santa vida,/ as batalhas perigosas/ leva sempre de vencida, / e dá palmas gloriosas.// O rosário é a espingarda,/ é a pólvora o temor,/ é fogo o divino amor,/ que dos perigos resguarda/ seu devoto servidor.// As contas que são as balas/ dá-as a Mãe de Jesus/ às almas para salvá-las;/ com elas rompem-se as alas/ dos vencidos Belzebus.*” Cf. José de ANCHIETA, *Lírica Espanhola*, Monumenta Anchieta. Obras Completas, Vol. 5.º, Tomo II, São Paulo, Edições Loyola, 1984, p. 152).

⁴⁸¹ José de ANCHIETA, *Lírica Portuguesa e Tupi*, (Tradução do Pe. Armando Cardoso), Monumenta Anchieta. Obras Completas, Vol. 5.º, Tomo I, São Paulo, Edições Loyola, 1984, pp. 170-171.

A pintura apresenta ambos os padres vestidos com a sotaina e com o rosário à cintura e o barrete no chão, genuflectidos diante da Virgem que está sentada no trono de nuvem trazendo no regaço o Menino cingido com a faixa alva na zona dos rins. Maria veste a tradicional túnica rosa e o manto azul, a vasta cabeleira loura é coberta pelo véu e é coroada pela coroa, insígnia da sua realeza divina. Inclina a cabeça na direcção de João Cardim a quem oferece um ramo de açucenas, símbolo de pureza e castidade, inerentes à sua pessoa e ao jesuíta. O Menino repete o gesto da matrona para com o padre José Anchieta, que estende as mãos, à semelhança de Cardim para as receber. Estes presentes divinos são uma alusão às virtudes de castidade e de pureza dos padres, que acredita a incorruptibilidade dos corpos de ambos após a morte, sendo ainda fundamental na formulação do conceito de santidade promovida pela companhia nos processos de beatificação.

Ligado à aclamação das virtudes dos padres, os dois *putti* portam flores como os cravos atributo da doçura e da obediência e as tulipas que asseveram a virtude religiosa. A glória de onde surge a visão da Virgem com o Menino é acompanhada pela pelo cortejo de quinze querubins, quer recortados sobre o fundo dourado, quer colocados obre as nuvens conferem uma mística solene e transcendente à cena.

O sentido desta pintura aponta para as virtudes de virgindade e castidade dos Padres Anchieta e Cardim, à semelhança da Virgem, asseverada nas açucenas. Como se viu, a veneração a Maria e ao Menino era comum em ambos. Eles juraram votos de castidade e de profissão religiosa diante da imagem da Virgem e não renunciaram à oração do rosário.⁴⁸²

Pedagogicamente, esta pintura era dirigida aos noviços e jesuítas de vocação mais periclitante. Na óptica inaciana, a pintura exalta uma vida de renúncia e resistência às tentações mundanas a que incorriam os futuros missionários, mostrando o quanto a virtude da castidade dos padres Cardim e Anchieta deveria ser apanágio de todos os Jesuítas.

O agenciamento da composição não é de todo original, mas é muito semelhante à pintura de Bento Coelho representando *Santa Ana e S. Joaquim contemplando a*

⁴⁸² Cardim propugna a reza do rosário aos seus familiares, visivelmente patente na carta remetida a António Cardim em 4 de Abril de 1614, onde exalta a oração do rosário da Virgem como principal arma para se estabelecer uma «contínua familiaridade e trato» com Deus. Cfr. Sebastiam D'ABREU, *op. cit.*, Livro V, pp. 409-410.

Imaculada Conceição, patente no Mosteiro de Santa Helena do Monte Calvário, em Évora.

IV.9 – São Francisco de Borja em adoração ao Santíssimo Sacramento da Eucarística

A pintura com o tema *São Francisco de Borja em adoração ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia* (vide Fig. 71) de autoria desconhecida patenteia a devoção ao santíssimo sacramento demonstrado na infância, vida e literatura doutrinária de Francisco de Borja, tendo primazia na condução do processo que levou ao reconhecimento da sua santidade, consignada na bula da canonização de 1671. Por conseguinte, aventamos como possível datação da execução da obra, sob reservas, a década de setenta do século XVII, redundante da efervescente campanha de habilitação do padre à dignidade de santo, acompanhada das sucessivas edições da sua biografia registadas em plena segunda metade da centúria seiscentista.

A vida de Francisco de Borja, foi narrada primeiro pelo Padre Dionisio Vazquez, provincial de Andaluzia e confessor, não somente da rainha de Portugal, Dona Catalina, mas também, do padre Francisco de Borja, pelo que manteve um contacto íntimo. É narrada, entre outros, pelo padre Pedro de Ribadeneyra⁴⁸³ no final de Quinhentos, pelo padre João Eusébio Nieremberg⁴⁸⁴ em meados de Seiscentos, e retomada pelo padre Álvaro Cienfuegos no decurso de Setecentos, a qual recebeu sucessivas edições que antecederam a sua canonização no ano de 1671.⁴⁸⁵

Natural de Gandia, Francisco de Borja (1510-1572)⁴⁸⁶ recebeu uma educação na corte, em Tordesilhas, onde serviu a infanta Dona Catalina, e depois, em Valladolid, na

⁴⁸³ Pedro de RIBADENEYRA, *Vida del P. Francsico de Borja, que fue Duque de Gãdia, despues Religioso y III General dela Compañia de IESVS, Dirigida al Catolico Rey Don Felipe II nuestro Señor*, Madrid, na casa de P. Madrigal, 1592.

⁴⁸⁴ João Eusebio NIEREMBERG, *Vida del Santo Padre, y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja, Tercero General de la Compañia de Iesus, y antes Duque Quarto de Gandia*, Madrid, Maria de Quiñones, 1644.

⁴⁸⁵ Álvaro CIENFUEGOS, *La Hieroyca Vida, Virtudes, y Milagros, del Grande S. Francisco de Borja, Antes Duque Quarto de Gandia; y despues Tercero General de la Compañia de Jesus*, Madrid, Juan Garcia Infanzon, Impressor de la Santa Cruzada, 1702.

⁴⁸⁶ Filho de D. João de Borja, III duque de Gandia, e de Dona Joana (duquesa de Aragão e neta do rei católico Dom Fernando, bisavô de Francisco) descende do ínclito ramo da casa Borja, da qual foi liminar o rei Dom Alonso, o Batalhador, de onde sucedem os

corte de Carlos V, auferindo a protecção da imperatriz Dona Isabel, quem tratou de negociar o seu consórcio com a sua dama Dona Leonor de Castro e Meneses. Por corolário, o imperador Carlos V lhe outorgou o título de Marquês de Lombai.

A morte da imperatriz Isabel ocorrida em 1539, concitou no marquês de Lombai o veemente desejo de renunciar à vida do século, não fosse o novo múnus de Vice-rei da Catalunha outorgado pelo rei retardar o ensejo. Estando ocupado com este novo cargo político (1539-1543) quando no ano de 1543 faleceu seu pai, D. Juan de Borja, ao qual sucede no ducado de Gandia. Em 1546, sucedia o passamento da sua esposa, Dona Leonor, acontecimento liminar no ingresso de Francisco de Borja na vida religiosa.⁴⁸⁷

Na tentativa de obter aval positivo, para o devido efeito depois de dirigir várias cartas a Inácio de Loiola resolve-se a concluir os estudos em Cânones, graduou-se doutor em Teologia para depois, em 1548, secretamente, ingressar na Companhia mantendo na aparência ainda os cargos seculares até 1551. Nesse ano, por um lado, se dirimia de governar o ducado e, por outro, era ordenado sacerdote. Estende-se por toda a Europa a sua fama de santidade, alcançando a protecção do sumo pontífice regente, Júlio III que lhe quis outorgar o cargo de cardeal, tendo Francisco de Borja rejeitado. Por seu lado, já não pôde renunciar ao cargo de Comissário Geral para a Península Ibérica que Inácio de Loiola lhe outorgou no ano de 1554. Em 1553, 1557 e 1560 visitou Portugal.

Em 1565, com a morte de Diogo Laínes, foi eleito terceiro Prepósito Geral da Companhia. As reputadas virtudes com que era tido na cúria papal, fizeram-se sentir também pelo papa Pio V, que terá insistido para que o padre Borja aceitasse a Púrpura. Ao todo, segundo Álvaro Cienfuegos, Francisco de Borja veio a recusar oito vezes a Púrpura que lhe consagravam os pontífices.⁴⁸⁸

Não foi só o Capelo o obstáculo à humildade de Francisco Borja, tinha igual temor às Mitras e às Tiaras.⁴⁸⁹ Destacaremos a título de exemplo, a intenção do

detentores do ducado de Gandia. Desde sempre se imiscuíram nos assuntos da coroa na consolidação do poder e em auxílio da cadeira papal.

⁴⁸⁷ Pedro de RIBADENEYRA, *op. cit.*, Livro I, Cap. XI, fl. 32 v.

⁴⁸⁸ Álvaro CIENFUEGOS, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁸⁹ IDEM, *ibidem*, p. 246.

cardinalato romano em lhe outorgar a tiara, como informa o cardeal Paleote a Tomás de Borja, arcebispo de Zaragoza e irmão de Francisco de Borja.⁴⁹⁰

Durante o generalato incrementou a Companhia em França, Alemanha, Polónia e América espanhola. Já no final da sua vida, corria o ano de 1572, estando de visita pela França constatou directamente com o infame estado da religião cristã perseguida a fogo e sangue pelos huguenotes. Álvaro Cienfuegos nota que Francisco Borja sentiu finda a sua vida, regressando já enfermo a Roma onde pereceria em 1572.⁴⁹¹ Desde então, os jesuítas lavraram uma campanha que visava habilitar Francisco de Borja a santo, ocorrendo primeiro em 1624 a sua beatificação e, mais tarde, em 1671 Clemente X oficializou a sua canonização.

A sua devoção pelo santíssimo sacramento, diante do qual em oração se mantinha em comunicação com Deus concitou à assídua comunhão das sagradas espécies que, depois foi substituída pela contemplação do santíssimo.⁴⁹² Álvaro Cienfuegos, nota que foi esta especial devoção que assegurou a causa que conduziu à sua canonização.

Na pintura em análise ocorre a fusão de dois temas principais: o primeiro decorrente da sua distinta devoção ao Santíssimo Sacramento, sublinhado na sua literatura hagiográfica e integrando a bula de canonização que, por conseguinte, se tornou na sua principal divisa e que a pintura traduz.⁴⁹³

O outro tema que se funde na mesma obra, patente na configuração dos mensageiros celestes que aportam cada um, a mitra, elucida a mercê de Deus do múnus Comissário Geral para a Península Ibérica (1554) e do cargo de terceiro Prepósito Geral

⁴⁹⁰ Juan Eusébio NIEREMBERG, *op. cit.*, Libro VI, p. 328.

⁴⁹¹ Enfatiza o mesmo autor que, foi o padre Borja “*trespassado por uma aguda flecha que [...] sacou deste altar aquela mortal dolência, de que expirou no fim daquela jornada*” e termina concluindo: “*sendo o zelo da Casa de Deus o homicida do Santo Borja, que esta vez soube sacrificar sobre uma vara sua vida ao autor dela.*” Cf. Alvaro CIENFUEGOS, *op. cit.*, pp. 565-566).

⁴⁹² Cf. Pedro de RIBADENEYRA, *op. cit.*, Livro IV, Cap. IV, fl. 194 v.

⁴⁹³ A sua devoção ao Santíssimo Sacramento manifestou-se “*sendo duque de Gandia fez agregar a Confraria do Santíssimo Sacramento da igreja maior de Gandia, à arqui - confraria de Roma, [...] e com esta ocasião introduziu em Gandia a comunhão geral cada mês, comungando então quase todo o povo, sendo nesta devoção o primeiro de todos, o mesmo Duque.*” Para poder comungar o corpo de Cristo, celebrava missa todos os dias preparando-se muitas horas antes, como refere Nieremberg, “*com oração, exame de consciência, e confissão Sacramental [...].*” Cf. Juan Eusébio de NIEREMBERG, *op. cit.*, Livro IV, p. 258 e p. 261). O zelo com que difundiu o Cristo sacramentado se consubstanciou em exercícios de admoestações, como exemplo, o consignado na *Admonestacion al SS. Sacramento*. IDEM, *ibidem*, pp. 505-506.

da Companhia (1565). Curiosamente, este episódio da visão da mitra em alusão à sua vocação e à predestinação divina dos cargos exercidos ao serviço da Companhia é mencionado por diversas fontes da sua hagiografia.

Enquanto orava em seu oratório, narra Ribadeneyra: *“Viu claramente com os olhos corporais uma rica mitra, que estava como sobre a sua cabeça levantada no ar.”* Esta visão que durou uma semana se cumpriu no dia em que foi nomeado Geral da Companhia, conclui o autor.⁴⁹⁴

Note-se que a hagiografia não menciona a presença do Santíssimo no altar aquando desta visão, onde seguramente orava diante do crucifixo. Atente-se ainda para o facto de simbolicamente o cálice e a hóstia serem símbolos alusivos ao sacrificio de Cristo na expiação do pecado. Convém ainda frisar que a visão do santíssimo sacramento traduz o argumento consagrado pela bula de canonização e está patente nos sermões que foram feitos para celebrar o ocorrido.

Quanto à sua iconografia, Louis Réau nota que a parca figuração nas artes se deve à tardia canonização o que limitou o reportório iconográfico.⁴⁹⁵ A aparição na arte só acontece no século XVII e na centúria seguinte, protagonizada pelo pintor Zurbarán e Francisco Goya que criaram o protótipo da caveira coroada como seu atributo, evocando a sua resolução em renunciar ao século, aquando da contemplação dos restos mortais da rainha Isabel. Não podemos perder de vista que a custódia é também outro dos atributos, ligado ao papel devocional que lhe votou o padre Borja e que tanta implicância teve na consumição da sua canonização. No que respeita ao retrato fisionómico, nele se deteve Álvaro Cienfuegos.⁴⁹⁶ Seguindo a descrição legada por este autor, foi de alta estatura, branco no tom de pele: *“e naquela cor estava a neve no grau mais puro, e mais formoso, ainda que interrompida a trechos no semblante com algum rosa suave [...]”* sublinha Cienfuegos. A *“testa espaçosa”* e os *olhos “que tiravam à cor do Céu, se bem que não era o azul tão subido, que não degenerasse algo [verde] [...] temperando-se as cores da sua vista com uma ponta de esperança e outra de glória. A boca pequena, os lábios por extremo ruborizados, e não delgados. O nariz algo tanto prolongado [...]. Os dedos das mãos eram também algo difusos, inclinados ainda na material disposição a pródigos. [...] Tinha um oculto afago, com que se*

⁴⁹⁴ Juan NIEREMBERG, *op. cit.*, Livro I, cap. XV, fls. 38 v-39 v.

⁴⁹⁵ Louis RÉAU, *Iconographie de l'art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. I, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 541.

⁴⁹⁶ Álvaro CIENFUEGOS, *op. cit.*, p. 587.

induzia ao coração dos que tratava; [...] mas sem indicio de intenção na vista, aonde assoma seus affectos a alma.”⁴⁹⁷

Não tivemos oportunidade de encontrar gravura que tivesse servido de modelo à pintura. No entanto, importa notar a presença de uma estampa alusiva à sua iconografia apenas na obra do padre Nieremberg, cujo colégio de Ponta Delgada possuía na sua biblioteca (Fig. 71 a). Se supõe, ainda, ser possível o artista ter baseado a sua composição da postura do santo, diferindo nos adereços do altar, nos elementos distintivos da dignidade que surgem na sombra e na inclusão dos anjos.

O discurso da *dispositio* mostra São Francisco de Borja vestido com a sotaina, rosário à cintura e o barrete pousado no chão, prostrado em frente do altar onde surge sobre um trono de nuvens o cálice e a hóstia (símbolo eucarístico da paixão de Cristo) flanqueada por dois castiçais alumiados. Cumulativamente emanou da visão do santíssimo sacramento um fulgor de luz dourada, que iluminando o rosto de Francisco Borja de modo a evidenciar as suas virtudes, em contrapartida remete para a sombra da câmara os adereços da vida do século, nomeadamente os dois chapéus, insígnias alusivas aos cargos públicos exercidos na dignidade de duque IV de Gandia e vice rei da Catalunha. Porventura para mostrar a pouca durabilidade que no mundo têm os títulos de nobreza alcançados no século.

Para culminar a apoteose da visão, assoma sobre o santo um par de anjos plangentes, saídos da luz, aos quais a divina majestade encarregou de o coroar com as duas mitras, insígnias alusivas aos cargos que Deus o havia de premiar na religião ao serviço da Companhia de Jesus. Mostrando-se desta forma, que maior título do que aqueles que Francisco de Borja servira no século, seria servir a Cristo, que de resto venera ao reconhece nas sagradas espécies do sacramento do altar a impressão do sacrifício da cruz.

De referir ainda o pendor realista o tratamento da toalha encarnada bordada a fio de ouro com as franjas douradas sugeridas com tacteabilidade. Julgamos ser a sua execução da década de setenta do século XVII ou, no mais tardar, datar da década de cinquenta de Setecentos. Quanto à autoria ainda desconhecida, julgámos poder corresponder à mesma do pintor do quadro precedente.

⁴⁹⁷ IDEM, *ibidem*.

IV.10 – A *Via Crucis*

Outro aspecto abordado na arte jesuítica é a *Via Crucis*, também chamada *Caminho do Calvário*, destinando-se na realidade à meditação individual da vida sofredora de Jesus, formando um complemento visual aos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loiola. Os *Exercícios* dividem-se em quatro semanas constituídas por um leque de meditações sobre os episódios da vida de Cristo. Inácio estabeleceu para a terceira semana a meditação sobre a Paixão de Cristo que contempla os mistérios dolorosos e cujas meditações reservam-se aos religiosos que estão num etapa mais avançada que a dos noviços.

Seguramente, o exigente método de reflexão urgia à criação de imagens pintadas sobre os episódios meditados suprimindo as dificuldades de “*composição do lugar*” por parte dos exercitandos dos *Exercícios*.

Parece verosímil, que os quadros da Paixão da casa jesuítica de Ponta Delgada se dirigiam à “*composição do lugar*” para tornar mais convincente e exaltante o apelo ao sofrimento e à morte na trajetória do jesuíta. Possivelmente, também as pinturas da *Via Crucis* se destinavam à generalidade dos fiéis, integrando a anual procissão do Senhor dos Passos “*que era feita com muita pompa*”.⁴⁹⁸ É crível que nesta devoção concorresse a confraria homónima responsável pela organização e realização da procissão. Ainda é de supor que o culto se materializasse na fundação de uma capela (que não subsiste) a que se destinavam as duas pinturas representando *Cristo Nazareno carregando a Cruz* (vide Fig. 139) e o *Encontro com as filhas de Jerusalém* (vide Fig. 140).

O temário da primeira pintura aludida encontra-se recitado por S. João no seu evangelho (Jo 19, 17). A composição iconográfica remete para fórmulas tradicionais de representação do temário em apreço, vendo-se Jesus, ao centro, de pé e inclinando-se para a frente sob o peso da cruz por ele transportada. À sua retaguarda figuram dois soldados, trajados com as suas armaduras a rigor, patenteadas nas lanças e nos elmos de ambos e realçados pelo jogo cromático de tons vibrantes, entre o amarelo, verde e encarnado apostos nos trajes. Cristo com a coroa de espinhos na cabeça é preso por uma corda de linho, cingida à cintura, sendo puxado através dela pelo carrasco que vai à sua frente. O pintor depurou a composição, prescindindo da representação do cortejo de figuras diversas por detrás da cena principal. Além disso, o enquadramento da cena foi

⁴⁹⁸ Joaquim ABRANCHES, *Álbum Michaelense*, Ponta Delgada, Typografia de Manoel Corrêa Botelho, 1869, p. 19.

simplificado ao máximo, desprovido de qualquer adereço ou pormenor descritivo. Os jogos de luz, incidem a composição da esquerda para a direita, demarcando no solo as sombras das personagens, como forma de espacialização as figuras no espaço narrativo. O tratamento da luz realça os rostos das figuras, assim como, a brancura das carnações das mãos e dos pés, quando são visíveis. Trabalha a demarcação dos volumes sugeridos nos pregueados da túnica de Cristo, pelo jogo de claro – escuro.

Quanto à pintura representando *Encontro com as filhas de Jerusalém*, o episódio só é citado por S. Lucas no seu evangelho (Lc 23, 27).

Na ilustração do tema, o pintor representou Cristo vestido com uma túnica azul, com a coroa de espinhos na cabeça e a corda de linho cingida à cintura. Tem o joelho esquerdo pousado no solo, e o direito dobrado sob o peso da cruz, direcciona o rosto para a mulher, ajoelhada e com o lenço na mão direita, por não conseguir conter o sentido pesar pela execução daquele que carrega a cruz. À sua volta constam dois soldados, com a sua vestidura de cores vibrantes, armados com elmo e lança. À sua retaguarda, encontram-se duas mulheres que expressam o seu pranto, sobressaindo-se o pormenor curioso de uma delas se apresentar com uma criança ao colo. Esta inclusão se deve aos evangelhos apócrifos, ao teatro dos Mistérios e à devoção franciscana da *Via Crucis*. De referir, ainda, a presença de uma figura masculina de cabelos e barbas brancas, representada com vestidura vermelha e manto verde, segurando Cristo na tentativa de o ajudar a reerguer-se, ao mesmo tempo que olha tranquilamente para a mulher de joelhos à direita da composição. Esta figura provavelmente será São João, sendo ainda de pressupor que Maria Madalena corresponda à mulher de joelhos à direita.

O pintor obliterou cenários e acessórios para enquadramento da cena, em primazia das expressões das figuras femininas, designadamente nas feições de pranto, desolação e condescendência redundantes da condenação de Cristo.

V – A Recolecta de Nossa Senhora da Conceição na Caloura

V.1 – Memória Histórica

Inicialmente era uma ermida, na qual se refugiaram Patronila da Mota (depois Maria de Jesus) e Isabel Afonso (depois Maria dos Anjos) de Vila Franca do Campo, motivadas pela catástrofe de 1522 que destruiu aquela vila.

Recolhidas com quatro irmãs na ermida dedicada a Nossa Senhora da Conceição de Vale de Cabaços, o quinto capitão do donatário da ilha, Rui Gonçalves da Câmara (m. 1597) se aprestou a estender às desprotegidas a sua protecção. Condescendente com a aspiração das mesmas, logrou a autorização da Santa Sé Apostólica para construir naquela ermida um convento e que edificou a expensas do seu património. Para além do financiamento da obra, dotou-as de uma renda semanal de 12 alqueires de trigo para sua sobrevivência, transferindo a sua residência para junto do convento onde residiu durante nove a dez anos.⁴⁹⁹

Após a morte, Dom Manuel da Câmara, seu filho, arrogou-se do alijamento da renda semanal de 12 alqueires de trigo, confinado à penúria as religiosas cuja vivência era agravada pela insegurança causada pelos corsários que rondavam aquela costa e que acabou por ditar o afastamento das religiosas do local.

Numa primeira fase, dezoito religiosas abalaram para Vila Franca do Campo, estendendo-lhes a sua protecção o nobre André Gonçalves de Sampaio, que lhes concedeu a sua ermida de Santo André, na qual funda o convento de Santo André pelo ano de 1532.

Na segunda e última fase, as restantes nove religiosas, só em 1541 abandonaram Vale de Cabaços e abalaram para a vila de Ponta Delgada onde fundaram sem padroeiro o convento de Nossa Senhora da Esperança.⁵⁰⁰

Desde 1541 que o convento de Nossa Senhora da Conceição ficou votado ao ermo. Por volta de 1632-1633, aqui se foram instalar os eremitas da ermida de Nossa Senhora da Consolação no Vale das Furnas, quando tentavam escapar do terramoto seguido da erupção vulcânica que despoletou nas Furnas no ano de 1630.

Sob a égide do padre Diogo da Madre de Deus, falecido em 1634, é fundada a recoleta de Nossa Senhora das Dores ou Conceição.

Da destruída Ermida de Nossa Senhora da Consolação o padre Manuel da Purificação conseguiu salvar o retábulo do altar e alguns ornamentos que trouxe para o convento de Vale de Cabaços, designadamente a imagem de Nossa Senhora da Consolação que foi colocada no altar da igreja a 17 de Novembro de 1634, bem como a imagem do orago da ermida, Nossa Senhora da Conceição, acrescentando as imagens de S.

⁴⁹⁹ IDEM, *ibidem*, p. 66.

⁵⁰⁰ Ernesto do CANTO, *op. cit.*, p. 150; Agostinho de MONTE ALVERNE, *op. cit.*, p. 66 e *passim*.

Pedro e Madalena colocadas noutros nichos, entre outras imagens que por lá ficaram deixadas pelas freiras clarissas.⁵⁰¹

Em épocas diversas sofreu intervenções. Logo no segundo terço de Seiscentos, o conde da Ribeira Grande, D. Manuel da Câmara, patrocinou a campanha de beneficiação da ermida, acrescentando a sacristia, o novo sacrário e o alto - coro, atestada na decoração cerâmica do coro baixo, onde está assinalada a data de 1664.⁵⁰²

Jean Fauger, natural da cidade de Agen, em França ingressou na recolecta onde demonstrou ser dotado para as artes visuais, reconhecendo - se - lhe como executor do nicho e da escultura de Nossa Senhora da Conceição aposta ao frontispício da ermida, que fez no ano em que nela ingressou na recolecta, isto é, 1684. Ainda como interveniente na obra das colunas, pedestais, imagens de Nossa Senhora da Piedade e de São José, peanhas, anjos e serafins, interrompida pela morte a sua intervenção nas obras de embelezamento da igreja no ano de 1693.⁵⁰³

Com a extinção da Recolecta em 1832, o imóvel passou para as mãos de particulares por onde subsiste na actualidade, contudo a ermida se conserva encerrada.

De acordo como teor constante no “*Inventário dos vasos sagrados, ornamentos e mais alfaias da Igreja do Recolhimento da Caloira, [...]*” datado de 11 de Julho de 1832, continha a igreja 13 painéis de cavalete. Quer-me parecer que os 13 painéis correspondiam à pintura da *Lamentação sobre o corpo de Cristo* de cerca de 1632, e ao *Apostolado* composto por doze telas, as quais constariam na sacristia, e que actualmente desapareceram.

V. 2 – Estudo iconográfico

A *Lamentação sobre Cristo Morto* (vide Fig. 38) é uma pintura de presumível autoria de um pintor micalense do ciclo maneirista reformado, sendo muito difícil de datar em precisão. Devido ao carácter parco da documentação remanescente sobre a

⁵⁰¹ Rui Miguel Goulart de ALMEIDA, *Território e Paisagem na ilha de São Miguel. Séculos XV a XVIII*, [Dissertação de Mestrado], Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2007, p. 196.

⁵⁰² Esta igreja contém uma valiosa decoração azulejar dos séculos XVII e XVIII, tendo sido estudada por J. M. dos Santos Simões, *Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1963, pp. 77-79 e António Jácome CORRÊA, *O Convento da Caloura*, 2.º Edição, Câmara Municipal do Concelho da Lagoa, Braga, 2000, p. 41.

⁵⁰³ António Jácome CORRÊA, *op. cit.*, pp. 71-72.

história deste recolhimento para a primeira metade de Seiscentos, aliado à ausência da firma do autor na obra reduz os conhecimentos de que dispomos para atentar na identidade de quem custeou a obra e do seu autor. Atendendo que, os eremitas só a partir da década de 16(30) se instalaram no recolhimento, queremos supor que a pintura date desta altura.

A pintura conserva-se em deplorável estado de conservação, deslocada do retábulo-mor para o chão do coro alto, com o suporte rasgado em várias zonas e repinturas.

A estrutura da composição se inscreve num triângulo, cuja base se agrupam as santas mulheres em torno do centro polarizador concentrado em Cristo, que acusa displicente desenho anatómico dos membros e do ventre. Os pés juntos e as mãos afastadas, caídas ao longo do corpo revelam as chagas da crucificação, enquanto na cabeça pende a coroa de espinhos. Por sua vez é segurado por José de Arimateia que se mostra do seu lado esquerdo, identificado como homem de barbas cinzentas, revestido com um manto encarnado, sobressaindo da túnica branca, as mangas repuxadas que se infiltram por entre os braços de Cristo, de modo a suster o peso do seu corpo, enquanto o prepara para descer da cruz. Maria Madalena segura a mão esquerda de Cristo e com desvelo a acaricia com o rosto.

Outra Santa Mulher está prostrada aos pés de Cristo segurando as suas pernas onde encosta em gesto solícito a face. Do lado direito de Cristo surge a Virgem Maria, trajando manto azul-escuro sobre túnica branca, que lhe cobre da cabeça aos pés. Maria inclina-se na direcção de Cristo e encosta a sua face no ombro direito. O Evangelista São João, de vermelho, aparece por detrás da Virgem para a amparar.

A opção pela disposição centrípeta das figuras femininas em torno de Cristo e em diligente expressão emocional, favorece o estímulo emocional à piedade e ao arrependimento que o pintor visou veicular através desta imagem. Por conseguinte, converge no mesmo estímulo os quatro anjinhos que expressivamente escondem o rosto com a mão ou limpam a face lacrimante com o lenço. Sendo que dois estão de pé no monte Gólgota, enquanto os outros estão de joelhos sobre as nuvens.

Outro aspecto a ter em conta prende-se com o gesto de demonstração empenhado pelo anjo do lado direito, o qual vemos empunhar um lenço com a mão esquerda para enxugar as lágrimas, enquanto eleva o índice apontado para o centro da obra onde se encena o *pathos*. Este gesto de apresentação/demonstração é dirigido ao espectador, por

este embaixador celeste que está de rosto voltado para fora do clímax da acção. O que faz com que a sua personagem extrapole os limites visíveis da obra para comunicar directamente com o público, ora no propósito de o convidar a participar na comoção pelo Cristo morto, ora para acusar-nos de pecadores e nos reencaminhar à redenção.

Nota-se em algumas personagens os dedos grandes e afunilados, a posição *serpentinata* de Cristo e alguma dificuldade no apuramento do desenho do abdómen e barriga da mesma figura. A qualidade plástica da pintura é conferida não pelo desenho que é displicente, mas sim pela gama cromática alegre de tons claros, predominando os amarelos-torrados, toques de azul, rosa e encarnado. Em alternativa às cores frias como o manto da Virgem, sendo os pontos de maior luminosidade, os tons mais esbranquiçados com que se desenha toda a figura de Cristo ao centro da composição.

Debruçemo-nos em seguida sobre a análise iconográfica e sentido iconológico da pintura do tecto da igreja.

O tema representado no tecto da nave, ***PULCRA A ELECTA UT LUNA UT SOL [...]*** (vide Fig. 126) é uma alegoria à Imaculada Conceição, figurada através da lua e do sol apanágios da Virgem retirados do poema bíblico do *Cântico dos Cânticos* (6, 10 *pulchra ut luna, electa ut sol*). No painel central do tecto encontra-se uma cartela ovalada coroadada por volutas e motivos botânicos que, no âmbito ideológico do programa, evocam as virtudes da Virgem. No interior da cartela veêm-se representados o sol e a lua, que simbolicamente nos textos vetero-testamentais são alegorias à figura da Virgem. Os astros estão circunscritos numa oval de dezasseis estrelas, contendo a legenda em latim *PULCRA AELECTA UT LUNA, UT SOL, CONCEPTIO TUA, DEI GENITRIX VIRGO GAUDIUM ANNUNTIAVIT UNIVERSO MUNDO* que quer dizer: “Formosa eleita como a Lua, como o Sol, a Tua Conceição, Virgem Mãe de Deus anunciou uma alegria a todo o Mundo.”⁵⁰⁴ Trata-se esta inscrição latina de um hino em homenagem à Imaculada Conceição, não fosse ela a padroeira do templo e de Portugal.

Sobre o entablamento estão colocadas cinco cartelas de cada lado, contendo citações latinas de textos vetero-testamentários de unitária retórica mariana do programa. Os elementos narrativos em latim esparsos por todo o perímetro do tecto da nave evidenciam prefigurações vetero-testamentais da Virgem aqui reunidas e organizadas no escopo de reafirmarem a tese imaculista, ideia central, como se viu, do programa artístico do tecto.

⁵⁰⁴ António Jácome CORRÊA, *op. cit.*, p. 115.

A execução do tecto deve radicar entre 1725 e 1735, por naquela data se ter concluído a aplicação dos painéis azulejares do corpo da igreja, testificada no cronograma de um azulejo.⁵⁰⁵ Chamo a atenção para o facto do mentor do programa artístico e ideológico ser um douto teólogo da colecta, não só fluente em latim, como também solícito exegeta, reunindo citações bíblicas que se relacionam de maneira directa com a figura da Virgem, consagrada de forma alegórica e sincrética no programa artístico da pintura do tecto.

Enfim, com este tecto, mais uma vez, se demonstra (à semelhança do programa do tecto da igreja do convento seráfico de Ponta Delgada) que a Imaculada Conceição foi o tema de eleição na pintura dos tectos barrocos nacionais.

CAPÍTULO II – Os Conventos Femininos

II.1 – Convento de Nossa Senhora da Esperança em Ponta Delgada

II.1.1 – Memória Histórica: da fundação à extinção

Primeiro convento feminino de obediência à regra de Santa Clara fundado na cidade, de Ponta Delgada no ano de 1541, por vontade das nove religiosas que em derradeiro saíram do convento Nossa Senhora da Conceição em Vale de Cabaços no escopo de se dirimirem das convulsões perpetradas pelos corsários e piratas naquela zona e de, pelo menos, em Ponta Delgada encontrarem melhores condições que pusessem cobro à carestia a que foram restringidas, no corolário de D. Manuel da Câmara se ter eximido da renda instituída pelo progenitor para subsistência das mesmas.⁵⁰⁶

A fundação do convento não contou com padroeiro que exercesse em absoluto o patronato da fábrica do convento. No empenho de obter benefícios, a elite possidente da vila de Ponta Delgada se aprestou a conceder o local onde as religiosas puderam erguer o convento, como o fizeram Fernão de Quental e Margarida de Matos.⁵⁰⁷ Neste afã do patrocínio da fábrica, veio tomar parte Dona Filipa Coutinho, conjugue do capitão do

⁵⁰⁵ IDEM, *ibidem*, pp. 108-109.

⁵⁰⁶ Ernesto do CANTO, *op. cit.*, p. 150; Agostinho de MONTE ALVERNE, *op. cit.*, p. 66 e *passim*.

⁵⁰⁷ Ernesto do CANTO, *op. cit.*, pp. 161-162.

donatário da ilha, Rui Gonçalves da Câmara, falecido em 1535, concorrendo com parte significativa da verba necessária à construção do convento, em troca do cenóbio lhe conceder o local mais prestigiado da igreja, a capela-mor, para mausoléu da família.

No que se refere a esta primeira campanha de obras da primitiva igreja, não foram descobertos ainda quaisquer documentos que deitassem luz sobre os intervenientes.

Para a centúria ulterior, a única informação que temos é de Joaquim Abranches que aponta uma campanha de obras em curso no convento desde o ano de 1606 até 1680, não remetendo para nenhum documento comprovativo da informação que cita em moldes genéricos.⁵⁰⁸ Importa aqui fazer a devida ressalva de que o carácter delongado desta empreitada transpõe se tratar de uma segunda campanha de obras, sobretudo de acrescentamento da igreja e das divisões do convento, não se circunscrevendo em exclusivo à ornamentação do templo, como supõe Abranches. Esta campanha veio substituir uma construção precária e exígua, insustentável para responder com comodidade ao acréscimo dos ingressos no cenóbio. Por outro lado, o carácter delongado da segunda campanha (1606-1680) aduz a vigência de períodos de diminuição da posse de recursos económicos por parte do cenóbio. Como também pode traduzir a falta de mestres e oficiais disponíveis para a esparsa demanda artística religiosa coeva.

Desta segunda campanha, data a obra de talha da capela-mor realizada em 1668 pelo pintor - entalhador Manuel Pinheiro Moreira.⁵⁰⁹ Segundo Luís Bernardo de Ataíde, o mesmo pintor foi incumbido da obra dos painéis da capela-mor.⁵¹⁰

No curso de Setecentos, no ano 1712, procedeu-se ao revestimento parietal do coro - baixo com painéis de azulejos da autoria da oficina lisboeta do pintor e azulejador António de Oliveira Bernardes.⁵¹¹ O entalhador Manuel Machado foi o autor do retábulo – mor, de Estilo Nacional, auferindo o montante de cento e vinte e seis mil réis pelo segundo quartel da obra, no ano de 1730.⁵¹²

⁵⁰⁸ Joaquim Cândido ABRANCHES, *Álbum Micaelense*, Ponta Delgada, Tip. Manuel Correia Botelho, 1869, p. 27.

⁵⁰⁹ Francisco Carreiro da COSTA, *Palestras Radiofónicas*, 30-4-1948, p. 4.

⁵¹⁰ Luís Bernardo de Leite ATAÍDE, *Etnografia, Arte e Vida Antiga nos Açores*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, vol. 1, 1973, pp. 186-187.

⁵¹¹ J. M. Santos SIMÕES, *op. cit.*, pp. 104-106.

⁵¹² B. P. A. R. P. D., Convento de Nossa Senhora da Esperança, *Livro da Receita e da Despesa*, 1728-1755, Liv. 148, fl. 30.

A sacristia foi ampliada e objecto de melhoramentos nos meados da centúria. Em 1756 o mestre pedreiro José da Costa foi incumbido da obra, a par do mestre carpinteiro Matias Rodrigues encarregado da obra do tecto, janelas e portas da sacristia.⁵¹³

Manuel de Sousa foi contratado para fazer os armários e gavetões da sacristia e demais “*vidrassas, redes, talha, das portas da igreja*”, cujo trabalho se soldou em 200 000 réis. Interveio ainda nas “*portas novas da igreja e Retabolo da Sanchristia*” pelos quais auferiu a quantia de 80 000 réis.⁵¹⁴

No ano de 1759, foram adquiridas tintas e ouro em Lisboa, confinadas à pintura dos armários e gavetões da sacristia. O pintor Manuel de Sousa Nunes auferiu o montante de 24 600 réis por “*Pintar o tecto da Sanchrestia janelas, e portas dela, lava mãos, portas da Igreja douram^{to} do Respaudo dos gavetoens [...]*”.⁵¹⁵

Pelo ano de 1762, esta em curso a obra do coro - alto encomendada ao mestre pedreiro Bartolomeu de Medeiros que lucrou a quantia de 200 000 réis. Neste ano, é feito outro pagamento a um pintor não designado, no valor de 4 030 réis por “*pintar o Arco da Capela do S^{or} da cruz as costas e o interior da grade do coro*”.⁵¹⁶

No contexto oitocentista, não obstante o anticlericalismo vigente com o Regime Liberal, que ditou a implacável lei que em 1834 dirimiu as Ordens Religiosas em Portugal, o convento foi subtraído da sua extinção e da expropriação do património artístico.

II.1.2 - Estudo Iconográfico

Ligado a este convento, estão as cinco pinturas a óleo sobre os espaldares do arcaz da sacristia executadas em 1759 pelo pintor Manuel de Sousa Nunes. As pinturas contemplam, como seria de esperar, temas hagiográficos directamente relacionados com a Ordem franciscana, sobretudo os santos fundadores. Aos quais se junta oportunamente os arcanjos, São Miguel e São Rafael, cuja eleição abona o destacado lugar de culto que detiveram nesta centúria.

Na pintura ***Santa Clara*** (vide Fig. 148) se evoca a fundadora da Ordem das clarissas, Santa Clara de Assis (1193-1253) canonizada no ano de 1255 no pontificado de Alexandre IV. Figurada com o hábito da ordem franciscana com a corda a três nós e

⁵¹³ IDEM, *Contas Gerais*, 1755-1772, Liv. 158, fl. 29.

⁵¹⁴ IDEM, *ibidem*, fl. 29.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ IDEM, *ibidem*, fl. 43 v.

o manto. Segura na mão a custódia onde dentro se guarda o Santíssimo Sacramento, sua divisa pelo milagre que realizou em 1211 ao afastar do mosteiro os invasores sarracenos, bastando para isso erguer diante de si a custódia com o santíssimo sacramento de que era solícita devota, no intento de afastar os invasores do mosteiro que, atemorizados se puseram em fuga sem causar dano às religiosas. Como atributo habitual, costuma trazer uma cruz que rememora a sua paixão pelo crucifixo. De acordo com Réau, os pintores de Siena e da Umbria imprimiram outra variante iconográfica, vinculada à açucena trazida pela mão de santa Clara, alusão à sua castidade.⁵¹⁷

Na pintura do **Arcanjo S. Miguel** (vide Fig. 150), incorporado nos nove coros celestes da hierarquia angelológica, mais precisamente na categoria dos arcanjos, onde se incluem S. Gabriel e S. Rafael canonicamente reconhecidos pela Igreja. Dentro da hierarquia angélica se inserem os anjos, os tronos, as dominações, as virtudes, os principados, as potestades, os querubins e serafins. No âmbito dos arcanjos, têm primazia sobre os anjos.⁵¹⁸ São Miguel é o príncipe guerreiro da milícia celeste, tendo a seu cargo o combate contra o mal, forjada no *Apocalipse* (Ap. 12, 7) donde redunda a sua representação triunfante brandindo a espada sobre o dragão que precipita no abismo, criação que remonta ao século VII.⁵¹⁹

Durante a época moderna, o forte influxo do arcanjo se repercutiu junto dos poderes políticos laicos, que alicerçados nesta crença o converteram em figura titular de ilhas, cidades, lugares, entre outros. Dois aspectos concorrem à sua testificação: o facto da maior ilha do arquipélago açoriano estar sob a sua protecção, e do primeiro templo mandado edificar por Dom Manuel ser dedicado a São Miguel Arcanjo.

Na vigência da Contra-Reforma, o avigoramento da crença do Purgatório e a premente preocupação do homem com a salvação da alma, concitou a popularidade do culto ao arcanjo no século XVII e em pleno século de Setecentos. Neste âmbito, São Miguel jogou papel de relevo, dado a sua conexão à competência de psicopompo, cabendo-lhe o papel de pesar as almas no dia do julgamento final. Deve-se a este papel o incremento do culto a S. Miguel na época moderna, concitando a multiplicação de Capelas das Almas por todas as igrejas, sendo as Confrarias das almas as principais responsáveis pela propagação do culto ao escolherem S. Miguel como patrono, liminar

⁵¹⁷ Louis RÉAU, *Iconographie de L'Art Chrétien, Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. I, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, pp. 316-317.

⁵¹⁸ Isidoro de SEVILHA, *Etimologias*, Livro VII, Tomo I, Madrid, BAC, 1993, p. 647.

⁵¹⁹ Louis, RÉAU, *op. cit.*, p. 44.

no pulular de capelas com a representação do Julgamento Final.⁵²⁰ A reter que as duas variantes iconográficas da representação do arcanjo se realizaram na mesma época em função do escopo.

Na pintura em análise, a representação icónica do arcanjo não segue o clássico S. Miguel triunfal na vitória contra o mal, cuja imagem se vê invocada no arcanjo portador de lança e escudo a pisar o dragão. Ao invés, neste caso, elegeram o S. Miguel portador da balança trazida na mão esquerda, que exorta ao seu papel no pesar das almas no dia do Julgamento Final, segundo o ideário doutrinal cristão.

S. Miguel aparece representado em figura dinâmica, vincada pelo movimento em *contrapposto*, o arcanjo está apetrechado com a engalanada armadura de cavaleiro, que estabelece a sua conotação como príncipe da milícia celestial, cuja natureza protectora dos homens fica esclarecida na apropriação das asas estendidas.

O **Anjo da Guarda** (vide Fig. 149) integra a última das hierarquias celestes que compõem os nove coros angélicos, correspondendo à categoria formada pelos anjos cujo culto foi difundido a partir de Quinhentos, logrando ser de devoção popular no século XVII e, em particular, o anjo da guarda, de todos o que usufruiu de acréscimo devocional que a arte propagou.⁵²¹

Em consequência das lutas religiosas entre católicos e protestantes, o culto ao anjo da guarda se impôs a partir de Quinhentos, mas só na centúria seguinte o sumo pontífice Clemente X torna obrigatório a toda a cristandade em 1670, consagrando o dia 2 de Outubro à festividade do anjo.⁵²² Igrejas, capelas e altares foram consagrados ao anjo da guarda, bem como confrarias, existindo ainda uma profícua literatura piedosa lhe dedicada. No pensamento cristão infundiu nos fiéis a veneração profunda ao anjo, alicerçada na literatura piedosa que reputa ao anjo da guarda o papel de nos defender “*contra as tentações e nunca se deixa desencorajar pelas nossas quedas. [...] O anjo da guarda não abandona o cristão após a morte: fica perto dele no Purgatório para o consolar, aguardando a hora onde poderá levar a sua alma purificada para o céu*”.⁵²³

⁵²⁰ IDEM, *ibidem*, p. 46.

⁵²¹ Emile MÂLE, *op. cit.*, p. 302.

⁵²² IDEM, *ibidem*, p. 304.

⁵²³ IDEM, *ibidem*, p. 304.

A transposição do anjo da guarda para a representação artística se opera através da osmose com a iconografia do Arcanjo Rafael, cujo nome significa “*medicina de Deus*” “*enviado ao encontro de Tobias, o curou os olhos e, livrou - lo da cegueira [...]*”⁵²⁴.

Esta iconografia - tipo que é assumida na representação do anjo guardião surge representada a partir do século XV aduzido nesta afinidade o facto de ambos partilharem o mesmo ministério de guia e curador.⁵²⁵

Sob o aspecto iconográfica a pintura é conforme ao modelo gravado de Simone Cantarini (Fig. 149 a).

Na obra em causa, o anjo da guarda é figurado sob os traços de Rafael na companhia de Tobias trazido pela mão, representado na criança “*onde a ideia do mal começa a se insinuar na alma.*”⁵²⁶ No caminho da vida, o menino é trazido pela mão do anjo guardião que com a sua mão elevada lhe mostra o céu, fundamento do ideal de vida cristã.⁵²⁷ A cena extra-terrena é circunscrita num ambiente esfumado de nuvens que transparece ao sobrenatural.

Na pintura intitulada ***Aparição da Virgem com o Menino a Santo António e a São Francisco de Assis*** (vide Fig. 151) estamos perante um tema da devoção da ordem franciscana atinente à exortação dos principais santos da ordem franciscana, como sejam Santo António de Lisboa e S. Francisco de Assis representados na pintura em análise.

Antes de passarmos ao estudo da pintura, talvez valha todo o interesse tecer alguns dados biográficos de Santo António de Lisboa, uma vez que ao seu devido tempo já nos debruçamos sobre S. Francisco.

Santo António, de nome de baptismo Fernando Martins, nasceu em Lisboa cerca de 1190. De nobres famílias portuguesas, em idade precoce sentiu vocação religiosa, vindo a ingressar na escola da catedral e no Mosteiro de S. Vicente. Daqui pede transferência para a escola de Santa Cruz de Coimbra em 1211. Depois de ordenado sacerdote em 1219, o padre Fernando Martins, uma vez em Lisboa, trava contacto com os frades menores italianos alojados no ermitério de Santo Antão dos Olivais, que por conseguinte lhe suscitaram o ensejo de ser franciscano. Em 1220, Fernando Martins

⁵²⁴ Isidoro de SEVILHA, *Etimologias*, Livro VII, Tomo I, Madrid, BAC, 1993, p. 649.

⁵²⁵ IDEM, *ibidem*, pp. 305-306.

⁵²⁶ IDEM, *ibidem*, p. 306.

⁵²⁷ IDEM, *ibidem*, p. 307; Louis RÉAU, *op. cit.*, pp. 53-54.

despoja-se da ordem de S. domingos e toma o hábito de frade menor de S. Francisco assumindo doravante o nome de António.

Frei António abandona Lisboa e viaja pelo sul de França e pelo norte de Itália onde as doughtas qualidades de exímio orador sacro o tornam conhecido. Simultaneamente lecciona Teologia, sendo suas duas obras doutrinárias, a primeira se intitula *Sermões Dominicais* também nominados pelo autor *Opus Evangeliorum*, onde assume a defesa da Imaculada Conceição patente em quatro sermões marianos. Depois escreveu os *Sermões Festivos* obra que queda inacabada por lhe sobrevir a morte, porém lhe valeram ambas o título de doutor da igreja.

Agora focalizemos a nossa análise na interpretação iconográfica da pintura. A Virgem aqui representada mostra-se sentada num trono de nuvens vestida como de habitual a túnica rosa e o manto azul segura na mão direita um ramo de rosas e um livro se inclinando ligeiramente na direcção de S. Francisco. Este enverga o hábito capucho figura em postura humilde e genuflectida com o crucifixo junto de si.

Por seu turno, o Menino semi-despido apenas trazendo uma faixa envolta pela cintura assoma de pé ao colo da Virgem, inclinado na direcção de Santo António a quem entrega o ramo de açucenas segura que numa das mãos, símbolo da castidade do santo. Este se mostra algo afectado pela contemplação do Menino diante do qual gesticula as mãos em elegante dinamismo.

Para as fontes gráficas que estão subjacentes a esta composição é indiscutível que a representação da Virgem com o menino e Santo António correspondem ao modelo compositivo que Francisco Vieira Lusitano executou em desenho e gravura no ano de 1729, relativo ao *Milagre da Aparição da Virgem com o menino a Santo António*, gravando na parte inferior um poema onde de modo autobiográfico lamenta as suas desventuras (Fig. 151 a). Esta gravura conheceu forte difusão no meio artístico da época, sendo copiada por pintores de bitola como André Gonçalves, entre outros (Figs. 151 b e 151 c).⁵²⁸

⁵²⁸ Luiz Xavier da COSTA, *Francisco Vieira Lusitano poeta e abridor de águas-fortes*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929, pp. 75-79 e mais recentemente Luísa D'Orey Capucho ARRUDA, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783): uma época de desenho*, Lisboa, [s. n.], 2 vols., 1999, pp. 235-237. [Tese de doutoramento em Belas Artes apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Belas Artes, 2000].

A **Natividade com adoração dos Pastores** (*vide* Fig. 152) é uma obra inspirada na composição de Carlo Maratti, que o pintou conheceu através do modelo gravado por Francesco Giovane (Fig. 152 a).

A cena decorre no exterior do estábulo, sendo o menino representado nos braços da Virgem Maria, que o contempla com o ar doce do seu rosto idealizado. S. José de pé em postura activa apresenta aos pastores e camponeses o Menino recém-nascido. Os cinco adoradores mostram-se genuflectidos de forma centrípeta em torno do Menino gesticulando em gestos expressivos que conferem um toque dinâmico à cena. São retratados como tipos humanos do quotidiano, atinentes às características e indumentária dos camponeses. Portam dentro de cestas cobertas por lenços de linho que escamoteiam o conteúdo as oferendas com que presenteiam o recém-nascido. Um fragmento de natureza-morta é conotado com a figuração do cordeiro, cuja simbologia das patas atadas interpretando o “*cordeiro de Deus*” associado ao Menino é, por conseguinte, uma premonição do sacrifício da cruz de que padecerá o recém-nascido.

O enquadramento da cena é bucólico, marcado pelo presépio e por trechos de paisagem, sendo de realçar a omissão dos animais. No topo da composição se assinala o rompimento da glória integrando querubins e anjinhos sobressalientes de um esfumado de nuvens, donde apenas um anjo sustém uma filactéria, pese a ausência de inscrição.

O pintor faz citação de Joaquim Padrão na figura do pastor figurado a três-quartos e genuflectido em adoração.

Igualmente se supõe da autoria do mesmo pintor, as pinturas do retábulo da sacristia (*vide* Fig. 159) onde surgem figurados os quatro evangelistas, porém, reflectam uma medíocre execução e simples repetição de modelos anacrónicos, provavelmente condicionada pela obediência do pintor às disposições requeridas pelas freiras do convento. Por conseguinte, S. João, S. Mateus, S. Marcos e S. Lucas são figurados de modo convencional, cada qual portando o respectivo atributo identificativo numa execução caduca de perícia técnica a que o pintor assume deter nas pinturas realizadas para decorar o arcaz.

Outro espécime de pintura barroca remanescente surge nas portas do coro – baixo (*vide* Fig. 160; Fig 160 a; Fig. 160 b) que antecedem a grade que separa a nave da igreja da capela do Senhor Santo Cristo dos Milagres. Atendendo ao teor lacónico da documentação consultada, não nos permite de modo concludente afirmar com absoluta certeza que a pintura tenha sido efectuada pelo pintor micaelense Manuel de Sousa

Nunes. Porém, estamos convictos de se tratar de obra da sua autoria, alegando nisso o facto de se tratar do único pintor identificado nos livros de despesas do convento como contratado pelo cenóbio em 1759 para efectuar diversos trabalhos de pintura, aliás diga-se de natureza diversificada, pelas quais granjeou um considerável ordenado no valor de 24 600 réis.

De um dos lados da porta consta representado o concerto de anjos, envergando instrumentos cordofonos designadamente, harpista e violoncelista acompanhados por anjos cantores que entoam o cântico “*Tantum Ergo Sacramentu*” que literalmente quer dizer o *Sacramento tão grande*. Este cântico inscrito na pauta trazida nas mãos de um dos anjos que oficializa o cântico foi criado por São Tomás de Aquino. A cena é enquadrada por uma cercadura de várias flores que se articulam com a Paixão de Cristo, entre outras cujo significado é moralizante.

Do outro lado, os anjos mancebos, envergando um turíbulo ou em oração solenizam o cântico; paralelamente à glória celeste com *putti* que contemplam o cerimonial. À semelhança da porta precedente, a cena é circunscrita numa moldura animada por grinaldas de flores. No anverso de ambas as portas, um *florero* configurado por diversas flores prenhes de significado religioso.

II.2 – Convento de Santo André da Ordem de Santa Clara em Vila Franca do Campo

II.2.1 – Da Fundação ao declínio

O extinto convento de Santo André sitiado no concelho de Vila Franca do Campo nasceu de fundação laica sob o patronato do ilustre André Gonçalves de Sampaio, vulgo “o *Congro*” casado com Dona Guiomar de Teve, o qual fundou e principiou no ano de 1534 a construção do primeiro convento micaelense de clarissas. A primeira abadessa do convento foi Petronilha da Mota, filha de Jorge da Mota, que procede do convento de Nossa Senhora da Conceição, na Caloura, o qual abandonou nesse ano com mais dezassete recolhidas para nesta Vila procurar amparo. Por sua vez, André Gonçalves de Sampaio sem parcimónia lhes ofereceu alojamento na sua ermida de Santo André.

André Gonçalves de Sampaio adita ao seu testamento de 1552, o codicilo datado de 14 de Março de 1555, no qual não só concede às clarissas do convento a renda anual de dez moios de trigo para provimento, como igualmente reafirma o seu direito de

padroado na fundação do convento, do seguinte modo: “[...] *me foy trazido a memoria a pobreza das Religiosas do Mosteiro de Santo Andre da Villa franca do qual mosteiro eu fui principiador e fundador, e nelle esta a capella de meu Pay, e minha [...] mando por este condesilho a meu testamenteiro que cada hum anno para sempre dé dos Rendimentos de minha fazenda ao dito Mosteiro, e comuento delle des moios de trigo para mantimento, e Repairo das Religiosas delle [...]*.”⁵²⁹

A capela-mor da igreja do convento foi erigida por André Gonçalves de Sampaio para seu mausoléu e dos respectivos antepassados, em substituição da antiga capela fundada na igreja matriz destruída em 1522. Corrobora esta afirmação o teor do seu testamento, datado de 1553: “*Digo, e declaro que por falecimento de meu Pay que haja gloria se achou hum testamento que elle, e minha May fizeram em o qual mandaram, e instituíram que por sua morte [...] lhe dicessem cada semana tres missas a saber a quinta a sexta e ao Sabado na capella de Santo Andre que elle ao tal tempo tinha feita elle, e Joam Gonçalues seu Irmão [...]*.” Mais adiante, acrescenta: “*Eu mandei Logo fazer huma capella a minha custa onde emterrei meu pay e may [...]*” dedicada a Santo André.⁵³⁰

A necessária autorização papal para a fundação do convento feminino da ordem de Santa Clara foi lograda em 1534, graças à acção decisiva do fundador, sendo primeira abadessa Petronilha da Mota.

Na segunda metade de Seiscentos, da consulta do fundo documental deste convento até ao momento foi possível apurar no ano de 1669 o pagamento da quantia de vinte e oito mil réis da encomenda de oito pinturas para a capela-mor ao padre - pintor Francisco Manuel de Santa Maria. Corrobora esta afirmação a despesa do mês de Setembro desse ano, por onde se afirma se ter pago tais somas “[...] *ao padre Francisco manuel de sancta Maria por outo painéis para a capella dos coais sam vinte mil reis que deo a madre Abbadessa pela madre Maria de sam boa ventura que deus tem que comsignou o padre provincial para esta obra e os outo mil reis sam da Comonidade [...]*”.⁵³¹

⁵²⁹ B. M. A. H. V. F. C., Auto de Testamentos, *Testamento de André Gonçalves de Sampaio*, 1553, fls. 22-23. (Inédito)

⁵³⁰ IDEM, *ibidem*, fls. 3 - 20.

⁵³¹ B. P. A. R. P. D., *Livro das Despesas do Convento de Santo André de Vila Franca do Campo*, 1668-1676, fl. 40 v.

Em 1671 é renovada a encomenda de pintura de cavalete destinada à capela-mor, desta feita ao pintor Manuel Pinheiro autor de doze pinturas no valor de quarenta e dois mil réis.⁵³² Contudo, a integridade das pinturas de Manuel Pinheiro estava ameaçada pela deficiente construção da armação do tecto da capela-mor, impermeável à infiltração de água. De notar que a madre abadessa Maria da Assunção, que tentou remediar o problema de forma expedita usando cal adquirida nesse ano para a “*capela por chouer no emtabolamento dos painéis [...]*” e instou na necessária reforma da capela por, não só apodrecer o retábulo como ainda, ameaçar a conservação das pinturas colocadas nesse ano.⁵³³ Mau grado do protelar da intervenção, o retábulo - mor se degradou concitando o empreendimento de nova campanha de obras ao ano de 1687, e que encetou na reforma do dito retábulo e camarim da capela-mor.

O registo da despesa do ano de 1687 comprova o provento da reforma do retábulo da capela-mor e camarim, obra encomendada ao entalhador João da Fonseca, que auriu a quantia de cento e oitenta mil reis do pagamento da dita labuta. Já nos meses de Junho e de Agosto o imaginário francês encontrava-se a trabalhar no conserto do camarim.⁵³⁴ Em Setembro desse ano, o mestre pedreiro José de Paiva recebeu dezoito mil réis por assentar os azulejos na igreja.⁵³⁵ Nos últimos quatro meses do ano de 1687, o dourador Manuel Fernandes foi encarregado do douramento do retábulo, camarim e sacrário, obra que se prolongaria em pleno ano seguinte.⁵³⁶ Inclusive, Manuel Fernandes, cujo documento refere apenas como “*Dourador*” foi encarregue de “*encarnar treze serafins*” do retábulo, atestando exercer a função de pintor - dourador. Em Dezembro de 1688, surge mencionado do seguinte modo: “*Ao mesmo dourador das tintas que gastou na capella, e sub-naves, grades do antecoro, de encarnar os seraphins, e rosas [...] e estofar o santo por tudo quarenta mil réis*”.⁵³⁷

Executados em 1671, os doze painéis do pintor Manuel Pinheiro foram igualmente alvo de intervenção em 1688. Para o efeito, a madre abadessa contratou o dito pintor no decurso do mês de Fevereiro e despendeu oitenta réis “*por hum carroto*

⁵³² B. P. A. R. P. D., Convento de Santo André de Vila Franca do Campo, *Livro da despesa*, 1668-1676, Liv. 192, fl. 85 v.

⁵³³ IDEM, *ibidem*, fl. 91.

⁵³⁴ IDEM, *ibidem*, fl. 164 v. e fl. 166.

⁵³⁵ IDEM, *ibidem*, fl. 168 v.

⁵³⁶ IDEM, *ibidem*, fl. 168; fl. 171; fl. 176 e fl. 195.

⁵³⁷ IDEM, *ibidem*, fl. 176 e fl. 196.

de madeira p^a o andame em que o pintor andou dourando e pintando, e tornou a laurar [...]”.⁵³⁸

Além das mencionadas pinturas, possuía a igreja uma pintura representando *Santo André*, conforme se atesta pelo seguinte pagamento: “A Joseph de payua e a dous officiais por laurar a simalha cruz e portada com o painel de S^{to} André pinsalar Igr^a mirante palratórios e portaria e mais concertos [...]”.⁵³⁹

A partir do segundo decénio da era de setecentos, o cenóbio empreendia nova empreitada na sua igreja, concentrada na reedificação da capela-mor e sacristia. As necessidades de exposição do Santíssimo Sacramento exigiram, por seu turno, o aumento da capela-mor entre quatro a cinco côvados.⁵⁴⁰

Do acervo pictórico deste convento apenas sobejou, segundo Luís Bernardo Leite de Ataíde, uma pintura de reduzidas dimensões representando o *Padre Eterno* (vide Fig. 53) que supõe corresponder à única pintura sobrevivente das dez telas demandadas pelo cenóbio de clarissas ao pintor Manuel Pinheiro Moreira no ano de 1671. Ao que se supõe, o referido autor terá inda visto a obra, tendo-a deixado registada em esboço.

Parece-nos que o esboço não é prova suficientemente fundamentada para se poder concluir que estejamos, realmente, perante a obra artística de Manuel Pinheiro Moreira, cuja obra já não se encontra *in loco*. Por isso, como medida de precaução, decidimos excluir o estudo artístico da mesma.

II.3 – Convento de Santo André da Ordem de Santa Clara em Ponta Delgada

II.3.1 – Memória Histórica

No ano de 1567, à sombra do mecenato de Diogo Vaz Carreiro (filho primogénito do abastado Pero Gonçalves Delgado), e da sua mulher Beatriz Rodrigues, movidos pela devoção “e querendo prouer a saúde de suas allmas e dos seus antecessores detriminaram de fundar edeficar hum mosteiro de monjas en huma Irmida ou capella que na dita cidade estaua erecta da inuocação do bem auenturado S^{to} André [e o dotou] da sua fz^{da} e bens e que nelle se proffesase a Regra dos Religiosos de São fr^{co} da obseruancia [...]”. Para tal obtiveram licença do ordinário do bispado, dos moradores

⁵³⁸ IDEM, *ibidem*, fl. 179.

⁵³⁹ IDEM, *ibidem*, fl. 175 v.

⁵⁴⁰ Citado por Urbano de Mendonça DIAS, *A Vila [...]*, Vol. 3, pp. 51-52.

de Ponta Delgada “que eram administradores da dita Irmida e assim do Vigario da igreja matrix a quem pertenciam as ofertas della comesaram o dito mosteyro pera Recolhim^{to} e viuenda de huma abba e de vinte e sete monjas das quoaais as quatorze fossem parentas pobres delles fundadores [...]”.⁵⁴¹

Tendo em conta o incêndio que destruiu o convento do Bom Jesus da ordem de São Francisco, na vila da Ribeira Grande, foi admitida no dito mosteiro de Santo André a madre Maria da Trindade, além de se providenciar a eleição de seis monjas oriundas de outros mosteiros da ilha no fito de instruírem as vinte monjas que estavam no dito convento “a Regra e obseruantia e os institutos Regulares da dita ordem e que ainda as ditas seis Relligiosas fossem dantes claustrais ou conuentuais depois de recebidas no dito mosteiro se santo André vivessem debaixo da regra das observantes que fossem sojeitas a obediência e vissitação do ordinário do dito bispado e os ditos fundadores pera dote do dito mosteiro e sustentação da dita abba e das ditas quatorze freiras suas parentas dotarão sesenta moios de tr^o [...] dos quoaais os cincoenta ffossem para sustentação das ditas abba e monjas e os outros dez moios [...] pera se gastar o dito dinheiro na Reparação do dito mosteiro e em comprar ornam^{tos} [...]”.⁵⁴²

A expensas do fundador, a par do dote, antes de morrer, estava erecta a igreja “com campanário e sinos e com cimiterio dormitório e refeitório e orta e outras officinas neçessarias de L^{ca} do dito ordinário e nelle instituirão capella e morgado [...]”. Por seu turno, legaram o morgado em dote de casamento ao seu sobrinho o Licenciado António de Frias e à sobrinha de sua mulher, Beatriz Rodrigues, os quais “declararam e instituíram por seus herdeiros e sucessores [...] em o padroado do dito mosteiro [...]”.⁵⁴³

A acção de mecenato após a morte de Diogo Vaz Carreiro foi detida por sua esposa Beatriz Rodrigues Camela. Corrobora a afirmação o documento apenso ao Livro do Tombo Velho, por onde se afirma que o fundador “[...] faleçeo da uida presente deixando encomendado a dita breatis Roiz a velha sua molher que acabasse o dito mosteiro que elle deixaua começado, e a dita breatis Roiz depois da morte de seu marido acabou o dito mosteiro e deu os ditos sesenta moios de tr^o pera sustentação da

⁵⁴¹ B. P. A. R. P. D., Convento de Santo André de Ponta Delgada, *Tombo Velho*, 1581-1611, Liv. 134, fls. 57-63 v.

⁵⁴² IDEM, *ibidem*, fls. 57-63 v.

⁵⁴³ *Ibidem*.

dita abba e monjas que como dito he avião de ser Recebidas das parentas dos ditos fundadores [...]”.⁵⁴⁴

Em 1570, a fundadora, alegando a sua avançada idade como razão para se dirimir do cargo de administradora da capela e morgado, delegou a dita administração em seu sobrinho António de Frias, o qual, por sua vez, prosseguiu com a obra do Mosteiro, na qual o fundador já tinha despendido vinte mil cruzados na fábrica, ornamento e aparato.

De acordo com o Livro do Tombo Velho, o licenciado António de Frias e a esposa Beatriz Rodrigues suplicaram ao papa Gregório XIII a confirmação da fundação e dotação do mosteiro, assim como a do padroado que lhes foi trespassado pelos fundadores. Gregório XIII “*tendo admittido a dita confirmação e consedido o dito padroado a elles sup^{tes} e f^a a graça da dita concessão foi deus seruido lhe leuasse o pera si [...]*” o que obstou na emissão da bula de confirmação e concessão do padroado. O seu sucessor, Sixto V confirmou a bula do seu antecessor sumo pontífice, e a enviou ao dito mosteiro, em 1585.

No ano de 1586 procedeu o vigário geral à sua visita ao dito convento, da qual se lavrou o “*Auto de uisitação dos altares e ornam^{tos}”* a partir do qual ficamos a conhecer três dos altares do corpo da igreja, dedicados cada um a santo António, São Lázaro e a Nossa Senhora, para além da capela-mor, o qual não se coibiu de tecer elogios: “[...] *o aletar mor com hum Retabollo m^{to} fermoso da invocação de Santo André tudo mais que visitou no aletar e samcristia achou consertado q^{to} baste.*”⁵⁴⁵ É de supor que o visitador se estivesse a referir à pintura do *Martírio de Santo André*, quando aludiu ao “*Retabollo m^{to} fermoso da invocação de Santo André*”, sendo um documento a não menosprezar para a datação da mesma.

Para outras pinturas que datam da primeira metade do século XVII, se constata que a documentação existente é incompleta, porque além dos Autos de Contas mais antigos não constarem datados pelas abadessas, as mesmas também omitiam a identidade dos pintores, embora registem os pagamentos das encomendas.

Assim sendo, no *Livro do Tombo Velho*, a madre Bárbara de São Jerónimo, regista o pagamento de “*Tres mil réis que a m^e Abba deu aos pintores que pintaram os painéis e obra da igreja [...] alem do que o Syndico lhe pagou conforme aueriguou com*

⁵⁴⁴ *Ibidem.*

⁵⁴⁵ B. P. A. R. P. D., Convento de Santo André de Ponta Delgada, *Livro do Tombo Velho*, 1581-1611, Liv. 134, s/fl.

elles.”⁵⁴⁶ Por seu turno, é a madre abadessa Margarida dos Serafins quem despendeu “*Quarenta mil réis para a sanchristia que estão nos painéis da igreja.*”⁵⁴⁷ É crível considerar ser este último pagamento concerne às quatro pinturas sobre os espaldares do primeiro arcaz da sacristia.

Como já dissemos as despesas não constam datadas, se observando que se seguem as receitas a partir desta última despesa, curiosamente datadas, e dos anos de 1650 até 1655. Isto nos leva a equacionar a hipótese dos anos das despesas corresponderem aos da receita, ou seja, da primeira metade da década de cinquenta do século XVII.

Quanto à segunda metade do século XVII se desconhecem documentos do género que nos venham esclarecer a situação do convento quanto à produção artística.

Durante a primeira metade da centúria setecentista, o síndico regente empreende uma campanha de obras de remodelação e engrandecimento da igreja, sendo da década de sessenta da mesma centúria a empreitada da sacristia, cuja despesa e intervenientes vem minuciosamente documentada nos Autos de Contas entre 1750 e 1766.

A obra de entalhador do respaldo dos armários da sacristia saiu das mãos do “*mestre Pedro Machado desta Cidade, cuja obra fez o dº e seos obreiros a jornal dia por dia [...]*”⁵⁴⁸ auferindo a quantia de 694 765 réis do valor total da obra, a cujo valor acresce ainda 1 920 réis: “*no concerto dos dous almarios da Sacristia que se acrescentarão e por isso todos se fizerão de nouo pª melhores e mais cómodos das cousas pertencentes ao uso da sacristia.*”⁵⁴⁹ De registar que a certidão não vem datada, mas a despesa resultante da aquisição de madeiras para o efeito, nos permitem propor a execução da obra de entalhe do respaldo dos armários no ano de 1760 e ulteriores. Justificámos a afirmação com base no argumento da proveniência do pau-preto para a factura dos mesmos advir do Colégio Jesuítico, nesse ano expulsos, se procedendo à venda das madeiras existentes no Colégio e suas propriedades, a quais o convento de Santo André em obras nesta altura as adquiriu. Corrobora-o os pagamentos feitos no valor de 38 400 réis “[...] *para dez quentais de Pão preto [...]* que vendeo o Commandante An^{to} Borges Bytencurt a tres mil duzentos o Quental” e ainda “[...] *para*

⁵⁴⁶ IDEM, *ibidem*, fl. 169 v.

⁵⁴⁷ IDEM, *ibidem*, fl. 170 v.

⁵⁴⁸ B. P. A. R. P. D., Convento de Santo André de Ponta Delgada, *Contas Gerais, Autos de Contas dos Anos de 1750-1766*, Liv., 142, fl. 32 v.

⁵⁴⁹ IDEM, *ibidem*, fls. 34 - 34v.

o peso na Alfandega dos d^{os} paos e a q^m os levou do Colégio p^a Alfandega e daqui p^a a tenda do d^o mestre”.⁵⁵⁰

Inserto na certidão intitulada “*Obra de Pintores e douradores na Sancrestia de que foy mestre fran^{co} Jose Nunes*” consta o “*Extrato dos gastos da obra de Pintor e dourador que se fez na Sancrestia da Igr^a de S^o Andre desta Cid^e*” que nos dá conta do pagamento de considerável quantia no valor de 37 000 réis “[...] ao Pintor fran^{co} Xavier de fazer seis paneis da Payxam de Christo S^{or} nosso.” Paralelamente aos 20 000 réis que auferiu o “*Mestre fran^{co} Jose Nunes som^{te} do trabalho das suas mãos na obra de pintura e douram^{to} do d^o respaldo*.” Acrescidos de novo pagamento no valor de 3 000 réis relativos ao labor da pintura e douramento dos armários.⁵⁵¹

Nas duas primeiras décadas da centúria de Oitocentos o convento apresentava-se em estado de degradação, sucedendo a reforma da igreja e respectiva capela-mor.⁵⁵²

II.3.2 – Estudo Iconográfico da Pintura Maneirista

II.3.2.1 – *Matança dos Inocentes*

A *Matança dos Inocentes* (vide Fig. 17) é uma composição caprichosa concebida com soltura de desenho e dinâmica de gesticulações que corroboram a *terribilitá* romana. Se trata de uma concepção iconográfica alicerçada em composições maneiristas de Marcantónio Raimondi, que o pintor conheceu através das gravuras de Francesco Villamena (Fig. 17 a).

O momento da acção decorre num espaço exterior de uma praça delimitada por traças arquitectónicas de luz crepuscular. Apostos sobre esta paleta de tons sombrios do ambiente cénico, é visualizada a acção ordenada num trio sequencial figurado pelas atitudes teatrais das personagens.

No primeiro momento da acção, se visualiza o caos desordeiro provocado pela morte, constatada nos natos mortos figurados em terra, acto hodierno lamentado pela mulher ajoelhada e reclinada na direcção do filho exânime que sustem nos braços.

Repare-se nas crianças acéfalas e na referência explícita às manchas de sangue que indiciam a violência perpetrada no acto da matança.

⁵⁵⁰ IDEM, *ibidem*, fl. 32 v.

⁵⁵¹ IDEM, *ibidem*, fl. 34.

⁵⁵² B. P. A. R. P. D., Convento de Santo André de Ponta Delgada, *Entradas e Saídas do dinheiro do Arquivo, 1771-1831*, Lv., 139, fl. 20.

No trio que segunda a mulher genuflectida se visualiza uma dinâmica figura feminina italianizante em fuga no escopo de salvar da morte o filho que trás às cavalitas. Por sua vez, a criança se tenta escamotear com o pano para não ver o militar que lhe ameaça com a ingente espada, tendo o alcançado como denota a mão na coxa da criança. O carrasco é visionado a três quartos, num movimento em contraposto numa sugestão de dinamismo e terribilidade.

O derradeiro trio é protagonizado pela luta de mãos entre o soldado e a mãe que tenta salvar o filho que assoma agarrado aos cabelos. O soldado é visionado de costas e imobiliza os movimentos da mulher obstando a que esta proteja o filho que trás ao peito.

A pintura manifesta saturada no plano de fundo, devido à paleta sombria rivalizando com a paleta suave e avivada do vestuário das personagens, relevando o sentido dramático da acção. As personagens são concebidas em atitudes gesticulares e dinâmicas incidindo sobre as mesmas vários focos de luz.

No tocante ao vestuário, continua presente a gama de tons da gramática maneirista, como o carmim, rosa, amarelo e verde. A luz é responsável pelo tratamento do vestuário, na torção das mangas e no jogo de claro-escuro desenhando os ritmados pregueados.

Trata-se de uma obra que denuncia um artista micaelense destro no tratamento pictórico do vestuário como também na encenação da luz e das atitudes teatrais das figuras, muito embora acuse displicente desenho anatómico de denúncia algumas incorrecções na desproporção dos braços de algumas figuras. Pela redução da composição ao essencial, apenas com os intervenientes da acção narrada é lícito filiá-la no Maneirismo «contra-reformado». As dificuldades em datá-la prendem-se com a ausência de documentação para a segunda metade de Quinhentos. Inclusive, relembro que para a centúria seguinte, a documentação estudada não consta datada, embora se registre pagamentos de obras para a igreja e sacristia, sem tecer a identidade dos pintores.

II.3.2.2 – *Martírio de Santa Úrsula e das Onze Mil Virgens*

No *Martírio de Santa Úrsula e das Onze Mil Virgens* (vide Fig. 18) a composição é densa e saturada de personagens, desenvolvida num espaço de exterior

totalmente ocupado pelas onze mil virgens e pelo trio de militares citados em primeiro plano, enquanto ao fundo dois homens passivamente assistem ao martírio.

No espaço preenchido pelas donzelas, o pintor não descuro o aspecto perspectico, revelando com o apontamento das cabeças das donzelas recuadas a noção de profundidade. Assume papel central Santa Úrsula derrubada no chão estende os braços para receber o martírio que lhe será impingido pela espada elevada sobre a sua cabeça. Afigura de costas do carrasco num audacioso *contrapposto* pleno de dinamismo segura na mão esquerda a Santa Úrsula sobre a qual põe a perna esquerda num gesto de *terribilità* à qual está vinculada a espada que segura com a mão direita, visionada em arco sobre a cabeça de Úrsula. A santa é martirizada juntamente com outra donzela junto da qual se visualizam dois soldados armados, um lhe espeta a espada nas costas, enquanto o outro ergue-a no escopo de lhe cortar a cabeça.

Demais donzelas aguardam ser martirizadas pelos militares, acusando os seus rostos profunda expressividade. A figura alongada plena de elegância patente na donzela imbuída de indumentária cortesã que sustem a palma do martírio, é uma referência maneirista.

No tocante à paleta cromática, é de destacar o fundo enegrecido a rivalizar com as cores suaves e vivazes das vestes das figuras, entre o amarelo, rosa e verde.

A luz que ilumina a cena dirige-se da esquerda para a direita da composição, conduzindo o olhar do espectador para a figura de Santa Úrsula, elemento central que compromete o espectador a seguir-lhe a direcção do olhar dirigido à espada posta em arco acima da sua cabeça. Noutro extremo, as figuras sugeridas apenas pelas cabeças com sentido de profundidade, estão votadas à penumbra.

Estamos perante obra que denuncia idêntico *modus fazendi* da pintura anterior, pelo que nos é lícito supor a intervenção do mesmo pintor na factura das duas pinturas.

II.3.2.3 – Lamentação sobre o Cristo Morto

A **Lamentação sobre Cristo Morto** (vide Fig. 32) assume-se como obra do Maneirismo reformado evidente sobretudo pela sintetizada composição confinada ao número restrito de personagens essenciais à função didascálica. O modelo iconográfico preciso para a representação do tema foi a gravura de Cornelis Cort (Fig. 32 a) sobre a composição de Giulio Clovio com o mesmo tema.

Cristo exânime mostra-se reclinado sobre o colo de Maria, conjugando-se em cada extremo de Cristo o apóstolo S. João sustendo o tronco, e, juntos dos pés a convertida Maria Madalena.

O ambiente cénico é caracterizado pelo poste, alusão à cruz, servindo também para assinalar o monte Gólgota, local onde Cristo consagrou a sua Paixão na companhia da tríade que devotamente recolheu o seu corpo no manto branco, o qual Madalena segura nas pontas. Ademais, no céu vêem-se nuvens sugeridas pelo tom rosáceo e o astro solar irradiando luminosidade dos seus extensos raios, onde o pintor imprime o cunho pessoal de originalidade.

A composição segue o esquema triangular, concentrando-se na circunscrição da tríade em torno de Cristo, de maneira a acentuar através das expressões das figuras, a devoção que lhes impele à lamentação de Cristo.

Estilisticamente, é citada a gramática maneirista acusada na figura alongada de Cristo onde são igualmente visíveis os subtis efeitos de distorção anatómica, perfilhados na figuração de Maria. O pintor joga com a anulação do espaço, através da monumentalidade da tríade, paralelamente ao jogo de olhares que as personagens entretecem entre si, de sentida emoção que apela à piedade. O realismo na representação da chaga no peito onde copiosamente emana sangue concorre igualmente ao estímulo emocional do fiel.

A pintura denota uma paleta alegre, entre toques de verde, amarelo e rosa, sendo de sublinhar o intuito de renovação formal manifesta na coloração rosa do céu, que reproduz a dor da Virgem e o dramatismo cénico.

Quanto à luz, o pintor jogou com diversos focos de luminosidade acusados quer no foco de luz natural que remata a composição, quer do foco de luz propositadamente colocado da esquerda para a direita, no escopo de valorizar os rostos e expressões humanizadas das personagens, projectando zonas de sombra nos vestuários de Maria Madalena e Maria.

II.3.2.4 – Divina Pastora

A *Divina Pastora* (vide Fig. 21) é uma pintura em tábua de remate semi-circular, o que indicia que a tábua proceda de uma capela da primitiva igreja ou do convento invocada a Nossa Senhora Divina Pastora, datável da segunda metade do século XVI. Trata-se de obra de artista local de modestas capacidades plásticas que, no entanto,

soube recriar a iconografia da Divina Pastora, sendo também provável neste processo de definição iconográfica da pintura a participação directa da pessoa do encomendador, se solicitou a inspiração noutras obras com o mesmo tema, ou em estampas de onde poderá ter importado as próprias legendas da pintura.

De acordo com Réau, a iconografia da Divina Pastora é uma criação da arte espanhola de Seiscentos, onde foi frequentemente solicitada nos conventos franciscanos femininos, dando como exemplo as capuchas.⁵⁵³

O título de Virgem Pastora evidencia a função protectora da Virgem sobre os homens, se alicerça na assistência de Cristo, o Bom Pastor, ao seu rebanho que unido hipostaticamente à natureza humana deu a vida para remissão da humanidade, no escopo de a salvar.

A Virgem Pastora é representada em simultâneo como peregrina e pastora, vestindo uma túnica encarnada, o manto azul, a cabeleira encoberta pelo véu branco, visualizando-se por trás o chapéu, e tem na mão direita um cajado, enquanto na outra segura o rosário. Em torno da Virgem Pastora que está sentada, oito cordeiros trazem entre os lábios rosas, atributo da sua castidade. Note-se como junto da Virgem se encosta um cordeiro que se mostra agradecido pela protecção da Virgem. Segundo Frei Manuel da Cruz, os cordeiros simbolizam os católicos, “*Populus Christianus*”.⁵⁵⁴ De entre os cordeiros temos que destacar o que porta entre os lábios uma filactéria com uma elogiosa mensagem dedicada à Virgem “*AVE MARIA*” que constitui a base da oração do rosário, indica indubitavelmente uma devoção ao rosário. Consta ainda outra inscrição latina “*SPES/ ENIM/ ILLORUM/ IN/ SALVATEM/ ILLOS*”.

II.3.2.5 – Nossa Senhora dos Anjos

Nossa Senhora dos Anjos (vide Fig. 20) é uma pintura sobre tábuas de tocas qualidades, revelando ser obra de pintor local pouco adestrado na arte da pintura.

A composição equilibrada e centralizada representando a Virgem de pé circunscrita numa mandorla de raios solares trazendo nos pés três querubins. Veste túnica encarnada e manto azul trabalhado com bordado vegetalista cingindo a cabeça com véu e trazendo as mãos em oração junto do peito. Como rainha e não pastora, título

⁵⁵³ Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien, Nouveau Testament*, vol. II, pp. 123-124.

⁵⁵⁴ Frei Manuel da CRUZ, *Sermão de Nossa Senhora com o Título de Soberana Pastora dos Homens*, Lisboa, Oficina de Joam Carvalho Roza, M.DCC.XLII, p. 17.

que abordamos anteriormente, a *regina angelourm*, recebe a reverência e os júbilos dos anjos seus vassalos que a glorificam com alegres melodias.

No que concerne à sua conservação, apresenta desvanecimento da camada cromática em corolário da idade da peça e da oxidação do verniz que concita o apagamento da iconografia.

II.3.2.6 – *O Cativo de Belmonte*

A pintura em tábuas subordinada ao tema *O Cativo de Belmonte* (vide Fig. 19), provavelmente executada a partir do último quartel do século XVI ou inícios da centúria seguinte, ilustra uma lenda de cariz popular forjada durante a época medieval na Beira Baixa. Segundo reza a história, em Belmonte existiu um escudeiro cristão de nome Manuel, que ficara cativo em Marrocos na sequência da derrota das hostes cristãs contra os Mouros. Na condição de cativo escravizado no Norte de África, Manuel almejava regressar a Belmonte. Todas as noites, na esperança deste sonho se concretizar, Manuel alegremente cantava hinos de esperança e rogava em súplicas à Virgem para voltar junto da sua família.

Um certo dia, na véspera da Páscoa, enquanto dormia dentro da arca onde o guardião mouro o mantinha acorrentado no fito de o impedir de fugir, Manuel recebeu a aparição da Senhora da Esperança que condescendente com o cativo, lhe prometeu levar para Belmonte. Por sua intercessão, Manuel viajou na arca e, uma vez chegado a Belmonte no Sábado de Aleluia (véspera do dia da Senhora da Esperança), foi avistado pela população que assistiu ao milagre que foi acompanhado pelo imprevisível repicar dos sinos. No corolário do milagre, a população piedosa, em agradecimento à Senhora da Esperança por lhe ter devolvido o cativo de Belmonte, edificou-lhe uma Ermida que, provavelmente, existiu nos Monstes Crestados antes da fundação do Convento de Nossa Senhora da Esperança.⁵⁵⁵

A pintura é apreço é um dos poucos testemunhos plásticos da lenda existente no território nacional, para além da tela que existia em Penamacôr datada do século XVIII.

A popularidade da lenda entre as clarissas de Santo André, só é entendida correlacionada com as frequentes assaltos perpetrados por piratas e corsários, ingleses e franceses, aos conventos femininos na era de Quinhentos, de que foram objecto os

⁵⁵⁵ Cristina NOGUEIRA, *Monografia Histórica de Belmonte – Novos Contributos*, Belmonte, Câmara Municipal, 2006, p. 224.

conventos de Santo André em Vila Franca do Campo e de Nossa Senhora da Conceição na Caloura. Neste contexto, se afigura compreensível a invocação desta lenda pelas clarissas como forma de invocar a protecção divina a Nossa Senhora da Esperança, em cujo intento concorreu a demanda pictórica do tema. Motivo que esteve, de certo, na origem da dedicação do convento de Nossa Senhora da Esperança fundado na cidade de Ponta Delgada por clarissas que fugiam da presença dos corsários e piratas que desestabilizavam a zona da Caloura. Assim, se explica a notória devoção das clarissas à Senhora da Esperança, alimentada nestes tempos difíceis de resistência às investidas dos piratas, concitando a popularidade da lenda na ilha, como corrobora a pintura.

É certo que o painel se encontra grosseiramente repintado e reclama restauro, mas reconhece-se que o pintor é de bitola secundária e de displicentes qualidades plásticas, de que são testemunhos o ingénuo desenho anatómico e a incorrecta aplicação da perspectiva: representou o escudeiro cativo dentro de uma arca, genuflectido em pose de oração diante da aparição de Nossa Senhora da Esperança envolta em um halo de luz tendo por detrás de si a ermida. Nas imediações do cativo, o mouro devidamente identificado pelo turbante na cabeça e apetrechado com a cimitarra à cintura mostra-se adormecido, não se apercebendo do prodígio que acontecerá na sequência da aparição de Nossa Senhora da Esperança. O pintor acrescentou ainda dois elementos do quotidiano de cuidado naturalista, como sejam os animais (um cão e um galo) que não constam mencionados na história. Contudo, a estes elementos profanos o pintor alia um significado religioso, ou moral de enriquecimento da narrativa.

II.3.2.7 – *Martírio de S. Martinho de Ascensão*

A tábuia representando o *Martírio de S. Martinho de Ascensão* (vide Fig. 29) é sem dúvida produção de pintor local dotado de displicentes recursos plásticos, sendo uma obra sem algum valor artístico, o que já não se atribui ao tema nela representado, pela sua importância histórica e raridade com que surge concebido na arte portuguesa. É antes de mais, uma obra executada dentro dos esgotados preceitos estéticos do Maneirismo Reformado, cumprindo entre outras funções, a propaganda católica e o intento didascálico das imagens sagradas capazes de comover o fiel. Podemos adstrar a sua execução ao segundo decénio do século XVII, pouco mais ou menos, aduzida pela canonização do santo mártir em 1627.

São Martinho de Ascensão era biscainho, natural de Vergaras, cursou Teologia na Universidade de Alcalá de Henares e tomou o hábito de frade menor da ordem de S. Francisco na província de São José. Das suas virtudes, além de conservar perpétua castidade, destacam-se a humildade, a oração, os sacrifícios que auto impunha para mortificar o corpo e para “*se vencer a si mesmo, beijou as chagas de hum leproso*”.⁵⁵⁶

Recebeu o título de mártir na sequência de ter sido martirizado com mais vinte e cinco missionários (franciscanos, jesuítas e conversos) no ano de 1597 em Nagasaki, no Japão.⁵⁵⁷ Por decisão do imperador do Japão, Toyotomi Hideyoshi, foi dada ordem de execução por crucificação dos vinte e seis missionários.

O martírio dos 26 mártires do Japão foi divulgado, entre outros, por Jorge Cardoso que no seu *Agiológio Lusitano*: “*trazidos ao lugar da execução, escritos nas Cruzes seus nomes [...] leuados nellas, e presos com argolas de ferro, começaram todos a entoar hymnos, & psalmos, com admiravel alegria, & contentamento de padecerem por Christo [...] até que a cada hum lhe foi atravessado o costado com duas lanças, com que consumarão seus gloriosos martyrios.*”⁵⁵⁸

Frei Diogo do Rosário, por seu turno, lega-nos um relato mais pormenorizado do acontecimento, sendo a fonte hagiográfica que assume maior aproximação com o tema o tema do martírio figurado na pintura. No concernente à crucificação de São Martinho de Ascensão refere: “*subio à Cruz cantando com grande jubilo o Salmo: Laudate Dominum omnes gentes. E estando absorto na consideração da glória celestial, aonde caminhava, dizendo: Gloria Patri, & Filio, & Spiritui Sancto, foy alanceado pelo costado.*”⁵⁵⁹ E acrescentou “*ficou o ferro dentro do seu santo corpo, e mostrando-se immovel, e sem sentimento, ainda que estava vivo, lho tirarão rompendo-lhe as entranhas. E dando-lhe outra lançada, como celestial cisne acabou a vida cantando, e de idade de trinta annos.*”⁵⁶⁰

⁵⁵⁶ Frei Diogo do ROSÁRIO, *Flos Sanctorum, ou História das vidas de Christo Nosso Senhorm de sua Santissima May, e dos Santos, e suas Festas*. Tomo I, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, M. DCC. LXVII, pp. 349-350.

⁵⁵⁷ Para aprofundar a identidade e o registo biográfico dos vinte e seis mártires do Japão ver: Frei Diogo do Rosário, *op. cit.*, pp. 350-354.

⁵⁵⁸ Jorge CARDOSO, *Agiológio Lusitano dos Sanctos e Varoens illustres em Virtude do Reino de Portugal e suas conquistas*, Tomo I, Lisboa, Officina Craesbeekiana, M.DC.LII, fls. 350-351.

⁵⁵⁹ Frei Diogo do ROSÁRIO, *op. cit.*, p. 363.

⁵⁶⁰ IDEM, *ibidem*, p. 363.

Evidentemente, cada ordem tentou glorificar os seus membros, incentivando o culto aos mártires do Japão a partir de 1597, recolhendo relatos concisos do processo de condenação e execução que pudessem servir não só à causa de canonização, como de fonte inspiradora aos artistas. O tema só é representado a partir do século XVII, no seguimento da canonização pelo papa Urbano VIII em 1627, pelas gravuras de Jacques Callot (franciscanos), Schelte a Bolswert e Lanfranco (jesuítas).

Desconhecemos qual a fonte gravada que está subjacente à pintura em análise, não sendo fiel com as fontes literárias, ao fugir da representação das argolas de metal com que o mártir foi preso à cruz, e em seu lugar representou cordas falseando a veracidade do acontecimento.

Contudo, soube representar canonicamente o frade menor vestido com o hábito seráfico e a típica cabeleira realçada pelo nimbo de santidade, omitindo a cartela com a inscrição do nome do mártir no cume da cruz. No entanto, a legenda em letras capitais por baixo da cena: *S. F. MARTINHO DASENSÃO* assegura a correcta identificação do mártir, desempenhando assim um papel pedagógico e esclarecedor junto das noviças e religiosas do convento.

A testa burilada pelas rugas, os olhos côncavos e arregalados contemplam as vísceras que irrompam do flanco direito, onde emana copioso sangue da chaga perpetrada pela espada, cujo sofrimento parece não afectar a serenidade do santo. Com toda a certeza que o relato de Frei Diogo do Rosário foi inspirador no tratamento dado pelo pintor ao rosto bastante expressivo do mártir, ainda vivente, a boca semi-aberta como que a cantar o cântico que proferiu durante a execução. Convergem para a significação da alegria experimentada na entrega ao padecimento da cruz à semelhança de Cristo.

Importa atentar às significações desta obra destinada a um convento de clarissas, não sendo assaz comum verificar representações de martírios em conventos femininos. Traduz, a nosso ver, uma intenção propagandística de âmbito religioso gizado pela ordem franciscana. Esta pintura deve ser entendida no âmbito da beatificação de um dos membros franciscanos ocorrida em 1627, adequando-se a iconografia do mártir às novas necessidades culturais de difusão e imposição do culto dentro de todas as casas da ordem franciscana.

II.3.2.8 – *Martírio de Santo André*

O *Martírio de Santo André* (vide Figs. 37 e 37 a), procedente do retábulo da capela-mor da igreja, é uma pintura de estética naturalista-tenebриста que encobre muitos enigmas atinentes à identificação do artista responsável pela obra, embora seja inequívoca a certeza de que a obra advém de escola internacional, mais provável, de Espanha. Assoma ainda a dificuldade de se apurar a identidade do comitente, pela falta de contrato de encomenda ou de recibo de pagamento. Convém ter em linha de conta, que a documentação mais recuada concernente à fábrica da igreja é lacónica, além de constar parcialmente datada.

Admitimos três possíveis hipóteses a não descartar. A primeira, de que a pintura em apreço redunde de uma doação régia decorrida no decurso na união das coroas de Castela e Portugal, usada como meio de contemplar algum serviço prestado por um nobre local a Filipe III ou Filipe IV. Ou seja, que tenha sido doado ao convento em troca de se obter lugar de sepultura. A segunda, a de se tratar de doação de um notável local com ligações de parentesco ou relações comerciais com Espanha, e especial devoto de Santo André e endinheirado, com recursos económicos para custear a pintura e em troca, obter sepultura em lugar de destaque na igreja. Parece incongruente que as freiras clarissas de parcos recursos financeiros tivessem acatado com tal encomenda, embora não seja de descurar o valor elevado dos dotes de ingresso no convento. Uma terceira hipótese de entre o rol de possíveis comitentes da obra, inclina-se para a pessoa do administrador do Convento, descendente da família dos Frias a quem pertencia o padroado e que, por seu turno, tinha - a lembrar - laços de parentesco com os Frias de Espanha.

A obra se conserva *in situ* pese no entanto as várias repinturas sofridas ao longo dos séculos, acrescentamento do suporte e sujeição ao formato do aparelho retabulístico já nos dois decénios do século XIX. Por conseguinte, a perda da composição e gama cromática originais, adulteraram a marca do pintor, sendo necessário proceder a exames científicos radiográficos no escopo de esclarecer a composição e gama cromática primevas, bem como a técnica do pintor que permita chegar a possíveis atribuições.

Anteriormente, já discurremos sobre o documento onde é feita referência à existência de um retábulo dedicado a Santo André no ano de 1586. Todavia, dada a precoce cronologia, consideramos a hipótese do documento não se referir à pintura em análise, mas de outra que esta acabou por substituir. Tendo em linha de conta que a obra

não se insere na estética maneirista vigente na segunda metade de Quinhentos. Pelo que, certamente, a obra em causa é adstrível ao primeiro terço de seiscentos, momento em que se registou forte adesão ao tema do *Martírio de Santo André* por vários artistas, como é o caso da tela de Juan de Roelas datada de 1615 (Fig. 37 b) e de Peter Paul Rubens (Fig. 37 d) executada em 1638. A pintura deste último é inspirada directamente na obra com o mesmo tema realizada em 1599 pelo seu mestre, o flamengo Otto van Veen (1556-1629) para a Igreja de Santo André de Anvers (Fig. 37 c). Certamente, por se encontrar activo no estúdio de Van Veen, Rubens na altura em que este realizava a dita obra, podendo acompanhar o mestre no processo da sua realização entre 1595-1599 para a igreja de Santo André de Antuérpia. Concitando-o a citar o protótipo iconográfico patente no grupo de crentes que desmaiam junto à cruz do apóstolo André, após expirar.⁵⁶¹

Desde Oitocentos que a obra tem merecido a atenção dos curiosos que não se coíbem de aventar possíveis atribuições autorais. Em 1893, Emydio da Silva reconhece a importância da pintura fazendo notar que ao tempo já a atribuíam a Murillo. Não obstante o facto de discordar da opinião vigente, reconhece a possível afinidade com Murillo “*naturalmente pela factura do santo que parece realmente de boa escola hespanhola*”, mas “*o resto do quadro*» - no dizer do autor - «*parece mais da escola flamenga que da hespanhola*”.⁵⁶² No século passado, Bernardo de Ataíde renovou a atribuição da obra ao espanhol Murillo (Fig. 37 e).

Segundo a lenda hagiográfica, Santo André era irmão de S. Pedro, iniciando a pregação do cristianismo após a morte de Cristo pela Grécia e Ásia Menor. Durante o apostolado na Macedónia foi preso pelo procônsul Quirino por ser acusado de incitar à destruição dos templos pagãos, sendo lançado a um touro e tigre que furtando-se ao aniquilamento do santo, e em seu lugar, se lançaram à cabeça do filho de Quirino.⁵⁶³ Partiu em seguida para o Peloponeso se sitiando na cidade de Patras, governada pelo procônsul Égeas, a quem o santo curou a esposa Maximila. Desobedecendo à interdição da pregação evangélica, foi condenado pelo governador Égeas a padecer o suplício da

⁵⁶¹ A.W.F.M.MEIJ e Maartje de HAAN, *Rubens. Jordans. Van Dyck and their Circle Flemish Master Drawings From the Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen [s. d.], p. 142.

⁵⁶² Emydio da SILVA, *S. Miguel em 1893. Cousas e Pessoas*, Ponta Delgada, 1893, pp. 14-15.

⁵⁶³ Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. I, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 76.

crucificação, pena aplicada aos que se diziam cristãos. Depois de fustigado pelos açoites, foi atado à *crux decussata* onde aguardou dois dias em agonia pela chegada da morte ocorrida ao terceiro dia. Do alto da cruz pregava à multidão que indignada com a cruel condenação do apóstolo, requereu ao terceiro dia ao procônsul Égeas para desatar o mártir, no mesmo instante em que o Santo aspirando morrer martirizado pela fé expirou.

Em consequência do martírio, a cruz passou a ser o seu principal atributo embora em nenhum texto se refira a *crux decussata*. Na época medieval a arte hesitou em o figurar com a cruz latina e *decussata*, prevalecendo a primeira até ao século XV, quando na mesma centúria se incorpora definitivamente a cruz decussata no atributo do santo.⁵⁶⁴

Na composição, o *Martírio* de Ponta Delgada harmoniza-se em termos formais com a obra de Van Veen, na semelhante citação das forças políticas da cidade postas a observar a condenação do apóstolo, na idêntica colocação e direcção da cabeça do apóstolo André, na citação do par de anjos portando a coroa e a palma do martírio.

Convém reter o tratamento naturalista das figuras tiradas do quotidiano, sensibilidade que é precoce nos pintores nórdicos e que se espraia nas obras de Van Veen e Roelas, que não descuidem das vestimentas quer humildes, quer mais empoladas e profanas das figuras de corte, com citações de exotismo como os turbantes e as plumas.

Porém, é de notar que a predominância da paleta de cores frívolas constatável na obra é contrária à gama cromática colorida e luminosa de um Roelas. Poderá, deveras, não ser esta a paleta cromática que originalmente teria a obra, e que foi suprimida pelos repintes que hoje se constata, sobretudo em Santo André e nas personagens junto da cruz.

Ao centro, S. André com o *perisionium* bastante repintado, mostra-se estendido na cruz em aspa aspirando de cabeça elevada na direcção da luz de onde se vêem dois anjinhos ambos portando a coroa e apenas o da esquerda segura a palma do martírio.

À direita da cruz está Egeas, o governador Romano de Patras, e junto da cruz a população crente assiste insurrecta à condenação do apóstolo. O episódio figurado corresponde ao momento em que Egeas condescendente com a vontade da população anuiu em retirar André da cruz, porém André protestou até que morreu recebendo o martírio como tinha desejado.

⁵⁶⁴ IDEM, *ibidem*, p. 79.

De entre o motim da população que ocorreu para assistir ao martírio do apóstolo, se destacam dois soldados a cavalo, do lado esquerdo de André, e no lado extremo se visualiza outro cavaleiro mais o seu cavalo, embora seja impossível tecer uma análise dada o escurecimento da camada cromática.

II.3.3 – O programa pictórico dedicado ao Ciclo da *Infância de Jesus*

Na sacristia da igreja consta o Ciclo da *Infância de Jesus* de autor micaelense desconhecido, inserido no ciclo de pintura proto-barroca e sequaz do repertório iconográfico muito divulgado pelos gravadores flamengos.

Dado o laconismo na referência à data pelo documental onde as pinturas vêm referidas com o respectivo pagamento, torna-se difícil proceder à exequível datação das pinturas. Porém, propomos como hipótese a sua execução oscilar entre 1650-1655, estribada no simples facto das contas da receita que constam no mesmo documento datarem destes anos. Na segunda metade de Setecentos as pinturas foram substituídas pela série da *Paixão de Cristo* de Francisco Xavier, sendo colocadas na fileira superior, onde ainda hoje se conservam.

A *Adoração dos Pastores* (vide Fig. 40) é obra bastante repintada constituindo à semelhança da *Adoração dos Reis Magos*, um tema implícito no ciclo da Natividade.

Para compor a história crística desta narrativa, o pintor copiou fielmente a gravura de Agostino Carracci segundo composição de Marco del Moro (Fig. 40 a).

O pintor limitou o número de figuras em primeiro plano, certamente condicionado pela reduzida superfície disponível. Deste modo, em primeiro plano, optou pela representação da sagrada família, isto é, o menino na manjedoura, ao centro, a Virgem à esquerda com São José à retaguarda do menino e, por fim, o pastor à direita. À retaguarda, do lado direito, apresenta-se um casal, precedido por outro pastor, do qual apenas o pintor figurou o rosto, visando com isto a criação de profundidade à composição. À volta, encontra-se uma paisagem, denotando-se a presença do boi e do asno à esquerda da composição.

A composição segue a linha oblíqua invisível, sobre as cabeças das figuras altaneiras, num movimento ascensional da esquerda para a direita, na presença da qual se sugere a profundidade. Finalmente, para assinalar o culminar da adoração dos pastores, no céu vêm-se dois anjos plangentes, sustendo nas mãos uma filactéria, sem constar nenhuma mensagem inscrita.

A **Adoração dos Magos** (vide Fig. 41) inspira-se literalmente na gravura de Lucas Vorsterman de 1620 segundo composição de Rubens conservada no Museu do Louvre em Paris (Fig. 41 a). Desta gravura o autor colheu, quase de certeza, as posições das figuras em primeiro plano, apenas substituindo o gesto da troca de presentes, pela troca de carinhos entre o menino e o Belchior. Mesmo em relação às duas crianças que constam na gravura, o pintor as assinalou, mas por limitações da reduzida superfície cromática disponível, não as representou na totalidade. Tanto Gaspar com o incensório, como Baltazar que segura a caixa com a mira, são cópia da gravura, à semelhança de São José a preceder a Virgem, ao qual o pintor o representou com um livro nas mãos.

No segundo plano, à semelhança da gravura, respeitou a figuração dos cavaleiros montados nos cavalos e armados com as lanças encimadas ao alto, obedecendo às ordens de Herodes que os encarregara de descobrir o paradeiro dos magos. A junção deste tema na adoração dos reis magos pressagia a matança dos inocentes.

A pintura intitulada **Circuncisão** (vide Fig. 42) representa um rito judaico festejado aos oito dias do nascimento do menino no qual além de se efectuar a circuncisão o nome recebe pela primeira vez o nome escolhido pelo pai, assim refere São Lucas no seu evangelho (Lc 2, 21). Com a circuncisão não só Jesus recebeu pela primeira vez o seu nome, como passa a fazer parte da comunidade de Deus. Além de ser um precedente do Baptismo, o rito da circuncisão foi considerado pelos doutores da igreja a primeira dor de Cristo causada pelo derramamento de sangue prefigura o futuro sacrifício do Calvário.⁵⁶⁵

A representação iconográfica do tema bíblico possui como fontes literárias do evangelho de S. Lucas, mas ainda o encontramos descrito nos Apócrifos, como o Pseudo Mateus, por exemplo. Para as fontes gráficas os artistas dispunham da interpretação dos tratadistas ortodoxos, como Francisco Pacheco, e da extensa produção de gravuras, porém, nem todas configurem o rito com fidedignidade à tradição judaica.

Na *dispositio* da narrativa pictórico, a obra ecoa vaga inspiração na gravura do mesmo tema da autoria de Francesco Brizio, segundo pintura de Ludovico Carracci (vide Fig. 42 a). A celebração decorria na habitação e não no templo (como se tipificou na iconografia) na presença do padrinho - *Sandak* - que sustem o menino nos braços,

⁵⁶⁵ Emilia Montaner LÓPEZ, «La imagen mental: consideraciones en torno al tema de la Circuncisión», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV, N.º 8, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1990, pp. 35-36.

enquanto o *mohel* efectua a circuncisão, na presença de José e de assistentes que durante o acto entoavam cânticos de acção de graças. A arte convencionou a inclusão no rito da Virgem Maria, o que é inverosímil pois as mulheres não testemunhavam no rito da circuncisão segundo o procedimento histórico do povo de Israel. A sua inclusão no rito procede das interpretações posteriores dos místicos e da literatura piedosa visando acentuar junto da dor de Jesus ao derramar o primeiro sangue, o papel de Maria corredentora, participante dos sofrimentos de seu filho contemplados desde a infância até à paixão e morte de Jesus.⁵⁶⁶

O Menino ao centro da composição se mostra despido, segurado pelo padrinho que o segura indirectamente pela toalha branca para não tocar no seu corpo sagrado. O *mohel* executa com o cutelo a operação que o menino se submete sem choro, o que denota a sua entrega e anuimento à vontade divina, patente nos braços estendidos, em possível interpretação da sua entrega ao futuro sacrificio da cruz. Os assistentes dispõem-se de forma centrípeta em torno do rito, com destaque para S. José de mãos postas em frente ao peito, em sinal de obediência à lei mosaica. A Virgem trazendo as mãos ao peito não traduz o acontecimento doloroso por assistir ao derramamento de sangue, antes exprime um espírito contemplador como se medita-se na dor.

Analizados os aspectos relativos à Circuncisão, no mesmo acto se celebra a imposição do nome de Jesus, como se depreende pelo sacerdote de pé segurando o livro. Inclusive a referência à imposição do nome é feita também pelo rompimento da glória com anjinhos e querubins que do céu exaltam o nome de Jesus como atesta o anagrama Jesus, Homem, Salvador. O nome de Jesus teve especial significado para a Companhia de Jesus, pelo que o seu anagrama foi difundido em todos os templos jesuíticos. Curioso notar que, não sendo esta obra destinada à Companhia de Jesus, emprega o mesmo anagrama concebido por Juan de Roelas em 1604 para os Jesuítas de Sevilha.⁵⁶⁷ A celebração é assistida por acólitos que portam círios acesos, elemento que é reportado da Purificação da Virgem e da Apresentação do Menino no templo, e que reflecte não só o desconhecimento do artista sobre o correcto procedimento da celebração, como ainda a total dependência da gravura que lhe serviu de inspiração.

A ambientação da cena identifica a opção do pintor por escolher um interior com pilastras, que não acusa o interior de um templo, como comumente se representou

⁵⁶⁶ IDEM, *ibidem*, p. 36.

⁵⁶⁷ IDEM, *ibidem*, p. 39.

inadequadamente à tradição do rito, atesta o correcto conhecimento do pintor, como outros detalhes em primeiro plano, a jarra metálica em alusão ao vinho utilizado na boca do oficiante para absorver o sangue da ferida sistema utilizado para desinfectar a ferida, vulgo Mezizah.⁵⁶⁸ E o copo rememora o gesto do oficiante ao mostrar o «copo de vinho do qual tinha tomado algumas gotas para depositá-las nos lábios do recém-nascido.»⁵⁶⁹

A ***Apresentação do Menino no Templo*** (vide Fig. 43) ou Purificação da Virgem representa um tema bíblico narrado por Lucas no seu evangelho (Lc 2, 22-40), integra o ciclo da infância de Cristo e é considerado uma das sete dores da Virgem, posta em evidência pela profecia de Simeão. O rito da purificação da Virgem só se efectuava 40 dias depois do parto, tendo esta de se apresentar no templo diante do sacerdote expiando o estado de «impureza» através da oferenda lustral de duas rolas, de acordo com o prescrito na lei de Moisés (Ex 13, 2). O tema iconográfico foi teorizado por Francisco Pacheco no seu tratado sobre a *Arte de la Pintura*.

A configuração iconográfica do tema ecoa o modelo da gravura sobre o mesmo assunto de Raffaello Schiaminossi (Fig. 43 a).

A cena decorre no templo em Jerusalém, a Virgem tendo Jesus nos braços o entrega a Simeão que toma Jesus nos braços sem o tocar directamente no fito de não corromper a sua natureza sagrada, usando para tal um pano branco. O ancião Simeão anuncia à Virgem Maria as seguintes palavras proféticas: «uma espada atravessará o teu coração» (Lc 2, 35). Por ignorância do artista ou apenas pela dependência da gravura que serviu de modelo à composição, o pintor representou o ancião Simeão com mitra e hábito episcopal insígnias da dignidade de bispo, sendo que, na verdade, Simeão era apenas sacerdote. Maria é representada como se convencionou, vestindo a tradicional túnica rosa e o manto azul, com o véu branco e a auréola de santidade na cabeça. S. José igualmente nimbado na cabeça cumpre a função de trazer o casal de rolas a ser sacrificadas ao Senhor do templo e é seguido de perto por outros assistentes que contemplam o acto. Junto da mesa enfatizada pela toalha branca surge representada como testemunha a profetiza Ana, que também proclama frases proféticas messiânicas para o povo de Israel, denunciado pelo livro sagrado. A sua pessoa é rodeada por outras testemunhas que portam os círios alumados que se prestam a evocar o rito da purificação da Virgem. A ambiência do templo tende à noção de perspectiva patente no

⁵⁶⁸ IDEM, *ibidem*, p. 34.

⁵⁶⁹ IDEM, *ibidem*, p. 35.

tampo da mesa e no traçado do soalho em linhas ortogonais que perfilha um ponto de fuga. O traçado arquitectónico de incipiente desenho e indefinido é marcado por duas portas separadas por um pilar.

II.3.4 – O programa pictórico dedicado ao Ciclo da *Infância e Juventude da Virgem*

As pinturas que nos propomos analisar se inserem no ciclo da Virgem, situando-se cronologicamente na segunda metade do século XVII. Deverá referir-se a seu respeito o facto de serem pinturas de torpemente executadas por pintores micaelenses de segunda plana.

A *Natividade da Virgem* (vide Fig. 49), obra de pintor de execução modesta e grosseira, embora interessante pela citação de protótipos iconográficos repetidos à exaustão, sobretudo a lareira de fogo no recanto da cozinha, as figuras femininas subsidiárias que levam travessas com alimentos à Virgem.

Não obstante o nascimento da Virgem ser profetizado pelo profeta Isaías, o seu nascimento não consta recitado nos textos canónicos, sendo uma invenção dos evangelhos apócrifos.

Quanto ao partido iconográfico, o pintor elege a gravura do holandês Cornelis Cort de 1568, sobre composição do mesmo tema de Federico Zuccaro (Fig. 49 a).

O teórico sevilhano Francisco Pacheco não se coíbiu de tecer recriminações ao modelo iconográfico de Cort, mostrando-se contra a representação da virgem desnuda dentro da tina de madeira onde três mulheres lhe dão o banho. Ao invés, estabelece outro modelo de representação que imperou na arte da contra-reforma e no qual a Virgem já envolta em panos é entregue a seus pais, Santa Ana e São Joaquim que a contemplam, enquanto as criadas trazem a refeição.⁵⁷⁰

O pintor micaelense seguiu o modelo gravado de Cort em detrimento do tratado de Pacheco, como denuncia o agenciamento da composição. Tal como na gravura, em primeiro plano representa a virgem recém-nascida segurada por duas servas (note-se para o facto de uma ter a tez mais escura) que lhe administrem o banho. O pintor literalmente copiou os dois anjos, um de pé e outro de joelhos, apostos de costas para o espectador do lado direito da composição e a segurar a toalha.

⁵⁷⁰ Francisco PACHECO, *op. cit.*, p. 580.

Santa Ana figura no leito, com a mão esquerda elevada sobre a cabeça, e com a direita colocada sobre a sua barriga. Junto a ela, se visualiza na mesinha de cabeceira uma taça com um cacho de uvas. Do lado oposto da cama assomam duas servas que trazem a respectiva taça como a refeição. Note-se a anacrónica falta de perspectiva na concepção da cama e na ausência de tridimensionalidade das servas, não existindo relação de proporcionalidade entre o tamanho da cama e das servas.

No canto superior esquerdo, se visualiza a cozinha denunciada pelo caldeirão junto da cozinheira que preparou o comensal de Santa Ana. A rematar este ângulo, a marcar o plano sobrenatural do acontecimento, assomam dois querubins plangentes sobre as nuvens, irrompendo raios de luz que se incidem inusitadamente na direcção da Virgem.

A **Educação da Virgem** (vide Fig. 50) é obra de autor micaelense bastante repintada, reflectindo as modestas qualidades técnicas do pintor que assume ingénuos conhecimentos na aplicação correcta da perspectiva, para não falar da rudeza quase infantil do desenho.

A obra sob o aspecto iconográfico não é de todo original, vinculando-se literalmente com a gravura de Schelte a Bolswert com o mesmo tema segundo composição de Rubens (Fig. 50 a).

O tema em causa foi muito recorrente nos artistas na segunda metade do século XVII e pleno século XVIII, forjado pelo novo incremento ao culto a Santa Ana apoiado na legitimação do papel de educadora da matrona, a quem se reputa a responsabilidade na instrução da futura mãe de Deus na doutrina do velho Testamento.

O pintor representa, tal como na gravura de Rubens, a Virgem de pé voltada para a matrona envergando túnica rosa e manto azul e segurando nas mãos a bíblia. Santa Ana está sedenta, tendo o pé direito sobre um banco, enquanto o esquerdo pousa no pavimento de perspectiva enviesada. Enverga uma túnica azul e um manto encarnado, trajado sobre o ombro esquerdo. Cobre a cabeça nimbada com um véu branco que corresponde ao seu estado de casada.

No enquadramento da cena, consta uma coluna cuja perspectiva está ao contrário, encimando no topo da obra uma grinalda de rosas. Sobre o muro, pousa uma jarra com rosas.

Nos *Esponsais da Virgem* (vide Fig. 47) é evidente a qualidade plástica do pintor, estilisticamente inserida no naturalismo - tenebrismo da segunda metade da centúria seiscentista, com inspiração directa em modelos de Marcos da Cruz e de Bento Coelho.

O tema encontra-se recitado nos Protoevangelhos de Santiago e Mateus. De acordo com a lenda, o sumo-sacerdote do templo decidiu casar a Virgem, tendo para o efeito convocado todos os mancebos ao templo pedindo-lhes que viessem com as suas varas e a que fizesse brotar dela uma flor lograria casar com Maria. A eleição de Deus recaiu em José, cuja vara floresceu pousando o espírito santo em forma de pomba. A Virgem tinha apenas 14 anos quando se casou com José que era muito mais velho. Atendendo à grande discrepância de idades, a igreja contra-reformada impôs na representação do acontecimento, a figuração de José com pouco mais de trinta anos, ao invés de ancião de barbas brancas ripostado por Pacheco.⁵⁷¹

A disposição do pintor e teórico jesuíta sevilhano é muito singela circunscrevendo o acontecimento no templo na presença de populares e mancebos com varas nas mãos, assinalando quanto aos nubentes, que se devem representar na idade *referida* “*dando-se as mãos direitas [...] e, no meio o sacerdote bendizendo-os*”.⁵⁷²

O pintor micaelense, no agenciamento da composição, centrou no eixo da obra a tríade constituída pelo sacerdote, a Virgem e São José, estando aquele entre estes últimos. Representou a Virgem e S. José muito formosos na idade referida por Pacheco e vestidos como tradição com as túnicas e os mantos. O sacerdote figura como ancião de longas barbas brancas, veste uma capa cujo brocado é trabalhado com desenhos vegetalistas e tem a mitra sobre a cabeça, insígnia do sumo-sacerdote. Por sua vez, São José em postura humilde, prostra-se diante da Virgem envergando na mão esquerda uma açucena, símbolo de virgindade. Seguindo a recomendação de Pacheco, o pintor coloca José com a sua mão direita a segurar a mão direita da Virgem, que de pé se inclina na sua direcção, trazendo a mão esquerda sobre o peito em sinal da sua humildade.

O matrimónio decorre na assistência de um casal, que não se deve identificar como sendo Santa Ana e São Joaquim, os pais da Virgem, dado que, ao tempo da cerimónia, já tinham expirado.⁵⁷³ Note-se que o pintor descurou da definição do enquadramento que não sugere o templo onde decorreu o matrimónio. Ao invés,

⁵⁷¹ Francisco PACHECO, *op. cit.*, p. 588.

⁵⁷² IDEM, *ibidem*, p. 591.

⁵⁷³ IDEM, *ibidem*, p. 588.

contrapôs ao modo tenebrista o fundo negro, sobre o qual são postas em relevo as figuras iluminadas pela paleta cromática alegre das vestes e da concertada iluminação dos rostos formosos das figuras.

A pintura revela um pintor culto, plasticamente destro e inserido na estética do naturalismo-tenebrista caracterizador da pintura barroca nacional da segunda metade de seiscentos. É de assinalar as semelhanças iconográficas na disposição das figuras com obras homónimas de Marcos da Cruz e Bento Coelho, o que denuncia a provável inspiração nestes modelos. No desenho revela correcto domínio naturalista da forma, não descurando a representação naturalista das feições dos rostos, no intento de transmitir as expressões da alma. Convém notar neste aspecto, o rosto de beleza ideal da Virgem do qual se esboça de soslaio um sorriso. Atente-se ao pendor realista do rosto burilado de rugas do sumo-sacerdote, a destreza no tratamento naturalista dos pregueados dos panejamentos moldados ainda pela incidência da luz.

II.3.5 – Outros temas

Santa Ana, a Virgem e o Menino (vide Fig. 44) obra que surge designada no inventário do Museu Carlos Machado com o título de **Santa Parentela** é, na continuidade da anterior, pintura de boa execução plástica da autoria de pintor micaelense do ciclo barroco, devendo radicar a sua execução na segunda metade de Seiscentos.

A sua devoção se insere no contexto da doutrina da imaculada concepção da Virgem, porque Santa Ana concebeu aquela em cujo seio iria gerar o Salvador, e por essa razão foi digna de louvores e mereceu ser festejada pela igreja. A arte, por seu turno, criou uma iconografia que fosse compatível com esta acepção, de que resultou a figuração de *Santa Ana Tríplice*, isto é, a santa mostra-se sentada tendo a seu colo a Virgem onde está sentado o menino. Esta iconografia evolui nos séculos seguintes para a *Santa Parentela*, inspirada nos textos apócrifos e que acrescentou às três figuras o marido Joaquim mais a prôle.

O culto de Santa Ana ganha novo fôlego no século XVII, incrementada pela devoção dos franciscanos e carmelitas, que divulgaram a crença de que Santa Ana tinha gozado da infância do Menino Jesus.⁵⁷⁴ Pelo que, serão estas as ordens que irão

⁵⁷⁴ Louis RÉAU, *op. cit.*, pp. 351-352.

demandar aos artistas no curso do século XVII, a representação de Santa Ana a trocar afectos, flores ou frutos com o Menino Jesus e na presença da Virgem.

Não foi descoberta qualquer gravura onde o pintor se tenha inspirado para compor o tema, mas é provável que tenha manuseado algumas fontes gráficas sobre o tema como, por exemplo, a gravura de Marcantonio Bellavia⁵⁷⁵ com que partilha algumas semelhanças, patentes na figura de José atrás da mesa, na disposição em primeiro plano de Santa Ana e a Virgem com o menino no colo. Apenas difere, no facto de Santa Ana não oferecer a rosa ao Menino, como sucede na pintura.

O registo imagético em primeiro plano é dominado pela tríade formada por Santa Ana, a Virgem e o Menino que visa colocar em destaque não só o significado intrínseco da obra, como também o relacionamento de proximidade entre Santa Ana e o Menino Jesus que vemos sentado no colo da Virgem mostrando-se receptivo à rosa que lhe é oferecida. Esta flor é símbolo imaculista e assevera a concepção imune do pecado da Virgem Maria. Em segundo plano são retratados São José e São Joaquim. Este representa-se sentado com um livro aberto sobre a mesa. Enquanto aquele desempenha o papel das figuras de demonstração, assinalada pela posição da mão esquerda apontada para o âmago da cena.

O pintor representou a Virgem vestida com a tradicional túnica rosa e o manto azul, cabelos louros e uma tiara ou véu branco sobre a cabeça, que se mostra nimhada. O mesmo tratamento aplicou na Santa Ana, vestida de túnica verde e manto e véu brancos. Todas estas figuras têm auréolas, revelando se tratarem de figuras sagradas. Note-se o tratamento angelical e cuidado dos rostos jovens e idealizados da Virgem e do Menino, e sem expressão de rugas como é o caso de Santa Ana.

Não há dúvidas de que esta obra é inspirada em alguma gravura que o pintor usou, tanto na disposição das duas figuras masculinas, quer na própria disposição da tríade em primeiro plano. Por vezes pode cambiar o gesto de Santa Ana, que em algumas situações segura o rosário, enquanto noutras acaricia o Menino. A obra simboliza a doutrina imaculista e revela a pública devoção franciscana às flores de Santa Ana.

O *Santa Isabel e São João Baptista com anjos no repouso da fuga para o Deserto* (vide Fig. 45) é uma pintura da segunda metade do século XVII, centrada no tema extra bíblico inventado pelos textos apócrifos do Protoevangelho de Tiago, que o

⁵⁷⁵ *The Illustrated Bartsch's*, vol. 44, (Part 1), pp. 19-23.

decalcou da célebre fuga da sagrada família para o Egipto no momento do Massacre dos Inocentes.

A tradição bíblica refere que o casal formado por Isabel e Zacarias era estéril, tendo miraculosamente por acção divina Isabel concebido um filho, que baptizaram de João, em obediência à mensagem que o arcanjo Gabriel fizera ao sacerdote Zacarias quando se encontrava no templo.

Os autores dos textos apócrifos inventaram para Santa Ana e o pequeno João Baptista, a fuga para o Egipto aquando do Massacre dos Inocentes, à semelhança do que os textos canónicos relatam para a Sagrada Família.

Com efeito, Santa Isabel, em conhecimento da implacável medida de Herodes, procurou refúgio no deserto no escopo de salvaguardar da morte tirana o pequeno João e assim saíram imunes do massacre. Zacarias como não partiu para o deserto, assegurando desconhecer do paradeiro da esposa e do filho, concitou a intransigente decisão de Herodes em mandar matá-lo.⁵⁷⁶

Julgámos que o pintor procurou representar o desterro de Santa Ana e do pequeno João Baptista durante a fuga para o deserto, onde foram acolitados por anjos conforme se testemunha na pintura. Contudo, a peça vem inventariada no Museu Carlos Machado com o título de *Morte de Santa Isabel* alegada na posse desfalecida da santa e na tez pálida. Para o tema da morte da santa não se encontra iconografia nem material literário de apoio. Quando ainda a iconografia da santa é deveras escassa, confinada apenas a três episódios (a *Visitação*, a *Natividade de São João Baptista* e a *Fuga para o deserto*) não se assinalando a representatividade do tema da *Morte de Santa Isabel*.⁵⁷⁷ Pelo que, a figuração da santa deitada no prado, recostada pelo anjo que a ampara recostado sob o arbusto, sugere um arrebatamento místico que abona a religiosidade da santa, razão pela qual Deus lhe concedeu o milagre de gerar na velhice e esterilidade o Precursor. Por outro lado, na composição não existem caveiras, nem a santa segura um crucifixo em alusão directa à morte. Contudo, fica por esclarecer a identificação iconográfica do objecto que figura junto à cesta com fruta e ao cordeiro (atributo de João Baptista), acaso, se trata de uma urna ou taça contendo mirra ou incenso, ou apenas é um pormenor decorativo à semelhança da cesta que, ao que sabemos não é atributo da santa.

⁵⁷⁶ Louis RÉAU, *Iconographie de L'Art Chrétien, Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. I, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 447.

⁵⁷⁷ Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien, Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. I, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, pp. 415-417.

Prosseguindo a análise da obra, o pequeno João Baptista é alimentado por um anjo, segurando o crucifixo, seu atributo iconográfico, assim como, o cordeiro que assoma em primeiro plano. A presença angelológica durante o repouso no exílio de Santa Isabel e João Baptista no deserto, assevera a vontade divina em proteger ambos da fúria implacável das tropas do rei Herodes, assim o corrobora a expressão bíblica “*O anjo do senhor estava com eles*”, que de alguma maneira o pintor obedeceu representando os anjos no cuidado para com Santa Isabel e o pequeno João Baptista.

A ***Flagelação de Cristo*** (vide Fig. 51), obra bastante repintada e algo rudimentar que não esconde as limitações do desenho do pintor, que se inscreve numa produção destinada exclusivamente a cumprir com a demanda artística por determinados temas que executa sem veleidade artística, unicamente respeitando os cânones imagéticos impostos na representação dos temas sagrados.

Para configurar a flagelação o pintor seguiu livremente a gravura de Johan Sadeler com o mesmo tema (Fig. 51 a).

A pintura contempla um tema integrante do ciclo da Paixão, representado de modo simplificado por Cristo e pelos dois carrascos, ignorando o cenário de enquadramento. Cristo atado à coluna mostra-se na vertical representado a três quartos, de pé e inclinado para a frente. As pernas estão afastadas e os braços atados à coluna. O perisónio, colocado muito abaixo da cintura, cobre parte da coxa direita, acentuado o recuo da perna em contraste com a direita avançada. A cabeça coroada está baixa em sinal de humildade.

A flanquear Cristo, dois carrascos envergam chicotes com os quais chicoteiam o corpo de Cristo. O da esquerda veste blusa encarnada e saia preta, enquanto a da direita veste blusa branca e saia castanha. Para além de ambos terem barrete na cabeça e rostos barbudos, os músculos dos membros superiores são exacerbados, reforçando o esforço acometido nas investidas de chicote contra o corpo de Cristo. No entanto, o pintor não acentuou os aspectos dramáticos das feridas e escorrimentos de sangue.

Além dos repintes, assiste-se ao escurecimento da camada cromática, fruto do tempo e da acumulação de sujidade que envelheceu o verniz. Por último, há a salientar a predominância de fissuras horizontais na superfície pictórica, foco de acumulação de sujidade e de produção de humidade propícia à propagação de microrganismos.

Mater Dolorosa (vide Fig. 127) vulgo Nossa Senhora das Dores constitui um tema da paixão da Virgem que floresceu na arte religiosa barroca pós - trentina, em

fomento da devoção às dores da Virgem impulsionada pelos escritos dos místicos no seio da espiritualidade barroca. Este tipo iconográfico da Virgem trespassada no peito pela espada não é original da arte barroca, situando-se dentro dos cânones de uma produção massificada que perdurou na arte barroca repetindo modelos iconográficos estafados que se sobrepunham à criatividade artística.

Como relembra Trens, este estereótipo iconográfico aparece na arte medieval, porém, a figuração das sete espadas trespassando o peito da Virgem surge na arte apenas no final do século XV.⁵⁷⁸ Esta iconografia pululou na gravura, pintura e escultura oferecendo composições originais como a inserção junto às espadas de medalhões onde era representada cada uma das cenas dolorosas.

O pintor não revela originalidade na configuração do tema, elegendo a estampa de António Baratti com a representação da *Mater Fons Amoris* (Fig. 127 a).

Representou a Virgem das Dores em posição frontal com a vestimenta tradicional, porém com os olhos fechados e cabeça declinada segurada pela mão direita, em atitude introspectiva. O rosto iluminado pela candura da tez, tal como acontece nas mãos gera contraste com a paleta cromática de tons frios quer do manto quer do fundo. Um espada lhe trespassa o peito, premonição às dores que padecerá no acompanhamento da paixão e morte de seu filho. O carácter enternecedor do rosto em complacência com a dor ou meditando sobre ela, em associação à intimidade devocional que ela desperta, assume-se como obra de devoção que busca mover o fiel à contemplação amorosa da paixão.

A **Beata Clara Martins** (vide Fig. 128) título outorgado pela legenda aposta na pintura: *B. CLARA MARTINS*^A₃ que identifica a retratada na obra apresenta-se com repintes que podem justificar o aspecto frustrado da sua execução. A beata é representada a três quartos, inclinada ligeiramente para a sua esquerda, vestindo o hábito de clarissa, e trazendo nas mãos os atributos da sua iconografia. O pano branco, o chicote, a caveira e o Cristo crucificado com a inscrição *INRI*. Clara Martins olha fixamente a imagem do crucificado que segura na sua mão esquerda, sendo visível na outra mão o chicote que pousa sobre o lenço branco de cujas pontas descobre um crânio. A figura da beata é aposta contra um fundo plano, bidimensional, homogéneo e monocromático,

⁵⁷⁸ Domingo Sánchez-Mesa MARTÍN, «Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV, N.º7, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991, pp. 170-172.

ressaltando na paleta escura do fundo o resplendor de luz que cinge a sua cabeça em sinal de santidade.

O ***Milagre das três donzelas*** (vide Fig. 130) é um tema hagiográfico da vida de São Nicolau (fal. 326), que recorda a esmola que o santo realizou no amparo a três donzelas pobres, cuja situação de indigência incitou o pai a vender a castidade das filhas.

São Nicolau para impedir tal infortúnio, foi à casa do fidalgo envergonhado e pela janela aberta deitou as moedas de ouro que trazia dentro de um lenço. Com esta quantidade de ouro o pai deu estado a uma das filhas. São Nicolau, pela segunda vez, voltou a deitar moedas de ouro pela janela ficando remediada a segunda filha. Para que a terceira filha tivesse estado de casada, o santo voltou terceira vez à casa do fidalgo e deitou pela janela as moedas de ouro. Enfim, nesta noite, o fidalgo que ficou de vigia, descobriu que o benfeitor era São Nicolau.⁵⁷⁹

Iconograficamente, a pintura mostra-nos São Nicolau de pé, vestindo uma capa preta e envergando a mitra repleta de jóias e o báculo, insígnias do seu poder eclesiástico. Segura na mão esquerda uma sacola a qual inverte para dela fazer sair moedas que incidem nas mãos das três crianças pobres que estendem as mãos abertas para as receber.

A enquadrar a cena consta um cortinado encarnado com um bordo dourado caindo em linhas sinuosas e quebradas que marcam o ritmo. Do lado contrário ao cortinado irrompe uma luz que pode provir de uma janela ou porta. A obra mostra-se danificada patente no acentuado *craquelé* que abrange a totalidade da superfície pictórica e nas lacunas de camada cromática. Trazem como desvantagens, por um lado, o facto de ser um meio de filtração de humidades, fungos e poeiras, que laboram no escurecimento e desvanecimento das cores originais e, por outro, do destacamento da camada cromática deriva o apagamento do registo da imagem afectada pela degradação. Consta ainda da inscrição *SPES*, cujo significado queda apurar.

Santo António de Lisboa adorando o Menino Jesus em Glória (vide Fig. 129) depois de S. Francisco é o mais popular dos santos de devoção franciscana, devendo isto explicar o seu culto pelas clarissas do convento de Santo André de que testemunha a obra em questão.

⁵⁷⁹ Louis RÉAU, *op. cit.*, pp. 889-891.

Santo António de Lisboa (1195-1230) foi um importante santo português da ordem dos frades menores de S. Francisco de Assis falecido em Pádua no ano de 1230. A sua morte concitou a recolha de relatos dos milages e das visões obradas em vida, que atestassem a sua santidade no escopo de ser autorizado o seu culto. Dois anos após a morte, Santo António foi canonizado pelo Papa Gregório IX que o proclamou Doutor da Igreja, facto implícito no cântico da “*antífona dos Doutores: O Doctor optime*” cantada no dia da canonização.⁵⁸⁰

O culto antoniano floresceu por toda a cristandade, impulsionado pela sua proclamação de “*Santo em todo o Mundo*” pelo papa Alexandre VI no ano de 1495, materializada em capelas dedicadas a Santo António.⁵⁸¹ Em Portugal, a partir do século XVI o culto antoniano expande-se nas possessões ultramarinas, como o Brasil e as ilhas atlânticas. Sendo Santo António um exímio orador e Doutor da Igreja, assumiu com fervor a defesa do dogma da Imaculada Conceição da Virgem Maria e da sua Assunção cujo pensamento teológico, encontra-se em obras como os *Sermões Dominicais* e os *Sermões Festivos*. Foi igualmente grande devoto de Jesus, como instou a sua hagiografia cabendo aqui frisar o milagre da *Aparição da Virgem com o Menino*, onde se infere a citada devoção. Esta lenda assume-se de maior relevo hagiográfico e consequentemente ditou a sua iconografia que de modo frequente foi reproduzida na pintura barroca da contra-reforma a partir do século XVI e durante as centúrias posteriores, como prova a obra de pintores espanhóis como Alonso Cano, Ribera e Murillo e pintores flamengos, como Van Dyck. Na arte o protótipo iconográfico popular do santo é caracterizado pela sua representação com o hábito de franciscano, abraçado ao menino Jesus que lhe aparece numa visão que teve numa noite dentro da câmara, de pé ou sentado sobre o livro dos *Sermões*.⁵⁸²

O pintor segue com grande proximidade o gravado de Simone Cantarini (Fig. 129 a) centrando a narrativa em apenas dois elementos. O santo é figurado com o hábito franciscano sobressaindo o cordão com os três nós marcado na cintura. Mostra-se a três-quartos voltado na direcção da secretária onde assoma o menino Jesus envolto num pano branco, de pé sobre o livro aberto, alusão à sua aparição quando o santo estava na

⁵⁸⁰ Henrique Pinto RENA, «A cultura em Portugal no tempo de Santo António de Lisboa», in *Olisipo*, II Série, n.º 4, 1997, p. 105.

⁵⁸¹ N. Valdez dos SANTOS, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁸² Louis RÉAU, *Iconographie de L'Art Chrétien, Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. I, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, pp. 118-121.

sua câmara. O menino aureolado dirige os braços na direcção do rosto de Santo António, num inusitado gesto de ternura e carinho recíproco, uma vez que o Santo António o segura com terna devoção, espalhando a familiar intimidade entre ambos.

O enquadramento da cena é marcado pelo altar, onde pende um manto encarnado e pelo vão arquitectónico protagonizado por uma janela que abre para o exterior, de onde irrompe um foco de luz que dirige o observador para o Santo António com o Menino, cujas figuras propositadamente iluminadas são recortadas pelo tratamento da luz que as sobressai do penumbrismo da obra.

Em relação ao estado de conservação, cabe chamar a atenção para o escurecimento da camada cromática fruto da patina, salientando-se no suporte a falta de homogeneidade, sobretudo revelando deformações que, certamente, redundam de uma má habilitada reentelagem.

São José e o Menino (vide Fig. 131), ilustra um tema bastante popular durante o século XVII na pintura barroca. A sua autoria permanece por apurar, devido ao facto desta obra se encontrar indocumentada. Podemos adstrair a pintor micalense, capaz de cumprir com a iconografia canónica imposta na representação do tema em apreço de fervente devoção a partir de Seiscentos.

A pintura se concentra nas duas personagens que ocupam a totalidade da tela, realçadas do fundo penumbrista de onde se recortam os rostos enternecedores e os olhares cúmplices trocados entre pai e filho. José é figurado em idade madura com hirtas barbas, enverga túnica branca e manto castanho e segura com o braço direito o menino onde foca toda a sua atenção, concentrada na inclinação da cabeça e na direcção do olhar que se concentra no menino. Na sua mão esquerda segura a açucena, flor que é atributo da imaculada concepção da Virgem, mas que também recorda o casamento virginal de José com Maria, em corolário do milagre que fez brotar da vara de José um ramo de açucenas.

O Menino de cabeleira loira e olhos azuis a emoldurarem a sua cândida face refulgente de luz, enverga uma túnica encarnada que deixa a descoberto o pé descalço de perfeito desenho anatómico, à semelhança do que se verifica no desenho da mão direita colocado ao peito de José. O enfoque da cena se centra na expressividade dos rostos, espelhos de amor e de ternura acompanhado no gesto do menino para com o pai. O fundo penumbrista inusitadamente disposto em torno das figuras sagradas, visa

conferir intimidade à cena, no intento de elevar o espectador ao amor paterno gizado na obra.

Característico do estilo do pintor é a propensão para o mesmo tipo de olhos amendoados, narizes compridos e bocas pequenas, optando por conferir um rosto redondo ao menino e alongado a José, de modo a destrinçar as diferenças etárias. Assinale-se ainda o rigor anatómico na figuração difícil das mãos e do pé do menino, e o enrugado do manto castanho em volta do braço esquerdo de José, deixando ver a grande soltura do pintor no lançamento das pregas do manto.

Cristo perante Pilatos (vide Fig. 132) é outra pintura que carece de fortuna histórica, embora se supõe proceder do extinto Convento de Santo André de Ponta Delgada, desconhecendo-se a autoria e data de execução.

Na ausência absoluta de documentação relativa à peça, parece verosímil considerar produção regional de pintor do aro barroco micalense, e radicar a sua execução entre finais de Seiscentos e primeira metade da centúria ulterior.

O pintor recorreu à simplificação concentrando a narrativa imagética nas figuras indispensáveis à compreensão da história bíblica, apondo-as contra um fundo penumbriado onde se recortam as figuras em corolário da refulgência dos rostos, do colorismo vibrante das vestes em tons puros (vermelhos, azuis e brancos, sobretudo) que melhor servem ao enfoque das individualizadas expressões das paixões da alma.

No partido iconográfico o pintor seguiu a gravura de Dirck Volkertsz Coornhert sobre a composição de Maarten van Heemskerck (Fig. 132 a).

Pilatos figura sentado sobre uma plataforma entronizado no cadeiral rematado com umbela. Enverga um manto encarnado, turbante e rosto moldado pelas longas barbas que escondem um rosto burilado pelas rugas. Com o gesto teatral das mãos e sua posição ilustra o seu discurso, agudizado na expressão do rosto que dirige para Cristo que se apresenta na sua frente auscultado por dois homens mais um soldado, que sorriam perversamente, em contraponto à gravidade das expressões de Cristo e Pilatos.

Cristo apresenta-se em frente a Pilatos trazido por um soldado que sustém a corda, figura de pé e descalço, com o rosto cabisbaixo as pálpebras cerradas e os braços atrás das costas. Não obstante se apresentar como figura estática e imóvel ao centro da tela, em oposição à brusquidão do movimento do soldado e à felicidade dos seus sabotadores, se assume foco da composição por agudizar o drama da existência humana.

A *Educação da Virgem* (vide Fig. 144) de meados do século XVIII é obra de nítida qualidade plástica.

Para compor o tema o pintor elegeu a gravura de Schelte a Bolswert sobre composição com o mesmo tema de Rubens (Fig. 144 a) e que foi muito utilizada por pintores nacionais de fins do século XVII e do século XVIII. Importa aqui trazer a cotejo a pintura da década de trinta que o pintor André Gonçalves executou para a Igreja do Menino de Deus (Fig. 144 b), paralelamente à pintura com o mesmo tema que o pintor Miguel António do Amaral pintou em 1745 para a Igreja Matriz de Oeiras (Fig. 144 c).

A cena circunscreve-se a uma tríade composta pela Virgem e Santa Ana, que assomam ao centro da composição em primeiro plano, precedidas por São Joaquim, sentado a ler sozinho. A cena decorre num recinto fechado, caracterizado por um pavimento assoalhado de linhas ortogonais traçadas com domínio pleno da perspectiva.

Por outro lado, no pavimento, colocado próximo do observador, assoma uma cesta de vime onde consta um lenço de linho branco, uma almofada azul com rebordo destacado por fio dourado, sob a qual sobressai uma tesoura. Este acessório decorativo, ao qual o pintor não descurou de marcar a presença física através da projecção da sombra sobre o pavimento, denuncia a presença de uma luz, não idêntica aquela que incide nas figuras centrais. Estas são banhadas por um foco de luminosidade que viaja do lado esquerdo para o direito da composição, sendo de constatar a sombra da virgem reflectida sobre a toalha da mesa, ficando São Joaquim na penumbra.

O tratamento da sombra é visível no manto da Santa Ana que fica na sombra, visível ainda na demarcada dos pregueados da toalha e no espaço vazio por detrás de Santa Ana. A iluminação dos rostos é flagrante, pelo uso de tons claros e esbranquiçados das carnações, pondo em evidência o tratamento realista das feições anatómicas e o apurado esmero no desenho das rugas de expressão.

Denote-se ainda o delicado tratamento naturalista dos cabelos louros da virgem, cuja pincelada é aplicada em delicados toques finos e curtos. Ademais, as barbas brancas quase cinzentas do São Joaquim recebem um tratamento idêntico, sendo o rosto bem caracterizado pelas rugas em torno dos olhos e desenhadas na testa franzida. Procurou-se que detivesse mais importância a personagem central, Santa Ana, que está de frente para o espectador, sendo a posição frontal quebrada pela posição da cabeça,

inclinada na direcção do livro que a Virgem segura nas mãos, acentuando o papel de matrona e mestra na educação ideal da eleita de deus.

Por sua vez, a Virgem mostra-se de perfil, o seu corpo sofre grande inclinação sobre a perna esquerda da mãe, acentuando a sua entrega à leitura. Sob os pés de ambas está um estrato de madeira, talvez um banco, cuja força do desenho é reveladora da destreza do pintor em imitar os veios da madeira com cabais qualidades naturalistas.

O cromatismo das vestes das figuras circunscreve-se numa paleta de tons quentes, basta lembrar o manto encarnado de São Joaquim, ou o manto amarelo da Santa Ana em contraste com o verde-esmeralda da túnica. Por outro lado, toda a túnica da virgem é monocroma, veste uma túnica branca, que alude à pureza e castidade. O pintor cobre uma vasta paleta de tons brancos, para os apor nas carnações e túnica, conjugando-os de modo verosímil. A caracterização do livro aberto numa determinada página, merece o realce o tratamento minucioso da caligrafia, embora não nos seja possível ler o que está escrito nas páginas que a Virgem tem o livro aberto. Enquadra a cena um cortinado encarnado aberto de modo a revelar por uma janela, um trecho de paisagem. De um modo geral, a obra aparenta estar em bom estado de conservação. É de salientar o facto de ser visível no suporte a presença de ondulação e abaulamento, derivados de uma má reentelagem.

II.3.6 – O Ciclo da *Paixão de Cristo*

Nos espaldares do arcaz da sacristia da igreja de Santo André, do convento de freiras clarissas consta o Ciclo da *Paixão de Cristo* composto por seis pinturas de cavalete, encomendadas ao pintor micaelense Francisco Xavier, sendo a sua execução datável entre 1760 e 1766.

O ciclo compõe-se de seis episódios da *Paixão* dispostos de forma ordenada e sequencial conforme à narrativa histórica. São eles, a saber: ***Agonia no Horto*** (vide Fig. 153); ***Prisão de Cristo*** (vide Fig. 154); ***Flagelação de Cristo*** (vide Fig. 155); ***Coroação de Espinhos*** (vide Fig. 156); ***Ecce Homo*** (vide Fig. 157) e ***Encontro de Cristo e Maria no Caminho do Calvário*** (vide Fig. 158).

Não nos queremos deter na análise individualizada de cada uma das pinturas do Ciclo da *Paixão*, por se tratar de pintura modesta onde a perfeição plástica está ausente, pese embora o pintor Francisco Xavier revelar ser um conhecedor dos modelos gravados ítalo-flamengos que emprega na configuração de cada um dos temas visados

nas seis pinturas. A obra revela um pintor de fraca formação artística, ingénuo no desenho anatómico e no entendimento da perspectiva. Patente na ***Flagelação de Cristo*** onde é óbvia a incorrecção do traçado do ladrilhado do pavimento, janela e sombras das grades na respectiva ombreira. A par das incorrecções anatómicas dos carrascos e dos gestos e expressões caricaturais. Atente-se ainda para a ***Coroação de Espinhos***, onde novamente o pintor não corrigiu a perspectiva da porta e do ladrilho do pavimento. Mais uma vez, as personagens têm uma expressão caricatural, que nos leva a incluir este pintor no típico mundo de produtores de periferia, de estética e gosto popular. Os mesmos erros são aplicados pelo pintor no ***Ecce Homo***, onde mantém a incorrecção da perspectiva, quer no arco, quer na incoerência do muro.

Desenvolve um tipo de figuras muito estilizadas, mas não descura de atribuir um tipo de rosto individualizado e expressivo. As pinceladas secas do pintor, são muito finas e sem espessura nem plasticidade, o que contribui em certa medida para a falta de volumetria e movimento dos panejamentos. Revelando ainda uma inclinação para utilizar a paleta aberta e colorida, específica das novidades estéticas do classicismo barroco de que demonstra adoptar.

A derradeira obra do ciclo representando o ***Cristo encontra-se com Maria no Caminho do Calvário*** (vide Fig. 158) é, entre as pinturas do ciclo da Paixão, a melhor conseguida artisticamente, elegendo como modelo a gravura de Marcantónio Raimondi (Fig. 158 a), da qual perfilha idêntica disposição das personagens em torno de Cristo, fazendo citação fiel da figura feminina para compor a Virgem.

II.3.7 – A Iconografia do Nazareno na *Via Crucis*

Simão Cireneu carregando a Cruz (vide Fig. 146) constitui uma das estações da Via-Sacra constituindo o episódio mais popularizado pela produção artística barroca. É recitado nos três evangelhos sinópticos.

A iconografia mostra-nos Simão de Cirene transportando a cruz de Cristo, mostrando-se este deitado sobre o solo, dando a ideia de que se recompõe do cansaço redundante do transporte da cruz. Cristo tem cingido ao pescoço uma corda pela qual é puxado por um soldado, negando-lhe o descanso, puxa-lhe a corda com vista a obrigá-lo a erguer-se para retomar a carregar a cruz. No plano de fundo, vislumbram-se os outros dois homens que foram condenados no mesmo dia que Cristo, acompanhado por uma escolta de soldados encabeçados com os elmos e com as lanças em punho.

O foco luminoso invade a composição, no sentido da esquerda para a direita, reflectindo-se na túnica e vestuários da tríade em primeiro plano. A luz que vem desta direcção ilumina os rostos das mesmas figuras, sendo de destacar a marcação de outro foco de luz que pontualmente ilumina alguns rostos das figuras que assomam em plano secundário. A pintura foi restaurada na década de oitenta do século vinte no ateliê de Edmundo Silva.

II.4 – Convento de São João Evangelista Ante Portam Latinam da Ordem de Santa Clara em Ponta Delgada

II.4.1 – Da Fundação ao Declínio

O convento feminino de clarissas observantes da invocação a São João Evangelista Ante Portam Latinam foi erecto sob a égide do cavaleiro fidalgo Manuel Martins Soares e da sua esposa Maria Jácome Raposa, a qual no documento intitulado *Doação e fundação do convento de S Joam ante portam Latinam* afirma: “*que ho dito M^{el} miz soares seu marido e ela maria Jacome Raposo por seruiço de Deos nosso S^{nor} e bem de suas almas fundaram e edeficaram hum mosteiro de freiras da ordem de santa clara da obseruancia da Inuocação do bemm aventurado apostolo São João evangelista ante porta Latina da obediensia do Ilustrissimo S^{or} bpo de Angra p^{ra} recolhimento e uiuenda de duas filhas donzelas e das mais relegiosas que quizerem servir a nosso S^{or} e fazendo ho dito mosteiro e tendo acabado a igreja de liçensa do Snor bpo Dom Manoel de gouuea que Deos tem e onde se selebram os officios deuinos [...]*.”⁵⁸³

Os fundadores doaram suas casas para construção da igreja do convento, como testemunha a escritura inserta nas notas do tabelião Sebastião Luís Cardoso, datada do ano de 1594, onde se lê: “[...] *para a fabrica e repairo da dita Igreja disseram elles ditos manonel Martins Soares e [...] maria Jacome Raposa que elles dotauam como de feyto dotaram [...] a dita Igreja [...]*” de um granel e “*tulha*” sitios junto à igreja.⁵⁸⁴ Daqui se infere o empreendimento de uma campanha de obra e melhoramento na igreja e edifício conventual encetada ao ano de 1594.

⁵⁸³ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Livro do Tombo*, 1602-1695, Liv. 171, fls. 1 - 4.

⁵⁸⁴ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 1594, N.º 13, Maço 7, s/fl.

A despesa da fábrica da igreja do mosteiro de São João Evangelista no ano de 1595 evidência a conclusão do presbitério e a existência de três altares até à data, tendo em consideração a compra de frontais para os altares de São João Evangelista, de Nossa Senhora da Apresentação e São Lázaro quantificados no valor de 56 545 réis.⁵⁸⁵ No ano seguinte, os pedreiros intervenientes na obra de alvenaria, cal e telha, denominados Martim Fernandes, João Gonçalves e Paulo de Braga confirmam: “*lhe meteremos todas as agoas [...] e lhe faremos hua pia m^{to} fermoza e que as agoas cahan com seu respaldar de pedra dura e asjm tudo o mais que for necesario p^a q a obra toda fique prefeitamente acabada [...]*”.⁵⁸⁶

No ano de 1597, os mesmos pedreiros intervieram na obra do dormitório, segundo confirmam: “*que he verdade que nos estamos pagos da Sora m^a jacome rapoza de toda a obra que lhe temos feito assin no dormitorio como nos mais q lhe temos feita ate oje [...]*”.⁵⁸⁷ E a António Rodrigues, no ano de 1600, foi-lhe encomendado pela padroeira as cadeiras do coro por trinta cruzados.⁵⁸⁸

Aquando da morte do marido Manuel Martins Soares, “*desejando ella Maria Jacome Leuar avante o que ella he o dito seu marido tinham asentado foi proseguindo com as obras do dito mosteiro en que gastou muita parte de sua fazenda e p^{ra} a fabrica da dita igreja lhe dotou uinte e sinco cruzados de renda em cada hum anno e houtro sim fez doação ao mosteiro de trinta moios de trigo de renda [...] p^{ra} alimentos de seis parentas suas pobres e de seu marido que por sua conta ande uiuer no dito mosteiro perpetuamente [...]*”.⁵⁸⁹ Em remuneração do dote, a padroeira estabeleceu a condição da não alienarem as propriedades, e ainda, de nele viverem perpetuamente seis parentas suas que “*serão tres da parte della fundadora e tres de seu marido [...]*” e no caso de não haver parentas “*os padroeiros poderão nomear donzelas honradas e vertuosas da dita ilha p^{ra} emcherem os ditos lugares [...]*”.⁵⁹⁰

⁵⁸⁵ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 1576-1738, N.º 3, Maço 6, s/fl.

⁵⁸⁶ B. P. A. R. P. D., Convento de S. João Evangelista, *Maços de Documentos*, 12/12/1596, N.º 22, Maço 4.

⁵⁸⁷ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 12/09/1597, N.º 22, Maço 4.

⁵⁸⁸ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 4/12/1600, N.º 10, Maço 4.

⁵⁸⁹ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Livro do Tombo*, 1602-1695, Liv. 171, fls. 1-4.

⁵⁹⁰ IDEM, *ibidem*, fls. 1-4.

Já no estado de viúva, ingressou no convento, onde passou a chamar-se Madre Maria de Cristo. Em escritura de dotação ao convento, feita aos 24 dias de Setembro de 1603, a padroeira declara: “[...] *que ella tinha feito huma instituição, e doação ao dito mostr^o de trinta moios de Renda pera recolhimento de seis parentas que por sua conta perpetuam^{te} nelle ande uiuer como milhor se uera e constará pella escritura feita nas notas de fran^{co} Lobo Tabalião que foi nesta cidade [...].*”

Querendo a padroeira com as suas filhas e mais três parentas professar no convento, para este efeito fez nova doação de bens ao convento. Ordenando que dos rendimentos da sua fazenda se supriram nove moios de trigo por ano, em adição com as dividas em dinheiro que se lhe deve “*que serão alguns tres mil cruzados*”, para com estes rendimentos as madres façam “*os retabolos desta igreja hum no altar mor com huma imagem de uulto de hum homem do apostolo São João Evangelista, E outro no altar de nossa S^{ta} da Apresentação com outra imagem de uulto conforme a inuocação do altar E outro retauolo de Sam lazaro enfermo, E se prouera a Igreja de todos os mais ornam^{tos} necessários, E assi se comprarão mais com os ditos rendim^{tos} huns chãos com as casas palhaças que estão de frente do dito mosteiro pera se fazer adro a dita Igreja [...].*”⁵⁹¹

Com efeito de acabar a obra idealizada por seu marido, Maria Jácome Raposa ora no papel de mecenas do dito convento, fez nova doação para a edificação da dita igreja, de vinte e cinco cruzados de renda anual, incluindo trinta moios de renda, vinte fixos e dez a retro, para os efeitos da alimentação e sustento das freiras, feita no livro de notas de Francisco Lobo.

A confirmação da fundação do convento foi impetrada ao sumo pontífice em 1616.⁵⁹²

No documento de “*Doação e fundação do convento de S. Joam ante portam Latinam*” propugna a fundadora que, detendo o cargo de padroeira honorífica do convento, por sua morte nomeia seu primo, o licenciado António de Frias, para que suceda no seu lugar “[...] *e que he contente que do dia que ella Maria Jacome fizer profiçãõ fique loguo [...] António de frias padroeiro [...].*”⁵⁹³

⁵⁹¹ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 1603, N.º 18, Maço 7, fls. 1 – 4v.

⁵⁹² IDEM, *ibidem*, pp. 123-127.

⁵⁹³ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Livro do Tombo*, 1602-1695, Liv. 171, fl. 4.

De acordo com o cronista Monte Alverne, o bispo D. Jerónimo Teixeira Cabral no ano de 1602, suprimiu cinco freiras do convento de Santo André de Ponta Delgada, para com elas fundar o convento de São João Evangelista para que ensinassem a doutrina e virtudes às mulheres que se recolhessem no dito convento. Com efeito, de entre as cinco religiosas, se elegeu para o cargo de abadessa, a madre Ana da Madre de Deus, irmã da fundadora Maria Jácome Raposa, a quem se cambiou o nome em Maria de Cristo, mal remiu os olhos do fausto do mundo para viver em clausura no amor e imitação de Cristo.⁵⁹⁴

No período de tempo compreendido entre os anos de 1663 e 1669, Miguel Rodarte exerceu o cargo de síndico das religiosas deste mosteiro. Sob o seu sindicado vai empreender uma campanha de obras no ano de 1665, dando-se a execução da empreitada ao mestre pedreiro João Roiz de Vila Franca do Campo, constatando-se diversos pagamentos que lhe foram feitos. A título de exemplo, no ano de 1666 “*Em 11 de Dezembro se deu a Joam Roiz, m^{tre} de pedreiro da Villa franca vinte mil reis p^a pedra da dita Villa tomou este dr^o por conta da sua empreitada*”, e a 15 de Setembro de 1667 auriu o montante de 20 260 réis “*por fazer o dormitório, e casa da Roda e palrratorio [...]*”. A sua empreitada abrangia as obras do dormitório, palratório e casa da roda, além da obra do coro, torre do mirante e capela – mor, que não começaram antes de 1667, salvo a capela-mor cuja obra decorreu em 1668.⁵⁹⁵

No que concerne às obras do coro e mirante, os documentos de despesa do ano de 1667 e seguinte dão conta de diversos pagamentos que foram feitos pelo síndico, por exemplo, “[...] *aos carpinteiros de desfazer os Retabollos, 600 v [...]*.” “*Em 19 de Dezembro, se pagou ao m^{tre} pedreiro João Roiz cento e nove mil e trezentos, de feitio do Coro, não entrando o campanar^o por nam estar acabado [...]* e aos Carpintr^{os} *d’asoalhar o coro de baixo, e desfazer o coro velho [...]*.” Soma a despesa da obra ainda inacabada do coro nesses dois anos a quantia de “*quinhentos trinta e sette mil*

⁵⁹⁴ IDEM, *ibidem*, p. 92 e pp. 122-123.

⁵⁹⁵ Miguel RODARTE, «Despesa que se faz p^a as obras do conuento de S. João por mandado do R^{do} Prellado Na^{to} da Rocha ferras, Remetido, ao R^{do} P^e Phelippe Borges de Medr^{os}, anno 1665», in B. P. A. R. P. D., *Maços de Documentos, Autos das Contas de Receita e Despesa, 1663-1669, N.º 10, Maço 9, fls. 1-7.*

novecentos e vinte, os coaes se tiraram do arquivo do conuento do dinheiro dos Dottes, e distratos [...].”⁵⁹⁶

No ano de 1668 constam vários pagamentos, entre outros, ao arquitecto “Baltazar Leam da empreitada em tosko de cobrir a capella coatro mil” mais “se pagou ao mestre pedr^o João Roiz dez mil réis do feitio do canpanario [...]” e a “fr^{co} Lopes, de fazer o altar no coro de baixo [...]”.⁵⁹⁷ Pagou-se ainda 2 170 réis “Por huma grade de ferro, p^a a fresta da cappella mor, que fez fran^{co} de Paiva [...]”, e ainda “A M^{el} pinheiro de pintar as grades o coro de baixo, e do coro de sima de vermelho, e a porta do coro debaixo, de verde 5 400 réis.” Mais tarde, no primeiro dia de Dezembro deste ano, se pagou 1 200 réis “a M^{el} frz^e e Manuel Lorenço, por soalharem por sima a sanchristia [...]” e três dias mais tarde é feito pagamento a João ferreira, da factura da “capela-mor e mirante, [...] e não entra nesta conta a simalha, da capella, que nam estáa feita [...]”.

Atendendo ao facto da igreja velha possuir tirantes de madeira, se procedeu à sua substituição em 23 de Outubro de 1668, alcançando o rédito da obra o montante de 2 310 réis decorrentes da aquisição de dois alqueires e dez livras “de ferro que faltou p^a se acabarem os coatro tirantes da igreja [...]”. Baltazar Leão, e seu filho, “[...] puseram as linhas de ferro na igreja, e taparam os buracos dos tirantes de pão, e outros comcertos [...]”.⁵⁹⁸

Pela documentação compulsada aferimos a existência de pintura de cavalete no retábulo da capela-mor, cujo desaparecimento ou destruição advêm da desmontagem do dito retábulo e sequente renovação do mesmo na centúria setecentista, mais precisamente, no decurso da regência do síndico Manuel Grigue. Atesta a afirmação os pagamentos feitos no decorrer de 1671 a 1681, é mencionado o rédito “De seis taboas p^a as mulduras dos painéis por nove tostões.” Consta ainda da despesa do mês de Setembro de 1675 o pagamento de 140 tostões para a compra “de belmases com que se

⁵⁹⁶ Miguel RODARTE, «Caderno em que se lançam as despesas das obras do Coro (e Capella) do Conuento de S. João, começado, em 17 de Setembro de 1667» in B. P. A. R. P. D., *Maços de Documentos, Autos de Contas de Receita e Despesa*, 1663 - 1669, N.º 10, Maço, 9, fls. 1-7.

⁵⁹⁷ Cfr. Miguel RODARTE, «Caderno p^a se lançar a despesa, que se faz na Capella de S. João [...]», 1668, in IDEM, *ibidem*, fls. 1-5.

⁵⁹⁸ B. P. A. R. P. D., *Convento de São João Evangelista, Maços de Documentos, Autos das Contas de receita e Despesa*, 1663-1669, N.º 10, Maço 9, fls. 39-44.

pregarão os painéis da Capela” e no mês de Abril de 1681 se compraram “*seis arrates de Sera fina p^a os painéis*”.⁵⁹⁹ Porém, nada é referido a respeito da sua iconografia.

No período de Setecentos, o convento tinha um encargo superior aos lucros, conforme elucida os autos de contas dos anos compreendidos entre 1705 e 1733, redundante da ingente campanha de obras empreendidas pelo síndico Manuel Correia Grigue (regente de 1705 a 1734).⁶⁰⁰ Servindo de síndico das ditas religiosas, deu ordem para de novo se fazer a igreja do convento, não bastando o dinheiro do arquivo para custear os materiais e a mão-de-obra necessárias, tomou ainda o provento dos dotes das religiosas que professaram ao tempo no dito convento.

De notar que, num prazo de quinze anos (1705-1720), no dinheiro do arquivo se registou o acréscimo de dez dotes, que duplicou entre os anos de 1721 a 1732, correspondente a 25 dotes, a 420 mil réis cada, sem esquecer de frisar as esmolas e jóias concedidas por doações particulares, confinadas a suprir as ingentes despesas.⁶⁰¹

A motivação para o síndico Manuel Correia Grigue remodelar totalmente a igreja parece dever-se ao carácter reduzido da igreja e capela-mor para o cerimonial e ritual litúrgico. A execução da nova igreja foi entregue ao arquitecto Dionísio Fernandes, mestre da obra de pedreiro, a quem foi feito o pagamento de 1 101 720 réis, pelas obras que fez.⁶⁰² O documento de “*Conta das obras da Egreja [...]*” refere as despesas seguintes: “*no fol 38 v se acha lançado em despesa a emportançia de tres pias de pedra marmor que uiera de Lixboa que postas na obra custauam 41 227 réis*”.⁶⁰³ Para os painéis de azulejos oriundos de Lisboa com destino à capela-mor se despenderam 9 400 réis.⁶⁰⁴ O trabalho de entalhe do retábulo e roda da capela-mor é da autoria do mestre entalhador Manuel da Cunha, aurindo o montante de “*outo centos cinq^{ta} mil réis*

⁵⁹⁹ B. P. A. R. P. D., *Convento de São João Evangelista, Registo da Despesa*, 1669-1699, Liv. 172, fl. 21; fl. 50 v; fl. 52 e fl. 93.

⁶⁰⁰ B. P. A. R. P. D., *Convento de São João Evangelista, Maços de Documentos*, 1563-1785, N.º 30, Maço 7, fls. 6-13 v.

⁶⁰¹ IDEM, *ibidem*, fl. 4 e fl. 14 v.

⁶⁰² «Conta das obras da Egreja das Relligiosas de S. João extrahida do Liuro em que o R. P^e Manoel Correa Grigue seu Syndico escreveu os dispêndios dellas» in IDEM, *ibidem*, fl. 18.

⁶⁰³ IDEM, *ibidem*, fl. 19 v.

⁶⁰⁴ IDEM, *ibidem*, fl. 20.

[...]”⁶⁰⁵ e a imagem do orágo da igreja do Convento destinada ao frontispício da igreja custou 17 050 réis.⁶⁰⁶

No tocante à obra do púlpito e dos armários da sacristia, referem-se “*quarenta tres mil seis centos e quarenta Reis de custo da ferragem e douradura della, como de feitio ao Mestre Intalhador, Carpinteiros, e Çerradores, e custo de tres painéis pera o encosto dos armários, que tudo emporta pellas addiçoins lançadas 276 250 réis.*”⁶⁰⁷ Como podemos constatar, o documento alude a três pinturas de cavalete, hoje existentes na igreja de Nossa Senhora das Neves, cujo rédito não é discriminado isoladamente, deixando incógnito o valor pago ao artista e respectiva identidade, para além do documento não constar devidamente datado.

O entalhador Manuel da Cunha foi encarregado de entalhar o tecto e arco da capela-mor, “*Frontispício e os frisos das duas frestas do Esbarro e as portas da Sachristia e Tribuna [...]*” por onde auferiu o montante de 300 000 réis em 21 de Fevereiro de 1734.⁶⁰⁸ O síndico ainda adquiriu um órgão para a sua nova igreja, pelo qual pagou 333 690 réis.⁶⁰⁹ Em suma, despendeu nas obras o síndico Manuel Correia Grigue a onerosa e vultuosa quantia de 11 630 573 réis.⁶¹⁰

As obras da igreja não ficaram concluídas aquando da morte do síndico, no ano de 1734. Sucedeu-lhe o síndico Manuel Pacheco (1734-1740)⁶¹¹, se voltando a observar a solicitação do mestre entalhador Manuel da Cunha nos anos de 1737 e 1738, recebendo por conta do seu trabalho (o documento não especifica para que foi contratado) o valor de 10 000 réis, em cada ano.⁶¹²

Entre 1741 e 1743 entrou para o cargo de síndico das religiosas, Felipe António Brum, do qual consta não ter sobejado dinheiro do arquivo aquando do termo do seu sindicado, em resultado dos gastos das obras do granel e da cisterna e com todas as

⁶⁰⁵ *Ibidem.*

⁶⁰⁶ IDEM, *ibidem*, fl. 20 v.

⁶⁰⁷ IDEM, *ibidem*, fl. 22.

⁶⁰⁸ IDEM, *ibidem*, fls. 20v - 22.

⁶⁰⁹ IDEM, *ibidem*, fl. 22 v.

⁶¹⁰ IDEM, *ibidem*, fl. 23.

⁶¹¹ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos, Autos das Contas da Receita e da Despesa*, 1753-1781, N.º 17, Maço 8, fl. 55 v.

⁶¹² B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos: Autos das Contas da Receita e da Despesa*, 1732-1746, N.º 11, Maço 8, fls. 10 v – 11.

obras que se fizeram no convento importaram “cento trezentos sincoenta e outo mil quatrocentos trinta e cinco reis.”⁶¹³

O breve sindicado de António Bicudo (1744-1746), registou uma despesa com obras no valor de “trezentos e nove mil setecentos e dez reis”, desconhecendo-se a especificidade das mesmas.⁶¹⁴

O padre António Xavier de Macedo serviu de síndico neste convento no período de tempo decorrido desde 18 de Setembro de 1747 até ao último de Fevereiro de 1762. Herdou as dívidas dos síndicos seus antecessores, contudo se verificou o acréscimo do valor de vinte e dois dotes, além dos rendimentos anuais do mosteiro na cobrança de foros, isto tudo no espaço de quinze anos.⁶¹⁵

Procedeu ao douramento do retábulo – mor, conforme é patente pelos autos de contas de 1751 a 1752. Examinando a despesa do dinheiro do arquivo, consta a 9 de Outubro de 1751, o dispêndio de 240 000 réis “p^a ajuda de pagar huma receita do ouro p^a o Retabollo da capella Mor da Igreja do Convento.” Consumando-se no ano ulterior o pagamento de 459 541 réis para custear o douramento do retábulo da capela – mor, não identificando os douradores.⁶¹⁶ Entre 1757 e 1759, finalizou a obra do coro com a factura das cadeiras e tribunas.⁶¹⁷

Com o termo do seu sindicado, em 1762, as dispendiosas obras de engrandecimento e beneficiação levadas a efeito, em articulação com as dividas que ficaram por abonar aos foreiros devedores, se soldaram no gravoso endividamento das religiosas do convento.

O malogro da implacável lei da extinção das ordens religiosas em Portugal, associada à desamortização dos bens dos conventos extintos, fez com que este convento a partir de 1834, dessacralizado e laicizado pelos abusos, fosse votado à ruína. Para a qual concorreu, sobremaneira, a sua apropriação para quartel militar, recebendo o Regimento da Rainha D. Maria II e, depois, aquando da ocorrência das duas grandes

⁶¹³ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos, Autos de Contas da Receita e da Despesa*, 1753-1781, N.º 17, Maço 8, fls. 61 v - 62.

⁶¹⁴ IDEM, *ibidem*, fl. 64 v.

⁶¹⁵ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos, Autos de Contas da Receita e da Despesa*, 1753-1781, N.º 17, Maço 8, fl. 38.

⁶¹⁶ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos: Autos de Contas da Receita e da despesa*, 1753-1754, N.º 15, Maço 8, fl. 7 e fl. 9.

⁶¹⁷ B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos: Autos das Contas da Receita e da Despesa*, 1753-1771, N.º 16, Maço 8, fls. 13-14 e fl. 17.

guerras mundiais, alojou os Batalhões de Caçadores e de Infantaria e, por último, a 1.º Companhia de Atiradores do 1.º Batalhão Expedicionário do Regimento de Infantaria n.º 4 em conjunto com Batalhão Independente de Infantaria n.º 18.⁶¹⁸ Joaquim Abranches, na segunda metade de Oitocentos refere-se ao convento do seguinte modo: *“É para lastimar que pelos poderes públicos fosse tomado o expediente de se inutilizar a igreja [...] pois é montão de ruínas [...]; mas ainda mais pena causa, por ser um templo bem acabado de ornamentos, e, com vergonha o dizemos, ainda hoje n’elle existem os restos d’aquelles que a mandaram edificar, sendo espezinhados até por irracionaes, devido talvez ao desleixo, para não dizermos pouca veneração àquelles entes respeitáveis que hoje já lhes não é dado reclamar a affronta que lhe estão fazendo os que tanto se vangloriam de pertencerem ao século das luzes e de máxima civilização.”*⁶¹⁹

Finalizada a II Guerra Mundial em 1946, é deliberada a edificação do novo Teatro Micaelense (em substituição do anterior que tinha ardido em 1930) ainda hoje vigente sobre as ruínas do demolido convento de S. João.

Do acervo artístico do convento cabe abordar as três pinturas de cavalete que ornavam os espaldares do arcaz da sacristia, executadas na década de 30 de 1700, *circa* de 1734, cuja autoria não nos foi possível apurar.

A sua temática é hagiográfica na medida em que tendo o convento por orago S. João Evangelista *Ante Portam Latinam*, terá ditado a escolha do martírio do apóstolo em Roma diante da Porta Latina patente na pintura do *Suplício na tina de óleo*. Assim como, a opção pelo episódio onde o apóstolo participa aquando da agonia de Jesus no horto das oliveiras. O tema *Cristo consolando S. João* assinala a sua relação de proximidade afectiva com o mestre, que lhe confiou a guarda de sua Mãe. Outra temática presente na pintura do arcaz é a *Imaculada Conceição*, ditada pela efervescente devoção mariana.

As telas, hoje na sacristia da igreja de Nossa Senhora das Neves, beneficiaram de uma intervenção de restauro no ano de 1999 por José Maria Simas.

⁶¹⁸ Com maior informação a respeito da utilização do dito convento para fins militares, dispõe o artigo de Sérgio RESENDES, «O Convento de S. João», in *Insulana*, Órgão do Instituto Cultural de Ponta Delgada, N.º 61, 2005, pp. 15-38.

⁶¹⁹ Joaquim ABRANCHES, *Álbum Michaelense*, Ponta Delgada, Typografia de Manoel Corrêa Botelho, 1869, pp. 16-17.

II.4.2 – Estudo Iconográfico

Cristo Consolando São João Evangelista (vide Figs. 118 e 118 a) tema inserto no episódio de Cristo no jardim das oliveiras recitado pelos três evangelhos sinóticos (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42; Lc 22, 40-46). A cena aqui representada não corresponde à oração de Cristo, nem sequer a Cristo a ser consolado pelo anjo perante a visão dos símbolos da paixão. A representação de S. João associada com Cristo no jardim das Oliveiras com a cabeça repousada no peito do mestre é decalcada do episódio da Ceia. Nota Louis Réau: “*Durante o último banquete da Ceia, ele apoia a sua cabeça sobre o peito de seu mestre que lhe confia em seguida do alto da cruz a missão de tomar conta da sua mãe.*”⁶²⁰ De acordo com Réau, os Místicos interpretaram esta atitude “*como um gesto de ternura fraternal*” e a partir deles passou a simbolizar “*a imagem da alma se refugiando em Deus.*”⁶²¹

A composição mostra em primeiro plano Cristo sentado sobre uma rocha, com S. João prostrado apoiando a cabeça sobre o peito do mestre. À parte desta demonstração de ternura entre o Mestre e o amado discípulo surge, em segundo plano, S. Pedro e S. Tiago adormecidos. Dito isto, uma outra figura de apóstolo aparece derradeiro às figuras apostas em primeiro plano, tendo uma expressão suspeita.

A **Imaculada Conceição** (vide Figs. 119 e 119 a) é tema muito frequente na pintura barroca ibérica, da predilecção de um Alonso Cano e Murillo, para a arte espanhola, e de Bento Coelho na pintura barroca nacional. O culto foi defendido por franciscanos, em primeiro lugar pelo Teólogo João Duns Scoto, e mais tarde por jesuítas (contando com a oposição dos dominicanos), e foi legitimado pela Monarquia restauracionista, que lhe concedeu o privilegiado título de Rainha e Padroeira do Reino de Portugal. Contudo, o dogma da imunidade da Virgem ao pecado venial não foi reconhecido pela igreja até ao ano de 1854, quando logrou ser declarado dogma pelo papa Pio IX.

A iconografia da Imaculada não se fixou antes do século XV e endossa na descrição do Apocalipse: “*Um grande sinal ocorreu no céu: uma Mulher, vestida de sol, com a lua sob os pés, e uma coroa de estrelas sobre a cabeça*” (Ap 12, 1). Do que

⁶²⁰ Louis RÉAU, *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. II, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 709.

⁶²¹ IDEM, *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, Tomo II, Vol. II, Paris, Presse Universitaire de France, 1957, p. 413.

se poderá deduzir o influxo da imagem patente na obra em apreço, com o mencionado texto.

Igualmente, Pacheco expõe no tratado *El arte de la pintura* indicações aos artistas de como deveriam tratar o tema: “*Trate-se de pintar com túnica branca e manto azul [...]; vestida de sol, um sol ovado de ocre e branco, que cerque toda a imagem [...]; debaixo dos pés [...] a meia-lua com as pontas abaixo [...], o qual será formoso para alumbrar a mulher que está sobre ela, recebendo a lua a luz do sol*”.⁶²² Esta é prefigurada pelo pintor que na composição representou a Virgem vestida como recomenda Pacheco, sobre o trono de nuvem, num crescente de lua com as pontas para baixo e a cabeça coroada pelas doze estrelas. Com as mãos postas ao peito, tem a cabeça declinada para baixo, como se estivesse a olhar na direcção da serpente, que supostamente estaria a ser pisada na cabeça pelo pé da Imaculada, mas a pintura não a contempla. Sucede ocorrer noutras representações da Imaculada, a Virgem pisar uma serpente: “*Inimizade porei entre ti e a mulher, e entre a tua linhagem e a sua linhagem: ela te pisará a cabeça.*” (Gn 3, 15), coincidindo com a propugnada tese que aclama a Virgem como a Nova Eva, por conceber a Cristo redentor que saldará as culpas de Adão e Eva, restituindo no mundo a pureza primitiva. A obra em análise não contempla, igualmente, os símbolos das litánias laurenteanas extraídas do Antigo Testamento que assomam em redor da Imaculada, e posteriormente inseridas na paisagem.⁶²³

Comum na preferência dos pintores barrocos pela junção de anjinhos e querubins à Imaculada, aqui os vemos a contemplar a Imaculada desde as nuvens, recortados no fundo nocturno e esfumado que reforça a atmosfera sobrenatural e transcendental das figuras divinas. Onde é destacada a preponderante imagem da Imaculada, imersa de luz pelo branco da túnica e carnações das mãos e do rosto, reforçando as suas virtudes de pureza e imaculismo.

O São João Evangelista na tina de óleo (vide Figs. 120 e 120 a) é silenciado por S. João nos seus escritos, sendo Tertuliano quem pela primeira vez o refere. A lenda é retomada na *Legenda Dourada* de Tiago de Voragine. O imperador Dominiciano o condenou à morte na tina de óleo fervente diante da Porta Latina, de onde não padeceu nenhuma queimadura, revelação inequívoca da sua santidade. A arte ilustrou o suplício

⁶²² Francisco PACHECO, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 576-577.

⁶²³ Juan Carmona MUELA, *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo, 1998, p.144.

desde o século VII, posteriormente, vulgarizado nas gravuras que ilustraram o Apocalipse. Para a iconografia deste tema existe o *Apocalypse* de Durer de 1497-1498, ou de Jean Duvet (1550).

A composição revela o torso nu de João jovem e imberbe emerso na tina de óleo a ferver, donde realça as chamas violentamente acesas. Tem uma mão sobre o peito, e a direita aberta em sinal de humilde entrega da sua vida ao serviço de Deus. Pois não fosse também a sua cabeça elevada ao alto, servir para confirmar o significado da devoção e submissão que põe ao serviço da vontade de deus, em sinal da fé. A composição é aposta sobre um fundo paisagístico de montanhas recortando o azul do céu. Ao nível da qualidade técnica, importa realçar a veracidade com que o pintor conseguiu pintar as línguas de fogo das chamas que ardem vigorosamente, fazendo acreditar no horror das peladuras do óleo escaldante que ferve dentro do caldeirão onde está São João Evangelista, paradoxalmente sereno, adoptando uma posição firme, para conter a dor, no propósito de se sacrificar em prol do amor e entrega incondicional a deus. Algumas variantes do tema, põem o imperador Dominiciano a assistir.

O ciclo da sua vida é ilustrado por Giotto na capela Peruzzi, na igreja de Santa Croce em Florença, no século XIV.

Margarida Teves de Oliveira⁶²⁴ refere que duas pinturas provenientes, ao que supõe, deste convento foram transferidas para a decoração da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição nos Mosteiros, alertando para a necessidade de restauro dos espécimes. Não foi possível, ainda, apurarmos se realmente pertenceram ao espólio do convento em apreço. Entretanto, tomamos como correcta a informação lançada pela autora, pelo que, vamos inserir o estudo das mesmas neste item.

Importa salvaguardar que as pinturas apresentam-se com a superfície cromática assaz escurecida, factor que condiciona o cabal apuramento dos valores cromáticos e plásticos. Embora seja de notar que as mesmas, talvez, tenham sido poupadas a repinturas ulteriores, preservando ainda os valores originais do destro autor, por ora ainda desconhecido. Pese embora o facto lastimável dos suportes terem sido lesados no seu formato original, presumivelmente em épocas ulteriores à extinção das Ordens Religiosas. Em redundância, o formado triangular do topo do suporte elide parte da

⁶²⁴ Margarida Teves de OLIVEIRA, «Pintura», in Catálogo da Exposição *Aspectos da Arte Religiosa em S. Miguel nos séculos XVII-XVIII no Museu Carlos Machado*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 1984, p. 38.

composição que integraria a narrativa imagética original, mormente, os trechos de anjinhos que surgem cortados no topo da tela. Não obstante o negligente tratamento a que as obras foram sujeitas ao longo dos séculos, estamos conscientes de se tratarem ambas de óptima pintura barroca lisboeta, executada por pintor dotado de destros recursos plásticos e seguramente na órbita do pintor André Gonçalves, o que justifica um olhar mais diligente na conservação dos espécimes.

Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens (vide Figs. 143 e 143 a) ilustra a lenda da santa e das onze mil virgens que a acompanharam em peregrinação a Roma por via marítima, e em cujo regresso foram massacradas pelos Hunos na cidade de Colónia.

O imperador de Inglaterra, Máximo solicitou como esposa a donzela Úrsula, que discordante, impôs aceitar na condição do imperador se converter ao cristianismo e a acompanhar na peregrinação que intentava fazer a Roma ainda antes dos esponsais.

Parte na viagem marítima com dez donzelas acompanhadas de dez mil virgens. Na chegada a Roma foram muito bem recebidas pelo papa Ciriaco que se voluntariou para integrar a viagem de regresso a Inglaterra. Na chegada a Colónia, os hunos infestaram os portos marítimos onde aguardaram a chegada das donzelas que foram abatidas pelas flechas da armada dos hunos. Este massacre não aconteceu historicamente, pese a ampla difusão que colheu a partir do século XIII, difundida pelo culto das relíquias e pela *Lenda Dourada* de Tiago de Voragine.⁶²⁵

A sua representação iconográfica foi muito profícua dos séculos XIV a XVI, representada com o seu atributo, a flecha instrumento do martírio.

Pelo significado de militância de vida cristã a que o martírio da Santa Úrsula mais as Onze Mil Virgens estão intrinsecamente conexas, encerram uma forte carga simbólica que será sublimada pelos Jesuítas, em virtude de nesta lenda verem a relação directa com a sua missão ao serviço da Igreja, o que os aproximou à devoção a Santa Úrsula e às Onze Mil Virgens, como corrobora a crescente representação do tema nas suas casas. Este culto foi igualmente sentido nos cenóbios das clarissas. Compreensível, atendendo que era patrona das órfãs, intercedia na boa morte e contra as dores de cabeça.⁶²⁶

⁶²⁵ Louis RÉAU, *Iconographie de L'Art Chrétien, Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. III, Paris, Presse Universitaire de France, 1959, p. 1297.

⁶²⁶ Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 1298.

No tocante à narrativa imagética do tema consignado na obra, o pintor aboliu o espaço de enquadramento à cena religiosa, optando antes pela monumentalidade das figuras femininas agrupadas num primeiro registo onde consta Santa Úrsula, ao centro da composição, envergando nas mãos cruzadas sobre o peito uma cruz e um livro, rodeada pelas suas companheiras dotadas de auréola e com a palma trazida na mão, em rememoração do martírio que padeceram.

O vigor imprimido na diversidade das poses e das direcções dos grupos femininos conferem movimento às figuras que se fazem em marcha par partirem na viagem liderada por Santa Úrsula. A luminosidade que banha os rostos graciosos das figuras femininas realça a expressividade dramática do momento vivido pelo grupo, que é acentuado pelo fundo penumbriado do céu de tonalidades sombrias, pontuado por nuvens avivadas pelos efeitos lumínicos que realçam a espectacularidades dos anjinhos esvoaçantes que irrompem da glória. A diferente direcção dos olhares das figuras, a par do movimento que as pernas concretizam e, mormente, o vigor do gesto retórico da virgem que comunica com Santa Úrsula, são pormenores plásticos que imprimem movimento às figuras, o que não nos deixa margem para dúvidas de que o pintor as representou no momento em que se preparavam para a viagem à Cidade Eterna.

Santa Úrsula é a única que aparece enlevada à transcendência da missão que empreende, mostrando-se imóvel entre as demais, mas nem por isso quebrantada na fé que a move, imprimida no gesto dos braços cruzados sobre o peito trazendo a cruz e a bíblia. Nela é concentrada o desfecho dramático da cena, dado pelo sentimento de angústia que nos transmite o rosto e a posse mística da elevação da cabeça ao sobrenatural, que preludia o martírio futuro de que ela e as suas companheiras padecerão.

Atente-se para o carácter expressivo dos pregueados das vestes lançados de forma escultória a envolver os corpos das figuras. Os tecidos colados às pernas enfatizam o movimento de marcha que concretizam. A inusitada incidência dos jogos de luz nas vestes coloridas põe em destaque as figuras da luminosidade nocturna do quadro. Todos estes elementos, bem como o rigor do desenho das mãos e a delicadeza dos rostos revelam um artista hábil, dotado de evidentes recursos clássicos na linha da escola dos Carracci, e seduzido pela paleta de tons claros e vibrantes.

Estilisticamente, a nível formal é uma obra que perfila a tendência classicista que vigora no século de Setecentos, provavelmente inspirada em modelos da escola

Bolonhesa dos Carracci, mas ainda não encontramos gravura onde o pintor se tenha inspirado.

Impõe-se fazer o cotejo desta pintura com a obra de André Gonçalves, embora se ignore obra do pintor com o mesmo temário. 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.

A **Sagrada Família** (vide Figs. 142 e 142 a) é uma belíssima pintura, à semelhança da anterior, atribuível ao mesmo pintor André Gonçalves.⁶²⁷

O tema conhecido por Sagrada Família conheceu uma difusão iconográfica no período do Renascimento graças às obras de Rafael e dos desenhos de Annibale Carracci que lograram enorme divulgação, quer através de cópias quer pela reprodução gravada nos séculos XVII e seguinte.

A iconografia mais arcaica do tema da Sagrada Família contempla maior número de personagens para além de Jesus Maria e José, introduziu-se Santa Isabel e o pequeno João Baptista a quem a Virgem apresenta o seu filho à adoração.⁶²⁸

Dentro da espiritualidade da Contra-Reforma o tema ganha pendor iconográfico austero no século XVII, se restringindo às três figuras principais Jesus, Maria e José que formam a invocação de uma irmandade bastante popular.

O quadro revela ao centro da composição a Virgem sedenta com o Menino no regaço, à sua retaguarda S. José de postura retraída envergando o bastão.

Um anjo de perfil para o espectador, genuflectido em sinal de humildade perante a Sagrada Família, entrega uma açucena ao Menino, símbolo de pureza.

À retaguarda, anjos adorantes olham para o âmagio da cena, bastante escurecidos na penumbra do fundo despidos de pormenores.

⁶²⁷ Também a historiadora de arte Susana Gonçalves é unânime em admitir a autoria de André Gonçalves nas duas pinturas mencionadas. Susana Gonçalves considera serem obras da fase intermédia da carreira do pintor, datando-as de cerca de 17(40).

⁶²⁸ Émile MÂLE, *L'Art Religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la Fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle. Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932, pp. 309-313.

No topo da composição um turbilhão de nuvens se agitam na convocação de anjinhos rejubilantes a solenizar a Sagrada família. Estes elementos são usados de modo inusitado, visando conferir valores de luminosidade na vasta penumbra do fundo.

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.

II.5 – Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de Santa Clara em Ponta Delgada

II.5.1 – Memória Histórica

O quarto convento de clarissas edificado na cidade de Ponta Delgada remonta ao período Pós-Restauração, tendo por fundadores o prelado Francisco de Andrade e Albuquerque, sua irmã Feliciano de Andrade e Albuquerque e cunhado, Manuel de Medeiros da Costa. O ensejo de fundarem e dotarem novo convento para recolhimento de parentas acolheu o beneplácito do pontífice Clemente IX, que confirmou por bula de aprovação datada de catorze de Maio de 1664, “*tendo sido lançada a primeira pedra em 8 de Setembro desse ano.*”⁶²⁹ Prosseguiu a ritmo célere a edificação do novo convento feminino, acolhendo ao ano de 1671 as primeiras freiras vindas do Convento da Esperança. A obra de construção da primeira igreja encontra-se indocumentada, sendo a direcção da obra da responsabilidade do mestre Agostinho Ferreira.

A segunda empreitada artística levada a cabo pelo cenóbio a meados de Setecentos está pouco abordada pela historiografia, salvo os dados avançados pela investigação de Nestor de Sousa. Em 1754, o convento e a igreja se encontravam em ruína, e as obras requeridas pelo cenóbio ainda não tinham sido encetadas, por causa das dificuldades das clarissas em suprirem os gastos da empreitada.⁶³⁰

Com o advento do liberalismo, veio a extinção das ordens religiosas e na sequência, o convento foi dessacralizado e a igreja profanada. No edifício conventual

⁶²⁹ Nestor de SOUSA, *op. cit.*, p. 216.

⁶³⁰ IDEM, *ibidem*, pp. 216-217.

nasceu o Palácio do Governo Civil, também designado por Palácio da Conceição, sede do Governo Regional dos Açores.

Do acervo pictórico deste convento remanesce *in loco* uma tela de grandes proporções representando *S. Joaquim e a Virgem* que pela primeira vez foi referida por Luís Bernardo Leite de Ataíde, que devidamente a soube atribuir à produção do onerosíssimo Pedro Alexandrino de Carvalho.

II.5.2 – Estudo iconográfico

S. Joaquim e a Virgem Menina (vide Fig. 165) trata-se de um tema religioso inserido no ciclo da *Vida da Virgem*, mormente, intrinsecamente ligado à *Apresentação no Templo*, tema extra-bíblico recitado pelos evangelhos apócrifos do Pseudo Mateus e no Proto Evangelho de João.

De acordo com o relato popularizado pela Lenda Dourada, ao perfazer três anos Santa Ana e São Joaquim levaram a Virgem ao templo para esta ser consagrada a Deus.

Na pintura a Virgem é levada ao colo de S. Joaquim que avança pelo templo. O espaço arquitectónico é obliterado pelo pintor, supomo-lo, porém o pode haver algum elemento arquitectónico no lado direito que seja pouco perceptível dado o escurecimento da tela. Contudo, o espaço onde a cena decorre é no templo, pela constatação de outro detalhe, o turíbulo patente no chão e de onde evapora o incenso. Esta alfaia litúrgica é característica dos espaços sagrados na qual se acende o incenso confinado exclusivamente às divindades com o fito de agradar a Deus.

O carácter escatológico da cena é estabelecido por detalhes pitorescos visíveis no pavimento e no anjo genuflectido em *reposoir* com açucena, que aludem às virtudes da Virgem. A tónica feita à castidade e pureza da Virgem é asseverada pela açucena, o lírio simboliza

O pintor optou por um fundo homogéneo escuro, pautado no topo pelo céu tenebroso de nuvens animadas por querubins que olham a cena ao mesmo tempo que se aliam ao carácter transcendente do momento impresso nos olhares elevados ao divino, patentes em São Joaquim e na Virgem que trás as mãos juntas ao peito num gesto de respeito e religiosidade.

PARTE IV

**SOB O SIGNO DIDASCÁLICO E CATEQUÉTICO DA IMAGEM AO
SERVIÇO DA IGREJA**

PARTE IV

OS CONJUNTOS PICTÓRICOS DAS IGREJAS E SEUS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS

CAPÍTULO I – Os programas pictóricos das Igrejas

I – Igreja de São Miguel Arcanjo em Vila Franca do Campo

I.1 – Memória histórica da sua fundação

A edificação da Igreja Matriz de São Miguel Arcanjo, sediada em Vila Franca do Campo remonta à era de quatrocentos, sendo mandada construir pelo Infante Dom Henrique, cujo protagonismo na acção é legitimado pelo próprio no testamento lavrado aos 13 dias de Outubro de 1460, nos seguintes termos: “ordenei e estabeleci a igreja de S. Miguel na ilha de S. Miguel.”⁶³¹ É de lembrar que Vila Franca do Campo enquanto primeira capital da ilha, era a sede dos cargos da administração laica e clerical de toda a ilha, pese contudo o facto de D. Manuel em 1518 ter decidido transferir a alfândega do porto de Vila Franca para Ponta Delgada por alvará emitido a 12 de Junho deste ano.⁶³²

O franciscano Frei Agostinho de Monte Alverne a reputa como a “*mais soberba, rica e populosa vila de todas as ilhas, qual não havia em muitas partes de Espanha, e quase mortos todos os seus moradores*”⁶³³. Porquanto, viu-se privada deste protagonismo em 1522, mau grado da catástrofe natural que subverteu a Vila no mesmo ano, destruindo por completo todas as construções profanas e sacras. Afora a ermida de Santa Catarina que desempenhou a função de paróquia enquanto não se reconstruiu a igreja matriz.

A Casa Real oportunamente estendeu a sua protecção e influência na reconstrução a Igreja Matriz de S. Miguel Arcanjo, prolongando assim a ligação dos antepassados régios. A sua reconstrução decorreu com delonga, devido às contingências da agressividade da natureza. Primeiro em 1563, com a erupção vulcânica da Lagoa do Fogo foi destruída parcialmente sendo palco de nova empreitada. A qual provavelmente

⁶³¹ Francisco CHAVES, *Arquivo dos Açores*, Vol. I, Tipografia do Arquivo dos Açores, Ponta Delgada, 1983, pp. 331-336.

⁶³² Francisco CHAVES, *op. cit.*, Vol. XII, pp. 158-159.

⁶³³ Frei Agostinho de Monte ALVERNE, *op. cit.*, p. 234.

ficou incompleta até ao ano de 1579, data em que o cardeal D. Henrique autorizou a finta sobre os vila-franquenses no valor de 60 000 réis, no escopo de suprir as despesas com o lajeamento da igreja, concertos no adro entre outros não precisados pela documentação.⁶³⁴ Demais, em 1630 na sequência da erupção do vulcão da Lagoa das Furnas a igreja ficou parcialmente danificada, e mais uma vez, foi objecto de obras com o altear do tecto em mais seis palmos.⁶³⁵

Na documentação por nós compulsada se confirma estar o tecto arruinado no quinto decénio de Seiscentos, circunstância aduzida pelas investidas das intempéries. Como testifica o teor das declarações do escrivão Manuel da Ponte Letiã, contidas no acórdão expedido por volta de 1655 pela Câmara de Vila Franca do Campo e que passamos a citar: *“que per a igreja matris desta villa hestar muito daneficada per rasão da muita tempestade que ouue ordenarão se consertase a dita igreja de sorte que fique mui bem consertada o que se fará [...] he se lhe porá a telha necessaria he não não mandão por em pregão o dito conserto por ser cousa incerta he não se saber o que liquidamente sea mister [...]”*.⁶³⁶ A reparação do tecto, de exclusiva incumbência da Câmara de Vila Franca foi prorrogada por mais de trinta e sete anos, conforme verificou o visitador da diocese de Angra aquando da sua visita à igreja no ano de 1692. No corolário da visita, o bispo Dom Frei Clemente Vieira estipula ao vigário para que seja o provedor da Fazenda Real a reparar o tecto da igreja, alegando nas razões o facto da *“cappella mayor muito damnificada, e necessita o tecto de ser Reformado de madeira, e pregos por ser muito antigo; e as paredes rebocadas e a sacristia não tem almarios em que se recolham os ornamentos, e se agora se não acudir a hua e outra uira a aruinar se e fazer muito mayor despeza [...]”*.⁶³⁷

Sucede a este requerimento do Bispo, a reclamação da reforma do retábulo da capela-mor exigida pelos visitantes entre os anos de 1696 e 1698, sendo protelada até

⁶³⁴ Urbano de Mendonça DIAS, *A Vila. Edificação e reedificação de Vila Franca do Campo. Privilégios e garantias dos seus cidadãos*, Vol. 3, p. 62.

⁶³⁵ Prior Jorge Furtado da PONTE (1865-1942), *Vila Franca do Campo na Ilha de São Miguel - Paróquia de São Miguel Arcanjo - Igreja Matriz* [1903], Vila Franca do Campo, Ilha Nova, 2000, pp. 12-14.

⁶³⁶ B. M. A. H. V. F. C., Câmara de Vila Franca do Campo, *Livro de Acordãos*, 1654-1656, fl. 24 v.

⁶³⁷ A. P. M. V. F. C., *Livro Primeiro de Visitação da Igreja Matriz de S. Miguel Arcanjo*, fls. 38 - 41.

1705.⁶³⁸ Neste ano, o visitador Francisco Berquó Del Rio dispôs ao padre vigário que com o traslado dos capítulos da visita “*Requeira ao Provedor da real fazenda a dita Reforma; advertindo porem muito Cuidado nos emquaixes das pinturas do dito Retabulo para que não chegue digo não suceda perder se algum [...]*”.⁶³⁹ Pelo informe do documento, é dado como existente mais do que uma pintura a compor o retábulo em 1705, do qual apenas se conhece a *Lamentação sobre Cristo morto*.

Transcorridos seis anos, queda por ser levado a cabo a reforma da capela-mor e sacristia, como atesta Francisco Barbosa da Silva na visita à igreja a 20 de Março de 1711. Assinala dentro de três meses, o prazo estipulado para a Fazenda Real arrematar a obra do retábulo – mor, como de facto foi cumprido, mas os arrematantes não a executaram.⁶⁴⁰ Em corolário, a capela-mor esteve sem retábulo até 1731, como nos dá conta o visitador José Jácome da Costa, no seguinte modo: “*mando ao Reverendo Vigário Sob pena de se lhe dar em culpa faça executar os ditos aRematados para que ponha o dito Retabollo e cadeiras no tempo major Breve que for possiuel e Requera ao Prouedor da Real fazenda lhe mande forrar o arco della e da azoleijo para as paredes e hum Sam Miguel em Vulto para por no nouo Retabollo pello não hauer nesta Igreja Sendo da sua invocação e se hauer tirado o que estaua no painel do antigo Retabollo por incapas [...]*”.⁶⁴¹

De facto, já em 1743 a capela-mor encontrava-se decentemente ornamentada com o novo retábulo, merecendo encómios da parte do bispo Dom Frei Valério do Sacramento: “*Visitando Nós a Capella Mayor a achãmos com hum Retabolo primorosamente acabado; Mas como ainda se acha por dourar [...]*”⁶⁴² e assim quedou não somente no ano de 1753, conforme assinalou o visitador Dr. Caetano Alvarez Coelho.⁶⁴³ De igual modo permaneceu por dourar até 1768, tendo o visitador o bispo D. António Caetano da Rocha prescrito ao vigário que requeira “*a reforma do templo, torre, douramento da Capella mor [...]*”.⁶⁴⁴

No que aos painéis do retábulo-mor diz respeito acresce dizer que no ano de 1702, foram limpos conforme atesta a despesa feita de “*meã canada de vinho p^a se lauarem*

⁶³⁸ Prior Jorge Furtado da PONTE, *op. cit.*, p. 21.

⁶³⁹ A. P. M. V. F. C., *op. cit.*, fl. 77.

⁶⁴⁰ IDEM, *ibidem*, fls. 90 v. - 91.

⁶⁴¹ IDEM, *ibidem*, fls. 103-103 v.

⁶⁴² IDEM, *ibidem*, fl. 114.

⁶⁴³ IDEM, *ibidem*, fls. 123-123 v.

⁶⁴⁴ IDEM, *ibidem*, fls. 125.

os painéis do Retabollo do al/ tar maior”⁶⁴⁵. Não lograram sobreviver na sua totalidade, acaso extraviados ou até destruídos ao tempo do desmantelamento do retábulo - mor entre 1705 e 1711, por exigências do gosto em voga na época vigente. A única tábua sobejante intitulada *Lamentação sobre Cristo Morto* deve então ter sido transferida para a capela de Nossa Senhora da Piedade, actual altar de Nossa Senhora das Dores, onde foi vista pelo Prior Jorge Furtado da Ponte que dela nos dá conta na sua obra escrita em 1903. Mencionando o dito altar, diz que “tem um painel com o descimento da cruz, que devia ser de valor, mas está arruinado.”⁶⁴⁶

Não é demais referir que no altar de Nossa Senhora das Candeias, também conhecido por Nossa Senhora da Encarnação ou da Purificação, possuía uma pintura alusiva à *Apresentação do Menino no Templo* que foi ainda contemplada pelo prior Jorge Furtado da Ponte (1865-1942) e que a reputa como “painel de merecimento”.⁶⁴⁷ Este painel veio substituir uma imagem de vulto, alvo de críticas em 1730 pelo visitante, o Licenciado Martins Manuel da Costa que referindo-se às provisões necessárias ao referido altar diz “e a Imagem delle se acha com hu manto indecente” determinando a substituição do manto.⁶⁴⁸ A primeira notícia da existência de pintura é desvelada em 1747, no capítulo da visita do Licenciado Pedro Ferreira de Medeiros. Referindo-se às necessárias munições da capela denuncia: “caresce de se fazer de novo o tecto, que está com evidente ruína: de se dourarem, ou ao menos pintarem as roldanas que servem de goarnição ao Painel [...]” e determina ao seu administrador a reedificação da capela e reforma do retábulo, estipulando o prazo de doze meses para cumprimento do capítulo da visita.⁶⁴⁹

Não obstante o facto de se ter principiado a referida empreitada, a obra não ficou completa como podemos constatar do capítulo de visita do Licenciado João de Sá Bettencourt de 1753, o qual referindo-se à capela de Nossa Senhora da Encarnação diz: “tem seu princípio de reforma; e por descuydo de seu Administrador se lhe não deu

⁶⁴⁵ A. P. M. V. F. C., *Livro da Receita e da Despesa da Fábrica Menor da igreja Matriz de S. Miguel Arcanjo de Vila Franca do Campo*, 1700-1806, fls. 22-23.

⁶⁴⁶ Prior Jorge Furtado da PONTE, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁴⁷ Citando o autor na descrição que tece acerca da obra, diz o seguinte: “A Virgem está de joelhos diante do grande sacerdote, o santo S[e]meão, que já tem em seus braços o Divino Filho de Maria [...]. Defronte da Virgem Santa está José, seu Esposo fiel, sustentando na mão direita um cesto com duas pombas, oferta dos pobres, determinada na lei para ser apresentada pela mulher que ia purificar-se.” Cf. IDEM, *ibidem*, p. 55.

⁶⁴⁸ IDEM, *ibidem*, p. 56.

⁶⁴⁹ Prior Jorge Furtado da PONTE, *op. cit.*, p. 57.

fim” comutando o prazo de conclusão da empreitada por seis meses.⁶⁵⁰ Não se conhece o ano em que foi acatada a ordem e se executou a pintura e o douramento do retábulo, sabendo-se já dourado em 1798, ano em que o visitador, o Licenciado João Pacheco Arruda não se coibiu de fazer menção elogiosa ao altar no seu capítulo de visita.⁶⁵¹

I.2 – Estudo Iconográfico

A *Lamentação sobre Cristo Morto* (vide Fig. 2) está de há muito atribuída pelo historiador de arte Vítor Serrão como pertencendo à produção artística do pintor Diogo de Contreiras, não obstante a ausência da firma do pintor na obra em apreço e do infortúnio de se não ter achado fonte documental comprovativa. Segundo Vítor Serrão, a obra inscreve-se na derradeira fase do pintor, datável de cerca do ano de 1550. Admite como provável a hipótese de que a mesma redunde de uma encomenda à oficina do pintor em Lisboa, por parte do quinto capitão donatário da ilha de S. Miguel, Rui Gonçalves da Câmara, que teve a ingente tarefa de reconstruir Vila Franca do Campo arrasada pela catástrofe natural de 1522.⁶⁵²

A pintura quinhentista foi referida por Vítor Serrão num artigo em 2001 a respeito das tábuas da Ilha Graciosa, e foi redescoberta em 2008 numa arrecadação da igreja pelo pároco José Borges. Porém nos alvares do século passado, a obra encontrava-se na capela do cruzeiro onde foi analisada pelo etnólogo Luís Bernardo Leite de Ataíde, pese a má iluminação da capela e o estado deplorável da obra. Citando o autor: “*apenas reconheci fundo de paisagem onde aparecem, à direita, algumas cruces, e à esquerda, casario, desenvolvendo-se o trecho da Descida da Cruz, ao meio e no primeiro plano, representado por quatro figuras a envolverem Jesus; no segundo aparecem mais três que a meu ver acusam, como de resto toda a composição, influência nórdica.*”⁶⁵³

Sob o partido iconográfico da obra, é verosímil vincular a pintura com a gravura do holandês Cornelis Cort segundo composição com o mesmo tema de Giulio Clovio

⁶⁵⁰ IDEM, *ibidem*, p. 57.

⁶⁵¹ “*Tambem se me representou que havia destino de se mudarem os dois Altares Colaterais de n. S. do Rozário e de N. S. das Candeias, sendo Elles os mais perfeitos, completos, e bem dourados que se acham na dita Matriz [...].*” Cf. IDEM, *ibidem*, p. 57.

⁶⁵² Vítor SERRÃO, «Da Lamentação sobre o Corpo de Cristo de Diogo de Contreiras à Coroação da Virgem de Vasco Pereira Lusitano: duas jóias da pintura Antiga nos Açores.» Conferência proferida a 11 de Julho de 2009 no Museu Carlos Machado de Ponta Delgada.

⁶⁵³ Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, p. 33.

(Fig. 2 a), que o pintor segue livremente, em apenas elegendo da estampa a disposição das personagens que se dispõem em torno da figura de Cristo, assim como, também retira da estampa o Golgota para configurar a narrativa, que dispõe de modo diferente pela introdução do enquadramento arquitectónico.

Diogo de Contreiras executou várias obras com o mesmo tema da *Lamentação sobre Cristo morto* inseridas na derradeira fase da produção pictórica a qual encobre as suas melhores obras. Assinalem-se a tábuia conservada nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga executada entre 1545-1550, proveniente do Colégio do Espírito Santo de Évora (Fig. 2 b). Outra tábuia mais tardia pertence à colecção do Conde Rilvas (Fig. 2 c) sendo datável de cerca de 1548 a 1550.⁶⁵⁴

O pintor enquadra as figuras de forma centrípeta em torno de Cristo deitado no chão. A *dispositio* da lamentação vigente em primeiro plano é vinculada por uma diagonal sugerida desde Maria Madalena a S. João Evangelista. Esta diagonal divide a cena principal do enquadramento figurado em segundo plano.

As figuras privadas de expressões dramáticas e de gestos chorosos, partilham comumente uma melancolia e tristeza profundas de enorme respeito para com a Virgem, em silencioso sofrimento que encobre ao presidir fortemente à deposição de Cristo. Assinale-se a figura alteada e contorcionada da Virgem, o gesto delicado e terno das mãos que depositam Cristo no solo, a contida face serena na contenção das emoções da alma humana, superando a tradição do gesto de choro com os braços cruzados ao peito ou o desfalecimento da Virgem.

A figura de Cristo exânime estendida sobre o tecido de linho branco, apenas com o perisónio em torno da cintura, evidencia um corpo esquálido e enxuto a par dos estigmas nas mãos, nos pés e no lado direito o cuidado atinente à modelação anatómica. Tem os lábios semi-abertos, o rosto barbado e empresta os olhos à Virgem Maria, contorcionada e com as pálpebras fechadas. As santas mulheres de cabeças aureoladas, apresentam um rosto grave e melancólico. S. João está de pé com o típico manto encarnado, e com a cabeça aureolada eleva o índice para fora da composição. Madalena, prostrada aos pés de Cristo junto do vaso, é em tudo semelhante à *Lamentação* de Évora. Caso do arrojo cromático da sua vestimenta, em tons amarelo-torrado, o rosto

⁶⁵⁴ Joaquim Oliveira CAETANO, «O Pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no Convento de S. Bento de Cástris», *A Cidade de Évora*, N.º 71-76, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1988-1993, p. 83

suave e jovem de formato ovalado e o efeito iluminado do rosto são especificidades estilísticas de Contreiras. Por trás de S. João surgem dois soldados, de pé sustendo ambos lança e elmo na cabeça. “*A diversidade de direcções de olhar*” – como salientou Joaquim Caetano – “*é um dos traços característicos da pintura de Contreiras ao fixar grupos de personagens*” como sucede nas suas *Lamentações*.⁶⁵⁵

No que toca ao cromatismo, pese o apagamento da película cromática que limita a nossa análise, se destaca a pureza dos brancos nos véus da Virgem e das santas mulheres, no perisónio e no tecido de linho onde Cristo é depositado. A refulgência dos brancos realçam os rostos das figuras femininas e os amarelos pálidos estão presentes nas carnações naturalistas do corpo exânime de Cristo. Os vermelhos vibrantes, os amarelos, os verdes e os azuis, usuais em Contreiras, marcam os panejamentos, sobretudo de Madalena e de S. João.

O pintor transportou sub-temas para o plano de fundo da composição, como o Calvário e o trecho de arquitecturas ao romano, disposição estilística que – conforme realçou Joaquim Caetano – é recorrente na obra de Contreiras, entendida como forma de sugerir alongamento do espaço pictórico.⁶⁵⁶

Representou com deleite de pormenor os apetrechos militares dos dois soldados romanos, que acorrem junto dos dois condenados crucificados na cruz. A teatralidade da posse dinâmica de cada um dos soldados e a intensidade dramática dos esqueletos e das caveiras emergindo da terra, pronunciam o ambiente dramático do final da condição humana.

É de salientar, por outro lado, os trechos de arquitecturas «ao romano» de modelação luarenta, onde o pintor articula as fontes bíblicas, na representação do templo de Jerusalém, e que se estribam na tradição renascentista dos modelos formais empregues pelo pintor Gregório Lopes.

Atendendo aos cânones maneiristas evidentes na fase madura da produção contreiriana a que a obra em apreço é parte integrante, podemos atribuir a Contreiras papel decisivo na introdução do maneirismo experimental na pintura nacional. Deve também ser invocado como protagonista da introdução na ilha micalense cerca de 1550

⁶⁵⁵ Joaquim CAETANO, *O que Janus via. Rumos e cenários da Pintura Portuguesa 1535-1570*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996, p. 180.

⁶⁵⁶ IDEM, *ibidem*, pp. 185-187.

dos valores do Maneirismo experimental, que começam a substituir os modelos flamengos prevalentes na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI.

II – Igreja de Nossa Senhora da Estrela na cidade da Ribeira Grande

II.1 – Memória Histórica

A primaz construção da igreja matriz da Ribeira Grande, dedicada a Nossa Senhora da Estrela remonta aos alvares da era de quinhentos, datando o início da sua construção de 1507. Concomitantemente, o povoado foi habilitado ao título de Vila concedido pelo rei D. Manuel I a 4 de Agosto deste ano, precedente directo que coadjuvou à edificação da igreja de modo a condizer com a dignidade do novo estatuto. Ora, a igreja foi erecta no local onde pré-existia a ermida de Nossa Senhora do Loreto, sendo entregue a consecução do projecto pelos poderosos locais ao biscainho, João de la Peña mestre-de-obras.

O plano da construção arquitectónica - em obediência às exigências dos benfeitores - seguia o protótipo da igreja matriz de Vila Franca do Campo, tendo o provento da obra perfeito a quantia de cento e quarenta mil réis paga ao mestre João de la Peña. Com o seu início em 1507, depois de dez anos que durou a empreitada, finalmente, a 8 de Março de 1517 a igreja é sagrada pelo Bispo, D. Duarte, por incumbência de Dom Diogo Pinheiro, Bispo do Funchal, a cujo bispado eram as ilhas dos Açores sujeitas.⁶⁵⁷ Pelo ano de 1528, como nos diz Bernardo Athaíde, Fernão d'Alvres procedeu ao “*lajeamento interior por cinquenta mil réis e mais oitocentos réis de alças.*”⁶⁵⁸

Já em 1558 a igreja voltava a ser objecto de obras, como atesta o Alvará régio instando à Câmara da Vila, a aplicação do valor da renda da imposição sobre o vinho e a carne nos concertos da matriz.⁶⁵⁹ Devemos notar ainda, em consequência das violentas convulsões sísmicas que se fizeram sentir na Vila no ano de 1563, e que surtiram em efeito na destruição das principais construções, o estado precário de degradação com que ficou a igreja matriz urgindo novas intervenções. Em 1581, a igreja apresentava-se

⁶⁵⁷ Francisco CHAVES (dir.), *op. cit.*, Vol. II; p. 65.

⁶⁵⁸ Luís Bernardo Leite de ATHAÍDE, *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores. Ribeira Grande – sua arquitectura Antiga*, Ribeira Grande, Câmara Municipal da Ribeira Grande, 1999, p. 24.

⁶⁵⁹ A. N. T. T., Chancelaria de D. Sebastião, *Registo de Privilégios*, Liv. 1, fl. 189.

com novo retábulo - mor “ *muito lustroso* ” sagrado aos nove dias de Abril pelo bispo Dom Pedro de Castilho.⁶⁶⁰

Em 1591 o bispo visitador D. Manuel de Gouveia descontente com a capela-mor que à data exigia alguns reparos, demandou aos oficiais da Câmara da Vila da Ribeira Grande a solicitação ao monarca “*para que se concerte o entabolamento, e os fechaes da dita capella que estão maltratados [...]* ” cláusula que vem a ser reiterada no princípio do século XVII, em 1603, na visita do bispo D. Hieronimo Teixeira Cabral.⁶⁶¹ Realmente, a capela-mor permaneceu em precárias condições até 1612, dando-se o seu aluimento como registou o franciscano Frei Agostinho de Monte Alverne.⁶⁶² Esta circunstância ditou uma segunda campanha de obras a encetar na construção de nova capela-mor, concluída por volta de 1619, urgindo a partir desta data a edificação do corpo da igreja. Como de facto salienta o visitador Pedro Gonçalo Godinho ao instar aos oficiais da Câmara da Vila para que demandem a arrematação da obra atinente ao corpo da igreja, exemplo das portas das fachadas principal e do sul, e da construção da capela baptismal, não esquecendo ainda de chamar a atenção para a necessidade de se fazer o arco da capela-mor para “*corresponder com a obra noua da ditta capella [...]* ”conforme esclarece.⁶⁶³

No último quartel da era de seiscentos, mormente em 1680, a torre dos sinos aluiu, incorrendo sobre a igreja com grave ruína para as naves, protelando-se a reedificação das mesmas, apenas a torre será construída em 1701.

Nos finais da segunda década de Setecentos é empreendida uma terceira campanha de reedificação da igreja a três de Maio de 1728, sob orientação do projecto do vigário João de Sousa Freire e, posteriormente, de Inácio Manuel de Vasconcelos, se

⁶⁶⁰ Segundo o teor do pergaminho depositado por D. Pedro de Castilho na caixa das relíquias debaixo do altar-mor, o bispo confirma nos termos seguintes: “*comsagrei este altar à honra da Virgem Nosa Sn^{ra} do Loreto, e meti nele suas Reliquias [...] e hum osso de St^a Eufémia [...] e dous ossos das onze mil Virgens hum osso pequeno de São Sebastião e concedo quarenta dias de indulgencias a todos fieis cristãos, que neste dia e por outro tal em cada hum anno visitarem este altar e relíquias [...]* ” Cfr. A. P. M. R. G., *Notas para o Segundo Livro do Tombo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Estrela da Vila da Ribeira Grande continuado na era de 1674 tempo em que o livro do Tombo velho acabou*, fls. 20 v-21.

⁶⁶¹ A. P. M. R. G., *Livro Primeiro de Visitas da Igreja de Nossa Senhora da Estrela*, 1576-1634, fls. 41-41 v e fl. 55 v.

⁶⁶² Agostinho de MONTE ALVERNE, *op. cit.*, Vol. II, p. 306.

⁶⁶³ A. P. M. R. G., *Livro Primeiro de Visitas da igreja de Nossa Senhora da Estrela*, 1576 -1634, fls. 81-92.

celebrando a primeira missa 1736. Relembramos que a obra da capela-mor e sacristia foi patrocinada pela Fazenda Real. Para a fábrica do corpo da igreja vários benfeitores colaboraram no financiamento da obra, não sendo de omitir o contributo dos réditos das fintas lançadas aos moradores.

Especial menção vai para a circunstância do vigário Agostinho Tavares ter aproveitado a madeira de um sepulcro mais os respectivos painéis para servir de ornamentação das capelas, a título provisório, enquanto não fossem feitos os retábulos. O entalhador André de Fontes é o responsável pela obra do retábulo da capela-mor custeada pela Fazenda Real. Sabe-se que o retábulo de Jesus foi custeado pelos irmãos Martim e Agostinho de Melo, beneficiados nesta igreja, e que o capitão Manuel de Sousa Correia, por seu turno, patrocinou a obra de um púlpito e demais obras na capela do Santíssimo Sacramento.⁶⁶⁴

A obra de talha e douramento das doze capelas da igreja estavam concluídos cerca de 1754, quedando por dourar o retábulo - mor. Transcorridos sete anos, o vigário Caetano Alves Coelho enviou um requerimento ao Conselho da Fazenda em 1761, solicitando o douramento do retábulo - mor e pintura do tecto da igreja, entre outros ornamentos e alfaias litúrgicas.⁶⁶⁵ Sete anos mais tarde, é alcançada a ordem para se proceder ao douramento do retábulo da capela-mor, prevendo-se várias alterações a serem efectuadas no retábulo e arco da mesma capela.

Interessante constatar que na capela-mor ainda existia na segunda metade de Setecentos quatro pinturas, pese a imprecisão do documento sobre a composição das mesmas, porém refere: “*Nesta capella se acham por cada banda dous payneis de obra de emtalha cujos tem noue palmos em coadra [...] Por sima destas frestas e painéis tem/ hum frizo de obra de talha do cumprimento da capella [...]*”.⁶⁶⁶ Porém, parece consensual se tratar de temática dedicada à vida da Virgem, por ser Nossa Senhora da Estrela ou Purificação a padroeira do templo e orago da capela-mor. Estes painéis ao que consta se perderam, porém o painel da capela dos Reis Magos dedicado à *Apresentação do Menino no Templo* na nossa opinião procede do desmembrado retábulo-mor, na medida em que o tema consignado na obra é convergente ao tema da Purificação da Virgem, invocando nesta relação a padroeira do templo e o orago da

⁶⁶⁴ IDEM, *ibidem*, fls. 25-27.

⁶⁶⁵ B. P. A. R. P. D., *Livro de Registo da Alfândega de Ponta Delgada*, 1700-1779, fl. 198 v.

⁶⁶⁶ IDEM, *ibidem*, fls. 253-254.

capela-mor, ao invés da capela dos Reis Magos cujo retábulo maneirista original constava de um só painel.

É sobre o acervo pictórico remanescente desta igreja que importa abordar, pese o facto do acervo original se constituir de maior número de pinturas que não lograram ser preservadas.

II.2 – O programa pictórico da Capela dos Reis Magos

Antão Rodrigues da Câmara casado com D. Catarina da Cunha, “*Senhor, e instituidor do Morgado da Ribeirinha na ilha de S. Miguel*”, fundou a capela dos Reis Magos cuja construção principiou sem que a visse terminada pelo sobrevir da morte.⁶⁶⁷ De resto, foram os seus legítimos descendentes administradores do morgado da Ribeirinha, que ficaram com o encargo de administrar a capela, proceder ao seu reparo e embelezamento, responsabilidade que refreia a partir da segunda metade da era de quinhentos fruto, presume-se, das longas ausências dos administradores envolvidos na cena política nacional. Ora, surge como certa que não estava consumada a obra de marcenaria do retábulo da capela ao ano de 1581, conforme atesta a Visitação do bispo Dom Pedro de Castilho, pela qual determina ao administrador Dom Rodrigo de Melo “*acrescentar o retauolo que fique da largura do altar e da altura entablamento sob pena de mil réis [...] humas cortinas brancas para o retauolo [...] com tabolamento da capella consertado, e a capella pinsselada sob penna de hum cruzado [...]*”.⁶⁶⁸ Na visita do ano seguinte, o mesmo bispo renova as recriminações dirigidas a Dom Rodrigo de Melo e ordena sob pena de excomunhão ao actual administrador, D. Francisco de Melo, o cumprimento do que estava consignado na Visitação.⁶⁶⁹ D. Francisco de Melo não se aprestou a cumprir com as obrigações retro, quedando por concluir o retábulo na transição para a centúria seguinte, como se depreende do capítulo oitavo da carta de visitação do bispo Dom Hieronimo Teixeira Cabral durante a sua visita de 1603, onde diz do seguinte modo: “*De mais de trinta annos a esta parte foi mandado com penas aos Administradores da Capella dos Reys [...] de que oje he administrador Dom Fran^{co} Manuel Reformasse o Retabolo, e o dourasse, e fizesse outras cousas necessárias o que*

⁶⁶⁷ *Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Livro VIII, Cap. III, p. 120.

⁶⁶⁸ A. M. R. G., *Livro Primeiro de Visitas da Igreja de Nossa Senhora da Estrela*, 1576 - 1634, fls. 12-17.

⁶⁶⁹ IDEM, *ibidem*, fls. 22-26.

não satisfaz [...]” o que esclarece que no mínimo, desde 1573 queda por ser consumada a obra de marcenaria do retábulo. Estipula o visitador o prazo de seis meses ao administrador para que “*mande Reformar o Retabolo e doura-lo [...]”* sob pena de vinte cruzados.⁶⁷⁰

Este cenário não se alterou, sendo a demanda reiterada na visitação de 1606. Dom Hieronimo Teixeira Cabral no capítulo vinte e quatro da carta de visitação regista o alijamento do administrador face às ordens das visitas anteriores, e coloca acento grave na reforma e no douramento do retábulo da capela.⁶⁷¹ Em 1619, a visita do vigário Pedro Gonçalo Godinho, ouvidor do eclesiástico na ilha de São Miguel, visitador em todo o bispado de Angra, regista no capítulo oitavo o incumprimento do administrador ao qual dispunha - sob pena de terem de pagar cem cruzados e incorrerem na excomunhão - a obrigação de “*dourar o retabollo e reformar a pintura e consertar a capella em a qual choue muito e esta podre e [ameaça] cair muita parte do forro, e mande iguallar o pauimento com a sepultura [...]”*.⁶⁷² À vista do informe do documento retro é inequívoco que o retábulo continha apenas uma pintura, a qual necessita de reforma tal e qual a capela que permaneceu arruinada, pelo menos, até 1625, ordenando o bispo Dom Pedro da Costa ao administrador, sob pena de dez cruzados, que “*cumpra esta, e as mais visitas até à primeira [...]”*.⁶⁷³

Somos de supor a hipótese de que a pintura que os visitantes instam em reformar foi sacrificada pelas condições precárias apresentadas pela capela - uma vez que chovia lá dentro - bem como devido à estética de decoro e ortodoxia iconográfica imperantes na igreja Contra-Reformada a cujos preceitos urgia conformar e submeter toda a produção de imagens sacras. É crível que se tenha procedido, no mais tardar, entre 1625-1630 à execução da pintura com o tema da *Adoração dos Magos*, invocação a que toma o orago da capela.

Pouco conhecidas e nunca antes estudadas, as duas pinturas foram mencionadas por Luís Bernardo Leite de Ataíde, que se limitou apenas a registar que na matriz da Ribeira Grande o “*altar dos Reis Magos é tomado por dois desses quadros, colocados*

⁶⁷⁰ IDEM, *ibidem*, fls. 54-71v.

⁶⁷¹ IDEM, *ibidem*, fls. 74-78v.

⁶⁷² IDEM, *ibidem*, fls. 81 - 92.

⁶⁷³ IDEM, *ibidem*, fls. 102-102v.

*um por sobre o outro: o de baixo é o da Apresentação no Templo, o de cima, o dos Magos [...]”.*⁶⁷⁴

No que ao painel da *Adoração dos Magos* diz respeito, a datação da sua execução, bem como a identidade do comitente é levantada por alguns autores, nos termos que passo a citar: “Consta que o famoso painel dos Reis Magos terá sido instituído num dos altares por D. Mécia e seu marido, D. Gomes de Melo. Crê-se que o painel, de estética quinhentista, date de 1582. Não se sabe se terá sido pintado na ilha ou trazido de fora.”⁶⁷⁵ O autor em causa não apresenta em rigor fonte documental onde fundamente a imputação da encomenda a Dona Mécia. Inclusive, a atribuição da pintura da *Adoração dos Magos* ao ano de 1582, é a nosso entender precipitada. Em vista da documentação por nós reunida e explanada, a pintura em causa não pode ser anterior a 1625. Relembremos que se instava no acabamento da obra de marcenaria do retábulo desde 1573, perpetuando-se a necessidade de reforma e douramento pela centúria seguinte, sendo feito o primeiro eco da pintura em 1619 quando se demandou a sua reforma ao administrador. Só com o auxílio de exames de radiografia e infra-vermelhos é possível esclarecer se a pintura que hoje vemos corresponde a uma nova pintura colocada em substituição da anterior, a partir de 1625. Ou se a reforma da pintura fruto de estar arruinada ou ditada pela necessária adequação às exigências de decoro estético e aos ditames didascálicos da igreja pós-trentina foi realizada sobre a pintura antiga que urgia reformar nas disposições dos visitantes. Subsistem de facto muitas dúvidas quanto à data exacta da pintura que em 1619 os visitantes dispõem reformar. Mas, tendo em conta que é a partir de 1573 que os visitantes instam na obra de reforma do retábulo, a pintura só pode ser anterior a esta data.

O painel dedicado ao tema da *Adoração dos Reis Magos* (vide Fig. 15) que preside o retábulo da capela dos Reis Magos foi no formato original rectangular, e não com o topo semi-circular como consta disposto no retábulo em redundância da adequação à arquitectura do retábulo no decurso da segunda metade de Setecentos.

Não subsiste documentação que permita esclarecer a identidade do seu autor. Porém, é crível que a obra não seja de pintor micaelense, uma vez que durante a

⁶⁷⁴ ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de, *Etnografia, Arte e Vida Antigas nos Açores*, vol. II, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1974, p. 172.

⁶⁷⁵ MATOS, António e FARIA, Andreia, *Evangelização, devoção e património cultural (subsídios para a história da paróquia de Nossa Senhora da Estrela)*, Matriz de N. Sra. da Estrela, Ribeira Grande, 2007, p. 62.

segunda metade de Quinhentos se encontravam poucos praticantes de pintura a óleo na ilha. Pelo que, muitas foram as vezes em que a nobreza da ilha adquiriu pintura no continente.

Estilisticamente a pintura se enquadra na *Bella Maniera* italiana (1560-1580), muito próxima dos modelos do pintor Gaspar Dias, que podemos vislumbrar na configuração da pose do mago Gaspar.

A lição miguelangelesca é expressa na figura alongada e corpulenta da Virgem sedenta e com os dedos afilados que seguram o Menino pelos pés. O eixo da composição é o Menino que a mãe apresenta aos magos. Importa realçar a ternura do gesto do menino inclinado na direcção de Melchior lhe acaricia as barbas num gesto afável. Quanto aos reis magos, Melchior prostrado diante do Menino tem as mãos juntas frente ao peito, e junto de si tem a taça com o ouro, oferenda simbólica que simboliza a realeza do menino. Gaspar representado de perfil, oferece a mirra em alusão ao padecimento da cruz, e por último, Baltazar sustem um cofre com incenso, em homenagem à divindade do menino. De notar a perfeição com que o pintor desenhou a requintada taça pousada no pavimento traçado em perspectiva, reflexo da ourivesaria da época.

Praticamente o enquadramento da cena desaparece no fundo tenebrista dominante. Por outro lado, cabe realçar o tratamento das sombras, o drapejado dos requintados tecidos dos magos transmitindo o efeito táctil. O cromatismo sugere uma paleta cromática alegre nos tons iridescentes, onde predominam os alaranjados, rosa e carmim em grave contraste com o contido fundo monocromático negro, acaso repinte posterior.

A tábua com a ***Apresentação do Menino no Templo*** (vide Figs. 14 e 14 a) que anteriormente reportamos ao retábulo – mor da igreja, se assume como obra de pintor distinto do precedente. Acaso se possa adestrar a sua autoria ao pintor Fernão de Matos, afirmação estribada apenas no cotejo das feições dos rostos da Virgem e de Maria Madalena na obra *Noli me Tangere* patente na Ermida de São Brás. A ser ele o autor do retábulo-mor da igreja de Nossa Senhor da Estrela, de que a *Apresentação* foi o único painel que nos chegou, estamos perante uma possível atribuição que carece da devida prova documental.

A data da execução do painel radicar-se-á cerca de 1582, por ser este o ano em que o bispo de Angra consagrou o novo retábulo - mor e nele depositando as santas relíquias.

A *Apresentação do Menino no Templo* ilustra um episódio bíblico narrado no evangelho canónico de S. Lucas (2, 22-35). Segundo a lei judaica, para os filhos primogénitos a mãe era considerada impura durante quarenta dias, sendo interdita durante este período a sua entrada no templo. Após este tempo, devia apresentar-se diante do sacerdote, para apresentar o filho no templo e proceder à oferenda lustral, no escopo de ser purificada. (Ex 13, 1-2); (Lev 12, 2-4; 8).

Estilisticamente a obra se insere na estética da *Bella Maniera* italianizante, sendo de realçar alguns ecos dos modelos de António Campelo, patentes na pose da Virgem e na configuração do menino nos braços de Simeão.

O pintor optou por alojar as personagens no átrio do templo, dispostas em torno do altar destacado pela figura de Simeão que enverga alva branca coberta pela dalmática dourada bordada de motivos vegetalistas, figurando como sumo-sacerdote com mitra, segura directamente no corpo do Menino e não com o pano, sintoma evidente da pintura não se submeter aos ditames da iconografia contra-reformada imposta à figuração do tema. Inclina-se sobre a mesa do altar trazendo para a sua frente os braços onde segura o Menino, que recebera dos braços de Maria. A posição dos braços do sumo-sacerdote corresponde ao momento em que ele devolve o menino à sua mãe, sendo a devolução completada pelo olhar comunicante que devolve a Maria e não ao Menino.

Na figura da Virgem o pintor supera a lição miguelangelesca, alinhando pelo *serpentinato* da pose da figura alteada e sinuosa da Virgem em figura alongada moldada pelo arredondamento do vestido de tons quentes, unido ao rosto idealizado e aos dedos afuniladas. A sacerdotisa Ana segura a oferenda lustral constituída pelo casal de rolas, se alinha com o mundo nórdico pela indumentária, a par da mulher de costa que vemos trazer um toucado à moda nórdica. S. José segura o círio aceso alusivo à purificação da Virgem. O menino pobre que vemos de costas para o espectador a puxar a toalha da mesa em perspectiva, serve para nos conduzir ao centro da composição.

A opção compositiva de enquadrar a cena numa arquitectura linear que converge segundo um ponto de fuga para o altar da capela-mor abobadada, com as tábuas da lei expostas sobre o altar-mor onde se vê o círio aceso (alusão à purificação da Virgem), permite ao pintor ensaiar a perspectiva, contribuindo para a sugestão de profundidade, que é continuada nas arcadas e janelas que se abrem para o exterior, com trechos de paisagem tão ao gosto do maneirismo nórdico.

A contradizer o sentido de horizontalidade do ponto de fuga, se impõe a verticalidade dos elementos arquitectónicos, colunas e pilares ulteriores ao sacerdote, que marcam um ritmo cadenciado entre-calados por vãos que abrem para o exterior paisagístico e com micro-arquitecturas que inundam o plano fundeiro.

Importa ressaltar a beleza idealizada do rosto da Virgem, em contraposição com os rostos das restantes figuras, exemplo de S. José com a testa burilada de rugas à semelhança de Simeão. A expressão taciturna que transparece dos rostos das figuras assistentes serve à solenização da cerimónia e evoca o papel secundário que estas detêm em cena. Por último, há que ter em conta a graciosidade do gesto delicado da Virgem e a capacidade do pintor em transmitir a intercomunicabilidade de olhares partilhados entre a Virgem e Simeão, num movimento ascensional que aponta para a captação do Menino.

II.3 – Estudo Iconográfico das Pinturas da Sacristia

A tábua com o título *Assunção e Coroação da Virgem* (vide Fig. 13) patente na sacristia se conserva com repinturas evidentes na base da Virgem, onde provavelmente poderão estar latentes o crescente lunar ou os querubins, que por norma iconográfica se manifestam neste tipo de representações.

É referida pelos autores como proveniente de uma antiga ermida do aro ribeirão-grandense, afirmação que nos parece pouco precisa na ausência de prova concludente.

Ernesto do Canto, por seu turno, refere que se erguera uma ermida da invocação de Nossa Senhora, na qual existia um painel representado “*Nossa Senhora criando ao peito o Menino Jesus, com outro pequeno, e daqui seria ser do Loreto a invocação*”.⁶⁷⁶ O autor assevera ter visto o painel na sacristia da igreja “*antes que fosse melhorada ao estado em que hoje se vê; e dizem a levar a licenciado Manuel Álvares Cabral, duodécimo vigário desta igreja*”.⁶⁷⁷ Certamente a pintura que Ernesto do Canto viu na sacristia antes de ser restaurada consagrava a representação de *Nossa Senhora com o Menino Jesus e o pequeno João Baptista*, que infelizmente pereceu.

Supomos que a pintura presidiria a importante retábulo, como o da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Estrela do qual apenas remanesce a tábua da *Apresentação do Menino no Templo*. Lembremos aqui o facto do tema da *Assunção da Virgem*, por

⁶⁷⁶ Ernesto do CANTO, *op. cit.*, p. 295.

⁶⁷⁷ IDEM, *ibidem*, p. 295.

norma, coroar os retábulos marianos, de que é exemplo o retábulo-mor desta igreja, pelo facto de também ser este um templo dedicado à Virgem. Por outro lado, sabemos que o retábulo-mor era constituído por dois painéis de cada banda, dos quais sobeja a *Apresentação*. Contudo, ao centro, devia possuir um nicho para guardar imagem de vulto, sobre o qual era colocado o painel principal presidido pela *Assunção*. Pelo que, não será de excluir a hipótese do painel da *Assunção* oportunamente presidir ao centro do retábulo desta igreja.

O painel da *Assunção e Coroação da Virgem* de remate semi-circular ilustra o dogma alicerçado na crença de que a Virgem foi elevada ao céu em corpo e alma após a morte pela corte angelológica que a corou rainha dos anjos.

O tema da *Assunção* foi durante a época medieva considerado tema secundário face a outros de maior relevo como a *Dormição e Coroação da Virgem*, devendo-se a isto a sua fraca frequência com que foi representada na arte medieval.

Só nos finais de Quinhentos e em pleno século de Seiscentos é que se constata o protagonismo da sua representação, especialmente na Península Ibérica, onde se convencionou pintar a *Assunção da Virgem* com aparência da mulher apocalíptica, tipo iconográfico procedente dos Países Baixos a que Espanha e Portugal importaram por via da difusão das gravuras.⁶⁷⁸

Na pintura em apreço temos, pois, a representação simultânea da *assunção da Virgem* elevada aos céus pelos anjos, seguida da sua *coroação* com a coroa trazida pelos anjos. No que à *coroação da Virgem* diz respeito, é uma criação original dos evangelhos apócrifos atribuído ao bispo Méilton. A partir do século VI, São Gregório de Tours dissemina a crença na *coroação da Virgem*, divulgada com maior incremento na *Lenda Dourada* de Jacques de Vorágine no século XIII, lançando as bases da sua representação imagética.⁶⁷⁹

No partido iconográfico, o pintor anónimo se inspira directamente na obra com o mesmo tema do pintor italiano Federico Zuccaro, que gozou grande popularidade entre os pintores devido à sua reprodução em estampa no ano de 1574 pelo gravador holandês Cornelis Cort (Fig. 13 a). O pintor se serve da estampa para criar o modelo da Virgem e

⁶⁷⁸ Suzanne STRATTON, «La Inmaculada Concepcion en el Arte Español», *Cuadernos de Arte e Iconografia*, Tomo 1, N.º 2, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 41.

⁶⁷⁹ Loius RÉAU, *op. cit.*, p. 198.

dos anjos que a flanqueiam, afora o crescente lunar e os querubins ausentes na base da pintura.

A Virgem aqui representada, eixo central da composição, se eleva sobre um crescente lunar, atributo da mulher apocalíptica (aquela que desce do céu à terra, isto é, Nossa Senhora da Conceição) reflexo da indefinição iconográfica que perdura entre os artistas quanto à fixação do ícone de Nossa Senhora da Assunção (aquela que sobe da terra ao céu).

A Virgem enverga a tradicional túnica rosa e um manto azul. A cabeça cabisbaixa e as mãos juntas sobre o peito se coadunam com o sentimento de vergonha e de humildade recomendadas pelo tratadista Pacheco. Porém o pintor quebrou com iconografia contra-reformada imposta ao tema, dado que representa os anjos a tocarem directamente no corpo da Virgem, tratando-se de um pormenor que Pacheco proíbe dos pintores o fazerem, para afirmar a concepção sem mácula da Virgem, que aliás é ainda atestado pela colocação do crescente lunar aos pés. É inequívoca a dependência total do pintor ao gravado maneirista que serviu de fonte de inspiração à representação do tema, obviando a ortodoxia iconográfica contra-reformista.

O hieratismo e alongamento da Virgem é quebrado pela sugestão indelével de movimento sugerido no manto, embora a transmissão de movimento ascendente seja concebida em melhor grau nas vestes esvoaçantes dos anjos, de alegres tons ácidos como o amarelo, rosa e alaranjado de gramática maneirista, em sintonia com o tom dourado do fundo.

A elevação da Virgem pela escolta de dois anjos de longas vestes á moda flamenga faz com que a leitura da obra seja feita no sentido ascendente, sugerido pelo ritmo ascensional das figuras de anjos que envolvem a figura central. De notar que os anjos que coroam a Virgem sustêm a coroa real. Não obstante o painel combinar a Assunção com a Coroação da Virgem, porém, só o podemos considerar como representando única e exclusivamente a Assunção da Virgem. Porque a Coroação da Virgem é, como sublinha Suzanne Stratton, um acto solene só exequível de ser executado pela Trindade, Deus Pai e Deus Filho.⁶⁸⁰ Posto que no painel em estudo são os anjos que efectuem a coroação da Virgem, a imagem assinala a Virgem Maria rainha dos coros angélicos, como uma *Regina angelorum*, como atestam os anjos que rodeiam a sua imagem quando a elevam ao céu.

⁶⁸⁰IDEM, *ibidem*, p. 42.

As pinturas de cavalete representando ***São João Evangelista na Ilha de Patmos*** e ***São Jerónimo Penitente no Deserto***, hoje na sacristia, para onde foram transferidas nos finais do século XVII por deliberação da mesa da Confraria do Santíssimo Sacramento, fariam parte de um conjunto retabular em que figuravam não apenas duas, mas cinco pinturas. Sabe-se ainda que existira, entre as várias pinturas oriundas da Confraria do Santíssimo, uma *Ultima Ceia*.

A escolha pelo doutor da igreja latina, no caso de S. Jerónimo, assim como pelo evangelista S. João, cujo pendor doutrinário do seu evangelho completa os três sinópticos, leva a supor nesta linha temática, a suposição das restantes pinturas desaparecidas representarem doutores da igreja latina. A escolha pelo tema visa reafirmar os princípios doutrinários propugnados pela igreja em face aos adversários consubstanciados nos adeptos do Protestantismo.

Abordemos a análise das duas pinturas remanescentes do desmembrado retábulo da capela administrada pela Confraria do Santíssimo Sacramento.

São João Evangelista na Ilha de Patmos (vide Fig. 62) é uma pintura barroca sobre tela da segunda metade do século XVII de presumível autoria micaelense, representando um dos passos da hagiografia do apóstolo São João Evangelista. O mais novo dos doze apóstolos era pescador e irmão de S. Tiago Maior. Tenho sido um dos seguidores do Precursor, aquando da vida pública de Jesus, este o convocou para seu discípulo, assinalando-se a sua presença em vários acontecimentos da vida de Jesus. São eles, a Agonia no Jardim das Oliveiras, a transfiguração e a ascensão de Cristo. Como é o caso ainda, da presença junto de Maria no Calvário, lhe confiando Cristo a sua mãe, sinal elucidativo da sua habilitação a discípulo da sua preferência.

No seu apostolado, prega o evangelho na Ásia Menor, depois viaja para Roma onde é denunciado ao imperador Domiciano que, por seu turno, o condenou ao tormento da tina de óleo fervente, suplício do qual saiu ileso. Este acontecimento miraculoso aos olhos das autoridades romanas foi tido por acto de magia, e no seu corolário S. João foi deportado para a ilha de Patmos, onde redigiu o *Apocalipse*. Após a morte do imperador, é autorizado a voltar a Éfeso, onde aos noventa anos escreve o quarto Evangelho. A sua obra doutrinária lhe valeu ser designado o padroeiro dos escritores e teólogos.

Ao contrário da maioria dos apóstolos, S. João não morreu martirizado, a igreja o considera um mártir aduzindo a sua sobrevivência ao suplício da tina de óleo em frente à Porta Latina.⁶⁸¹

Na arte, o apóstolo surge em três variantes, isolado, associado a outras figuras bíblicas ou nos ciclos narrativos da sua hagiografia.

Na pintura em causa prima o terceiro caso, onde a narrativa imagética contempla o episódio do exílio na ilha de Patmos, onde redige o reputado livro do *Apocalipse*.

Sob o ponto de vista iconográfico, o pintor micaelense elege a gravura maneirista do gravador nórdico Heinrich Aldegrever datada de 1539 (Fig. 62 a), como fonte inspiradora do modelo do evangelista com o cálamo e o livro aberto, apenas variando na posição da cabeça e da águia.

São João figura em meio-corpo, representado por tradição imberbe e com o manto encarnado. O santo com a mão esquerda segura um livro aberto, pousado sobre a mesa junto ao tinteiro, e na outra mão segura o cálamo com o qual redige o *Apocalipse*. Como autor do *Apocalipse*, tem por atributo a águia que lhe serviu de única companhia no exílio.⁶⁸² S. João eleva a cabeça até ao divino, de modo a transparecer a iluminação divina com que foi infundido na redacção das revelações consignadas no *Apocalipse*. O fundo da composição é demarcado pela águia a planar de asas estendidas sobre a cabeça aureolada do apóstolo, sinal revelador da sua santidade.

Do ponto de vista da modelação dos panejamentos, os pregueados caem pelo tronco em linhas ondulantes sugeridas com naturalismo pelo jogo de sombra e luz. O pintor respeitou a anatomia e as proporções do corpo que são equilibradas, sendo de realçar as mãos de contorno rigoroso. A composição equilibradamente estruturada, permite traçar uma diagonal desde o livro até à árvore, conduzida na direcção ascendente, tal é a posição do braço direito do santo, (paralelo à cabeça) de cuja mão segura a pena com a qual se prepara para escrever. Pretendendo-se com este aparato técnico mostrar que foi da inspiração divina que São João Evangelista se impregnou para escrever o seu livro.

S. Jerónimo Penitente no Deserto (vide Fig. 63) integra juntamente com S. Gregório Magno, Santo Agostinho e Santo Ambrósio os quatro doutores da igreja

⁶⁸¹ Louis, RÉAU, *Iconographie de l' Art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. II, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 710.

⁶⁸² IDEM, *ibidem*, p. 716.

latina. S. Jerónimo (347-420) douto poliglota (falando grego, hebreu e latim) foi a Roma onde enquanto conselheiro do papa S. Dâmaso ao ano de 382, o sumo - pontífice lhe incumbe a revisão e tradução latina da Bíblia, do original hebreu e da versão grega das Setenta.⁶⁸³ Tarefa que se delongou por vários anos, ficando por concluir à morte do papa, o que incitou a fixação de S. Jerónimo em Belém no ano de 386, data em que concluiu a ingente tradução dita *Vulgata*.

A narrativa imagética consignada na obra traduz o retiro penitencial do santo ao deserto da Síria, no escopo de execrar a sua alma das tentações. As tentações do santo no deserto são manifestadas sobretudo nos sonhos das danças perniciosas de mulheres nuas, contra os quais se penitenciou praticando mortificações com a pedra sobre o peito.

Esta transformou-se no símbolo iconográfico da sua penitência no deserto, a par do crânio e do crucifixo sobre o qual medita em sinal do seu humanismo, imiscuam-se na sua iconografia enquanto penitente no deserto. Outros atributos do santo são, de acordo com Réau, o leão domesticado do qual se diz ter retirado um espinho da pata, que reputa o atributo do Evangelista S. Marcos, e ainda o chapéu cardinalício, cargo que nunca exerceu.⁶⁸⁴

A pintura, sob o ponto de vista da iconografia, apresenta vinculação directa com a gravura sobre o mesmo tema de Johan Sadeler (Fig. 63 a), que o pintor elege e imita com fidelidade.

O santo em meio corpo, semi-nu, trajando um manto encarnado é figurado enquanto anacoreta, tendo se retirado para o deserto no escopo de mortificar as paixões da carne. O rosto barbado e borrifado de rugas reflecte o olhar penitente do santo no momento em que se auto-flagela com a pedra sobre o peito, fixando o olhar no crucifixo que sustem na mão esquerda, que ao mesmo tempo segura uma caveira, símbolo das coisas transitórias da vida. Associam-se aos atributos do asceta os de doutor da igreja, expresso na Bíblia, elemento que o identifica como Doutor eclesiástico, a cuja alusão também concorre o tinteiro posto na mesa, em sinal do magistério que lhe foi confinado na tradução latina da Bíblia.

O santo destaca-se do fundo paisagístico, pautado pelo tronco de uma árvore despida de folhas, para onde incorre o manto encarnado tratado de modo naturalista, com sinuosos pregueados ondulantes e esvoaçantes sugerindo o sopro do vento. O

⁶⁸³ IDEM, *ibidem*, p. 740.

⁶⁸⁴ IDEM, *ibidem*, p. 742.

correcto estudo anatómico na marcação dos músculos, no verosímil contorno das mãos revelam um pintor destro ao nível do desenho.

II.4 – Estudo Iconográfico da Capela Baptismal

No concernente à capela baptismal, onde se guarda uma pequena pintura alusiva ao *Batismo de Cristo* e o políptico com a representação do *Julgamento Final*, podemos constatar que a sua edificação foi prorrogada por anos consecutivos durante a era de seiscentos, a despeito dos oficiais da Câmara descurarem da sua construção à qual instaram os visitantes desde 1606. Como se vê da visitação de Dom Pedro da Costa, se estipula o prazo de um ano para que os oficiais da Câmara construíssem a dita capela “no canto da Igreja p^a a banda do mar cuberta de madeira, e telha bem acabada e guarneçada e nella farão hum Almário p^a os Santos óleos, e serviço da ditta pia que nella estava recolhida por que não é decente estar no corpo da igreja [...]”, dispunha o visitador.⁶⁸⁵ Assume-se, sem as absolutas certezas, a hipótese dos oficiais da Câmara terem acatado com o cumprimento da edificação da capela das almas no prazo prescrito.

A pequena tábua com o tema do *Batismo de Cristo* (vide Figs. 28 e 28 a), de autor ainda desconhecido, levanta sérias dificuldades na sua datação. Porém, aventámos como possível execução da obra a década de oitenta de Quinhentos, no seguimento da empreitada que consolidou o retábulo – mor em 1582.

A pintura ilustra um tema bíblico recitado nos evangelhos canónicos dos quatro Evangelistas (Mc. 1, 9 – 13; Jo. 1, 29 – 32; Lc. 3, 21 – 22) embora com maior pormenor em S. Mateus (Mt. 3, 13 – 17).

O baptismo é o rito de purificação pela água que marca a introdução do católico na vida cristã e que vem a substituir o rito da circuncisão judaica.

Na pintura, Cristo barbado está de pé imerso até aos joelhos na água do Jordão, apenas vestido com o cendal na zona dos rins e inclinado ligeiramente para a sua esquerda, onde está o Baptista. Os braços cruzados sobre o peito ilustram o sentimento de humildade na entrega ao ritual de purificação pela água, quando Ele ser divino não necessitava de se submeter ao baptismo. Um esplendor coroando a cabeça assinala a sua condição divina.

⁶⁸⁵ A. M. R. G., *Livro Primeiro de Visitas da Igreja de Nossa Senhora da Estrela*, 1576-1634, fls. 101-101v.

Por sua vez, S. João Baptista, prostrado nas margens do rio Jordão, com o joelho esquerdo apoiado sobre o solo, e a perna direita ligeiramente reflectida e avançada apoiada no solo, inclina-se para a frente na direcção de Cristo para facilmente lançar de uma concha a água lustral sobre a cabeça de Cristo. Segura com a mão esquerda a vara crucífera e enverga a túnica de pele de camelo, seus atributos iconográficos distintivos.

Na margem oposta do rio, dois anjos de vestes longas de ritmado pregueado officiam a cerimónia sustendo nos braços as vestes de Cristo, e deste modo cumprem o papel dos diáconos coadjuvantes dos prelados neste sacramento. A sua inclusão na representação deste tema só ocorreu a partir da Idade Moderna, não constando mencionados quer nos evangelhos canónicos, quer nos apócrifos.

Sobre a cabeça de Cristo onde aparece a pomba, símbolo do Espírito Santo, envolta numa auréola luminosa, é consolidada a revelação de Deus aos homens na pessoa de Cristo.

O pintor incluiu um fragmento de vegetação tanto ao nível do primeiro plano, como ao nível da paisagem de arvoredos no enquadramento dos anjos diáconos.

Do ponto de vista técnico, o desenho das figuras é tosco e medíocre, como se identifica no contorno a negro das figuras, o que poderá advir de repinturas posteriores, dado o equilíbrio das proporções anatómicas, a par da caracterização individual dos rostos das personagens que deixa antever um esmero no desenho. A sujidade e o mau estado de conservação em que a obra se apresenta não permitem fazer uma análise dos plenos valores cromáticos usados pelo pintor, sendo perceptíveis os tons verdes da vegetação, os tons terrosos da túnica do Baptista e os cremes das carnações.

O ***Julgamento Final*** (vide Fig. 163) encontra-se inserido no retábulo da capela sendo composto por três pinturas e uma predela que remata o retábulo.

A espiritualidade e piedade barrocas avigoraram o culto às Almas, incitado pelas sessões conciliares de Trento de 1563, que estimularam em primazia a instituição de capelas e altares pelas igrejas e tuteladas pela confraria das Almas, cuja finalidade primacial se confinava ao sufrágio das almas, configurada na oração dos vivos e na celebração de missas para que os mortos alcançassem o Paraíso, depois de passarem provisoriamente pelo Purgatório, para expiação dos pecados cometidos em vida.

No esforço de alcançar a salvação eterna, os homens conjugavam ainda a mediação dos santos, da Virgem e de Cristo para acederem à clemência divina e assim poderem escapar da condenação eterna.

Na busca deste propósito observa-se no culto às Almas a agregação devocional ao Arcanjo São Miguel, induzida pela sua reputação de psicopompo, indissociável da condução das almas para a outra vida no Além. Ao qual concorre na revelação da intrínseca ligação do culto ao Arcanjo São Miguel com as Almas a profícua icononímia do arcanjo pesando as almas que se difundiram no aparato das capelas e dos altares dedicados às Almas.

Estratégia semelhante sucede em relação à Virgem, derivado da consciência do seu papel de intercessora pelas almas do Purgatório junto de Deus Pai e Deus Filho. Tornando-se cada vez mais evidente esta agregação de ambos cultos, às Almas e à Virgem, com o avigoramento da devoção mariana nos séculos XVII a XVIII. Desta proeminência, decorria a tendente substituição do culto ao arcanjo São Miguel pela Virgem nos altares avocados às Almas.

Enquadrado neste espírito surgem inúmeras imagens didáticas e intensamente dramáticas do *Julgamento Final* e que reflectem as constantes preocupações com a busca da salvação.

O tema central do tríptico representa o *Resgate das Almas*, marcada pela intervenção de uma quota significativa de personagens, sendo algumas nitidamente fáceis de identificar, como é a curiosa presença da Santíssima Trindade aposta ao eixo central da composição.

Num primeiro plano surgem representadas as almas, que por se terem sujado do pecado são condenadas a se irem purificar dos pecados cometidos durante a vida terrena, para um local denominado de purgatório, de onde podem permanecer caso não se consigam purificar, ou até mesmo, caso não tenham quem em vida possa zelar pelas missas que visam livrar a alma das penas do purgatório.

As almas boas, do lado esquerdo da composição, por suas boas condutas merecem serem salvas das penas do purgatório - representado pelas línguas de fogo - apresentam-se serenas, não existindo nos seus rostos marcas de dor pela comiseração acometida pelo calor e pelas chamas do purgatório. Em corolário, as almas boas e que serão salvas, expõem gestos de tremenda fé e devoção, corroborado nas mãos postas em oração.

No outro extremo, do lado direito da composição, revelam-se as almas pecadoras, que por ainda não se terem conseguido totalmente purificar, permanecerão mais tempo no purgatório. Mostram-se aflitas e atormentadas pela ferocidade das chamas que as engole, mostrando-se inclusive algumas almas com os braços erguidos solicitando

intercessão salvífica. Ainda em primeiro plano, evidenciam-se duas figuras angelicais, estando a do lado esquerdo precisamente a retirar uma alma boa das penas do purgatório. Em contrapartida, o anjo que empunha uma seta na sua mão direita lembra o arcanjo São Miguel, o qual tem o papel de intercessor das almas. Vemo-lo agora a puxar pela mão esquerda uma alma na tentativa de a livrar das chamas do purgatório.

A flanquear a cena central conjugam-se de cada lado os intercessores celestes (Cristo e a Virgem).

O *Salvador*, uma figura imponente de pé e com um resplendor de luz raiando em redor da sua cabeça tem o olhar dirigido ao espectador, envergando o globo terrestre encimado pela cruz, alusivo à sua missão para com a humanidade. Em simultâneo, revela com a mão direita o gesto de bênção. Enverga uma longa túnica azul deixando visível o peito de ambos os pés descalços. A sobrepor a túnica azul, o manto encarnado é traçado em diagonal sobre um dos ombros, o esquerdo, concentrando-se neste braço um avolumar de panejamento, posto em torno do globo terrestre, num contraste entre o encarnado do primeiro e o azul do último, cuja pretensão visa unicamente colocar em destaque o globo terrestre, que compreende a missão salvífica da humanidade que lhe fora predestinada e para a qual fora concebido. O modelo gravado preciso que o pintor anónimo utilizou para compor a figura do Salvador, corresponde à gravura com o mesmo tema de Jacob Bink (Fig. 163 a).

A Virgem, por seu turno, figura de pé e ligeiramente volvida para a sua direita, com um resplendor de luz em redor da cabeça, volvida na direcção do quadro que fica ao centro desta série, e no qual consta representado o *Resgate das Almas*. A Virgem além de trazer a cabeça coberta por um véu, veste uma túnica rosa comprida que lhe cobre os pés, sendo ainda de referir o manto azul trajado sobre os ombros, sustendo uma das pontas com o seu braço direito, deixando em destaque a mão estigmatizada da Virgem, proporcionada pelo emaranhado do volume de tecido que é cingido o braço. Este subterfúgio técnico e plástico procura por em evidência a posição e gesto compreendido pelas mãos da Virgem, que marcam nitidamente a sua interpelação e papel de intercessora das almas que estão a penar no purgatório, junto da Santíssima Trindade.

No topo do políptico se evidencia o Pai Eterno, identificado pelo manto encarnado e pelo seu habitual gesto de bênção dirigido aos intercessores celestes na salvação das almas.

III – Igreja Matriz de São Sebastião em Ponta Delgada

III.1 – Memória Histórica

Até aos alvares de Quinhentos pouco se sabe da primitiva matriz de Ponta Delgada. A remota notícia da sua existente remonta ao ano de 1504, registada no testamento coevo do escudeiro Pedro Afonso e esposa Isabel Roiz, no qual dispõem aos herdeiros erigirem “*uma capella ao lado da Senhora do Rosário na egreja Matriz com a invocação dos 3 Reis Magos*” aquando da morte de um dos cônjuges.⁶⁸⁶

A data do início e termo da campanha da primitiva igreja, assim como os seus intervenientes quedam por esclarecer, mas poderá ter sido em torno de 1500 a sua construção, uma vez que em 1499 D. Manuel outorgou o foro de vila a Ponta Delgada, o vindo a confirmar em 1507.

Maior segurança de datação existe para a segunda campanha de reedificação da igreja de S. Sebastião, na qual esteve subjacente a epidemia de peste que grassou a vila entre os anos de 1523 e 1531 causando elevada mortalidade. Nesta conjuntura, rapidamente se fez notar o impulso cultural ao santo anti - pestífero S. Sebastião, na mira de acolher a sua protecção contra o vaticínio da peste, se aprestando a população e os poderosos locais a elevarem-no padroeiro da vila de Ponta Delgada. Nestes moldes, a reedificação da nova igreja dedicada ao santo anti - pestífero é uma forma de garantir a sua protecção, não devendo deixar de ser entendido também como ex-voto.

Dois anos após o surto de peste se nota a tenção de construir novo templo de dedicação a São Sebastião como no-lo comprova uma das cláusulas do testamento de João Álvares do Sal de 1525, onde dispõe que quer ser sepultado diante do altar de Jesus na igreja de São Sebastião, advertindo o seguinte: “*e sendo caso que se faça a egreja nova e os vereadores façam a capella de Jesus, logo que for feita*” ai o sepultassem.⁶⁸⁷

O começo da segunda campanha de obras ocorreu ainda durante a epidemia de peste, isto é, em 1527 segundo alguns autores, sendo esta data ripostada por outros autores que radicam o começo em 1531, quando termina a peste.

D. João III concedeu à fábrica da nova igreja a quantia de quatrocentos cruzados, consignada em alvará de 22 de Agosto de 1532, adicionando a 29 de Agosto do mesmo

⁶⁸⁶ Nestor de SOUSA, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁸⁷ IDEM, *ibidem*, p. 102.

ano, o desembolso do valor redundante da renda da imposição confinados às obras da igreja durante doze anos.⁶⁸⁸ D. João III viria ainda conceder à igreja alfaías litúrgicas e ornamentos não precisados.⁶⁸⁹

A segunda campanha de obras foi, segundo se sabe, liderada pelo mestre-de-obras Lupedo, residente no reino, que aceitou fazer a obra por 1 350\$000 réis. Entretanto, como Lupedo regressou ao reino, em 1533 a câmara colocou em hasta pública nova arrematação da empreitada que arremataram Estevão da Ponte e Afonso Machado. Consta que em 1545 já estaria pronta a obra de pedraria e alvenaria, segundo Frei Agostinho de Monte Alverne, “*sendo o coro a última obra, se acabou no ano de 1545*”.⁶⁹⁰ O processo de acabamento das diversas fases da obra, como a factura do retábulo - mor, da decoração da sacristia e a factura da torre sineira se arrastaram para lá de 1550.

Os mestres encarregados do labor da alvenaria, foram Estevão e Braz da Ponte, irmãos. A decoração dos portais das fachadas, quer principal quer laterais, são da autoria dos irmãos Nicolau Fernandes e André Fernandes. No interior, o trabalho de carpintaria foi acometido a Diogo Pires e Pero Fernandes de Ponta Delgada e Digo Alves de vila de Água de Pau.

Em 1555, os oficiais da câmara solicitaram a D. João III o retábulo - mor.⁶⁹¹ Para obviar a tal inconveniente, o provedor da Fazenda Real, Duarte Borges de Gamboa, encomendou ao imaginário Francisco Teixeira o retábulo da capela-mor, tendo o seu douramento recaído sobre o pintor Fernão de Matos, que também foi encarregue da pintura dos painéis que o revestiam.⁶⁹²

Como convém em igreja tão principal como a matriz de São Sebastião, a encomenda da pintura do retábulo se deve ter incumbido a este pintor, por ser conceituado e com provas dadas, escolhido pela casa real ou proposto pelos oficiais da câmara. A documentação nada tece acerca do temário e iconografia dos ditos painéis.

À semelhança dos painéis do retábulo - mor da igreja matriz de Vila Franca do Campo, sacrificado no século XVIII, do qual apenas sobeja a *Lamentação sobre Cristo*

⁶⁸⁸ Francisco CHAVES (dir.), *Arquivo dos Açores*, Vol. IV, pp. 49-50.

⁶⁸⁹ IDEM, *ibidem*, pp. 50-51.

⁶⁹⁰ Agostinho de Monte ALVERNE, *op. cit.*, Vol. II, p. 20.

⁶⁹¹ Francisco CHAVES (dir.), *op. cit.*, Vol. VI, p. 78.

⁶⁹² Gaspar FRUTUOSO, *Saudades da Terra*, Livro Quarto, Volume II, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1981, p. 75.

morto, tema que se coaduna com o ciclo da Paixão de Cristo, é de supor a hipótese de, eventualmente, os painéis do retábulo - mor da igreja matriz de São Sebastião de Ponta Delgada serem alusivos ao dito tema da Paixão. Hipótese que, a ser verdadeira, corrobora a teoria de que as quatro tábuas hoje existentes na ermida de S. Brás, são provenientes do apeado retábulo - mor da matriz de S. Sebastião, sacrificado pelas exigências do culto eucarístico em Setecentos em 1716.

No decurso da regência do cardeal infante Dom Henrique, o monarca prorrogou por tempo de três anos a imposição dos vinhos e carnes que na cidade de Ponta Delgada se vendessem para a metade do rendimento da dita imposição reverter para as obras da igreja, onde consta consignado em alvará de 3 de Julho de 1561.⁶⁹³ Por outro alvará datado de 26 de Março de 1563, propugna a aplicação do “*dinheiro da imposiçam dos dous por cento*” para a conclusão da torre dos sinos da matriz, o que não teve aplicação imediata, ficando a torre por concluir.⁶⁹⁴

Segundo a correcção do corregedor da comarca das ilhas, Dom Diogo Monteiro de Carvalho, registada em 1594, por onde faz notar as provisões que urge conferir na cidade de Ponta Delgada, escreve: “*que ho púlpito da egreja grande desta cidade se dourase e pintase como melhor parecese*” e que se concluísse a torre dos sinos cuja factura propugna que “*andasse em preguão para se arematar quem por menos quizesse fazer [...]*”.⁶⁹⁵ Até aos alvares de Seiscentos, a torre dos sinos permaneceu por concluir e no fito de obviar a tal inconveniente, o bispo da diocese de Angra, D. Jerónimo, em conhecimento da situação tomou a providência de intimidar os oficiais da câmara de Ponta Delgada, a apressarem a conclusão da torre dos sinos em 1605.⁶⁹⁶

Um novo acrescento à fábrica da igreja é conferido sucedia o ano de 1623, ao qual se adicionou a provisão de ornamentos.⁶⁹⁷ No ocaso de Seiscentos houve necessidade de se fazer nova pintura para o retábulo – mor, conforme se colhe da visita realizada a 21 de Agosto de 1699, onde o visitador escreve: “*vizitamos o altar mayor, necesita de hum painel para o retábulo e seis castisais de prata [...]*”.⁶⁹⁸

⁶⁹³ Citado por Francisco CHAVES (dir.), *op. cit.*, vol. V, p. 80.

⁶⁹⁴ IDEM, *ibidem*, pp. 81-82.

⁶⁹⁵ IDEM, *ibidem*, pp. 423-428.

⁶⁹⁶ Ernesto do CANTO, *op. cit.*, p. 233.

⁶⁹⁷ Francisco CHAVES (dir.), *op. cit.*, vol. V, p. 274.

⁶⁹⁸ A. M. P. D., *Livro primeiro de Visitas da Igreja Matriz de S. Sebastião de Ponta Delgada*, 1674-1739, fl. 137, citado por Maria Fernanda ENES, *As Visitas Pastorais da Matriz de S. Sebastião de Ponta Delgada (1674-1739)*, [s. l.], Secretaria Regional da

Relativamente à composição do dito retábulo, consta que possuía quatro painéis que nele se mantiveram até 1716, o que confirma o documento por onde se refere “*que o retabolo uelho o levaria o dito seu constituinte excepto a tribuna que de presente tem a que chamão camarim ea de fazer as molduras dos coatro paineis do retabolo para desporem na igreja de obra entalhada [...]*”.⁶⁹⁹

A obra do retábulo - mor foi arrematada por cinco mil cruzados a Pedro Lopes, oficial de escultor, e a Manuel de Sousa, em 1716. Em 1729 o retábulo estava dourado e a capela forrada de azulejos, conforme descreve na visita deste ano Luís de Sousa Estrela, no seguinte modo: “*Vizitando esta Matrix achei o retabollo da cappela mayor dourado de nouo com toda a perfeição e a dita cappela azolejada [...]*”.⁷⁰⁰ O entalhador André de Fontes em 1750 consolidou o último quartel do entalhamento do frontispício da capela-mor aurindo o montante de trezentos e sessenta e seis mil réis.⁷⁰¹

Encetaram em 1724 as obras da sacristia, entregues ao oficial de pedreiro Sebastião Pereira o qual, ao qual se pagou oitenta e nove mil réis, pelo primeiro quartel da obra.⁷⁰²

O retábulo da capela de Nossa Senhora do Rosário provém da antiga igreja do Colégio de Todos-os-Santos da Companhia. Os retábulos das capelas laterais ao corpo da igreja são oriundos da igreja do convento agostinho de Nossa Senhora da Graça, em Ponta Delgada, datáveis da primeira metade do século XVIII.⁷⁰³

O acervo pictórico desta igreja é constituído por pintura deslocada de extintos conventos da ilha e dado como procedente da igreja do antigo colégio jesuítico, questão que carece de aprofundamento.

Na banda do Evangelho temos a *Adoração dos Pastores* e a *Adoração dos Magos*, seguindo-se na capela de Nossa Senhora da Conceição a *Apresentação no templo* e o

Educação e Cultura, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Universidade dos Açores, 1986, p. 173.

⁶⁹⁹ B. P. A. R. P. D., Tabelionato de Ponta Delgada, *Notas de Francisco da Silva Ribeiro*, Liv. 125, Maço 23, fls. 4-5, citado por Nestor de SOUSA, *op. cit.*, pp. 140-141.

⁷⁰⁰ A.M.P.D., *Livro Primeiro de Visitas da Igreja Matriz de S. Sebastião de Ponta Delgada, 1674-1739*, fl. 234, citado por Maria Fernanda ENES, *op. cit.*, p. 262.

⁷⁰¹ B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Registo das Despesas*, 1747, Liv. 241, n.º 46, fl. 66.

⁷⁰² B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Registo das Despesas*, 1716, Liv. 217, n.º 32, fl. 83 v.

⁷⁰³ Estes retábulos bem como o da capela - mor constam de um estudo feito por Sofia MEDEIROS, *op. cit.*, pp. 79 - 84.

Baptismo de Cristo e na capela de São Pedro, antes dedicada aos Reis Magos *Nossa Senhora do Rosário com o Menino entre São Francisco e São Domingos*. Na capela-mor constam duas obras, uma alusiva ao *Julgamento de Cristo* e, a outra, à *Flagelação*. Na capela colateral, dedicada a Nossa Senhora do Rosário, consta a *Sagrada Família*.

Na banda da epístola, consta a *Anunciação*, a *Imaculada Conceição* e na capela do Coração de Jesus, antiga capela de Nossa Senhora da Soledade está patente a *Assunção da Virgem*.

III.2 – O programa pictórico dedicado ao Ciclo da Vida da Virgem

A *Anunciação* (vide Fig. 106) representa um tema canónico que nos remete para o Evangelho de S. Lucas (Lc 1, 26-38). Segundo os textos bíblicos, o embaixador celeste entrou no quarto de Maria para lhe anunciar a Boa Nova da encarnação: “*Ave, cheia de graça, o Senhor está contigo*”.

Sob o ponto de vista iconográfico o pintor segue a gravura de Cornelis Cort com o mesmo tema, a partir da composição de Ticiano (Fig. 106 a).

Concebida como cena íntima, o episódio decorre na câmara onde a Virgem está genuflectida num setial a meditar nas palavras da profecia de Isaías contidas no Breviário. Junto ao setial há um *florero*, alusão moral ao florescimento de Maria, simbolizando a sua pureza antes, durante e depois do parto.

A atitude de Maria não se coaduna com a serenidade recomendada por Pacheco, mostra-se assustada como assinala as mãos elevadas, ao invés de juntas ao peito. O arcanjo Gabriel, na qualidade de portador da Boa Nova e de ente invisível e sobrenatural, assoma montado numa nuvem, com as suas asas abertas, trajando um manto azul e túnica encarnada que se distendem em dinâmicas ondulações a par da sua cabeleira agitada denunciando o movimento da sua entrada triunfal. Perante a imaculada Maria, o arcanjo se prostra em veneração trazendo a mão esquerda ao peito e em simultâneo com a outra mão intenta aplacar a reacção amedrontada da Virgem. No rompimento celeste, a presença do Espírito Santo irradia rios de luz sobre a cabeça da Virgem, evidenciando o momento da encarnação. No que toca aos conselhos de Pacheco na ilustração do tema, o pintor não respeitou o arcanjo trazendo as açucenas, e desobedeceu à figuração da Virgem com as mãos sobre o peito, pormenores que só se entendem na dependência directa do pintor da fonte gravada.

Na **Adoração dos Pastores** (vide Fig. 107) o pintor copiou fielmente a gravura de Johannes Sadeler I (1550-1600) segundo composição de Johan von Achen (Fig. 107 a) sem introduzir qualquer alteração. Na Academia das Ciências consta uma miniatura inserta no Missal Pontifical da autoria de Estêvão Gonçalves Neto (1610-1622) reproduzida da gravura de Johannes Sadeler I.

O episódio decorre durante a noite, sendo o enquadramento à cena bíblica quase que suprimido pelo pintor que, neste aspecto optou por não seguir a gravura. Os evangelhos canónicos não fazem eco ao local onde ocorreu o divino nascimento.

A elaboração da cena mostra a intenção de centralizar o Menino reclinado num leito improvisado de palha, coberto por um lenço branco que acentua a fosforescência iluminando os rostos das figuras dispostas à sua volta.

José e Maria estão genuflectidos e contemplam com as mãos juntas sobre o peito o mistério da Encarnação. O pastor prostrado mira o Menino, trazendo um cordeiro de pernas atadas, associação do Menino ao “*cordeiro de Deus*” e alusão à primeira *Parousia* de Cristo. Tem junto a si uma cesta de frutas. Remetidos a um fundo tenebrista, o casal de pastores anciãos, o homem na companhia do cão segura um pífaro, já a mulher com a cabeça coberta por um véu, em sinal de respeito, tem as mãos juntas sobre o peito. Interessante reparar na atitude tanto do homem como do cão, uma vez que ambos voltam os rostos para o exterior da cena sagrada, patenteando estarem distraídos com algo exterior à adoração do Menino. Do fundo tenebrista se vislumbra a vaca e o burro, que os textos sagrados omitem, são invenção dos textos apócrifos, associando a vaca à igreja, representa o povo de Deus, enquanto o burro associado à idolatria representa a Sinagoga que se liga aos judeus.

O anjo que está prostrado junto à manjedoura, recorda o embaixador celeste que naquela noite revelou a Boa Nova aos pastores. Convém notar que a sua atitude de adoração do Menino, plasma a consentimento de deus perante a encarnação.

Rompendo a parte superior da composição, irrompe a corte celeste de um círculo de luz fulgurante donde os dois anjos planando nas nuvens com vistosas asas em tons de vermelho e azul contemplam a natividade. Note-se como o anjinho do lado direito aponta com o *índex* para o epicentro da acção sacra, cumprindo com o este gesto a função de demonstração. O seu gesto simbólico de demonstração guiando para o centro do acontecimento o olhar do outro anjo, nos convida também a nós espectadores a nos focarmos no momento da adoração do menino. De reter, o facto de o pintor combinar a

dupla homenagem prestada ao Menino, quer pelos entes terrestres representados nos pastores, quer pelos entes celestiais patentes nos anjinhos, como forma de unir o céu e a terra na glorificação da encarnação de Deus manifesta no Menino recém-nascido.

A luz diáfana do Menino contrasta com o fundo tenebrista onde assomam os animais e o casal de pastores. As figuras genuflectidas de forma centrípeta apresentam os rostos iluminados pela fosforescência do Menino que contemplam, concordando com o evangelho de São João: *“N’ Ele estava a vida e a vida era a luz dos homens. A luz brilha nas trevas e as trevas não a receberam. (...) O Verbo era a luz verdadeira que, vindo ao mundo, ilumina todo o homem.”* (Jo 1, 1-18).

A **Adoração dos Reis Magos** (vide Fig. 108) representa o texto bíblico recitado no evangelho de S. Mateus (Mt 2, 12).

A obra é inspirada directamente na gravura de Lucas Vorsterman I, de 1620, segundo Rubens, que o pintor da obra em análise mostrar conhecer e ter seguido a sua forma original, preferindo prescindir do motim de figuras que se mostram em plano de fundo na gravura original, e introduzindo novos elementos. São eles a estrela que guiara os reis magos até ao local do nascimento do Menino e o bastão que segura José.

A cena decorre fora do estábulo, onde a Virgem aureolada aparece sentada junto de S. José que segura o bastão nas mãos por trás da Virgem que, por seu turno segura o Menino no colo que está a ser adorado pelos reis magos escoltados pelo séquito.

Melchior, o ancião de longas barbas brancas sendo o único que se ajoelha perante o Menino. Segura nas mãos a taça com o ouro que traz para oferecer ao recém - nascido. Gaspar, de pé segura nas mãos um turíbulo de prata de onde sai o odor do incenso que traz para oferecer. Repare-se no pormenor do turíbulo ser usado apenas nos templos para se acender o incenso oferecido aos deuses. Cuidando que tal consta na Adoração do Menino, se atenta com isto à sua soberana divindade, pela qual os magos lhe prestem homenagem. Por outro lado, da sua longa e pesada capa encarnada, sobressai uma criança que se esmera para ver o Menino. Numa posição recuada face aos outros reis magos vemos Baltazar, o mago negro e com um turbante na cabeça, tendo nas mãos a mirra para oferecer ao Messias. Por outro lado, os presentes encerram significados simbólicos da vida de Jesus. Reconhecendo - o como rei, ofereceram o ouro identificativo da realeza de Cristo; o incenso simboliza a sua natureza divina; e em reconhecimento de que a sua natureza humana receberia sepultura, ofereceram mirra.

Em segundo plano, o pintor introduziu um trecho alusivo à *Matança dos Inocentes*, transformando a narrativa monocênica em narração policênica.

A ***Apresentação do Menino no Templo*** (vide Fig. 109) ilustra um episódio recolhido por São Lucas no seu evangelho (Lc 2, 22-38).

Segundo o rito da purificação da lei de Moisés, a mãe depois do parto era considerada impura vedando-se a sua entrada no templo durante quarenta dias, data à qual podia apresentar o filho no templo e cumprir o rito da purificação.

O pintor para compor o tema empregou, entre as variadas fontes de que disponha, uma estampa de Francesco Villamena que reproduz a pintura de Paolo Veronese (Fig. 109 a).

A celebração desenrola-se no templo de Jerusalém, onde o ancião Simeão vestido com as vestes eclesiásticas e mitra alusivas ao cargo de sumo-sacerdote, sustem nos braços o Menino envolto num pano em sinal de respeito pela sua natureza divina. O devolve a sua mãe Maria que, por seu turno o recebe genuflectida diante do sacerdote. José surge por trás da Virgem segurando o círio aceso, evidência a purificação da Virgem. Duas testemunhas masculinas presentes no templo de Jerusalém contemplam o Menino. Junto à mesa destacada pela toalha alva, onde repousa a oferenda lustral de duas rolas, está uma mulher que provavelmente é a profetisa Ana. Uma das testemunhas se mostra de costas para o espectador, sustem as Tábuas da Lei e representa a Sinagoga.⁷⁰⁴

A pintura com a representação da ***Sagrada Família*** (vide Fig. 72) de estética tenebrista barroca radica entre a segunda metade da centúria de Seiscentos e inícios do século XVIII. Segundo a tradição oral, procede da igreja da Companhia de Jesus da cidade de Ponta Delgada, estando por apurar a identidade do autor.

O documento plástico, contrariamente ao que seria de esperar à mente menos atenta, não representa a Sagrada Família. Tema vincado ao culto da Trindade Terrena estimulada pelas ordens religiosas, em especial, os Jesuítas, e estando na génese da criação de irmandades consagradas ao culto de Jesus, Maria, José. Ao invés, representa o tema da *Visão da Cruz* inserido na infância de Jesus. Segundo refere Juan Cuesta, o tema da infância tem origem no século XV, compreendido na representação da Sagrada

⁷⁰⁴ IDEM, *ibidem*, p. 284.

Família.⁷⁰⁵ Doravante, é no contexto da espiritualidade barroca que se irá manifestar um novo conceito da infância de Cristo convertida em premonições da sua Paixão, fenómeno registado pelas correntes místicas da espiritualidade barroca, e que acolheram forte adesão dentro das ordens religiosas, em especial as femininas, movidas pela busca do sentimento de piedade.⁷⁰⁶

Nas representações plásticas do tema da cruz, os artistas convencionaram a ilustração do ambiente doméstico da casa de Nazaré, onde o Menino Jesus se distrai a brincar com a cruz, perante José a trabalhar no seu ofício de carpinteiro e o olhar meditativo da Virgem Maria a fiar, de que a pintura em análise é exemplo.

Na pintura barroca se multiplicaram as representações do tema da cruz na infância do Menino na casa de Nazaré, como antevisão da sua Paixão, sendo representada a brincar com a coroa de espinhos, a cruz e os pregos, ou a dormir sobre a cruz sob o olhar meditativo da Virgem.⁷⁰⁷

O tema de associar a infância de Jesus com a Paixão surgiu pela primeira vez, no século XVI mas a ampla difusão ocorreu na pintura da escola granadina e sevilhana de Seiscentos. Em 1649, Francisco Pacheco no seu tratado didáctico de pintura, sublinha a benignidade de pintar o “*Cristo menino abraçado com a Cruz (...) ou dormindo sobre ela, ou entretido com ela nos braços de sua Santíssima Mãe*”.⁷⁰⁸

Na pintura nacional, a representação do Menino adormecido sobre a cruz é assinalada pela primeira vez em André Reinoso, que pintou o tema para a Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, e em obra de Bento Coelho para o altar da sacristia da Sé de Castelo Branco.

A obra em análise apresenta vaga inspiração na gravura de Hieronimus Wierix (1553-1619) de onde o pintor terá retirado a glória celeste com a presença do Padre Eterno. Importa trazer a cotejo com a *Sagrada Família* a obra que António de Oliveira Bernardes realizou cerca de 1695 para a igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja (Fig. 72 a), visando o mesmo tema e esquema compositivo e diferindo com a obra em questão pela inclusão de dois anjinhos a brincar com o Menino.

⁷⁰⁵ Juan Martínez CUESTA, «Iconografía del niño Jesús», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, N.º12, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. 50.

⁷⁰⁶ Emile MÂLE, *op. cit.*, p. 309.

⁷⁰⁷ Domingo Sánchez - Mesa MARTÍN, «Los temas de la pasión en la iconografía de la Virgen», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV, N.º 7, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991, pp. 175-178.

⁷⁰⁸ Francisco PACHECO, *op. cit.*, p. 310.

A Sagrada Família sitiada no seu aposento de Nazaré, José dedicado ao ofício de carpinteiro, a Virgem serena e meditativa está sentada a fiar, o Menino brinca entretido com a Cruz, instrumento da sua Paixão, concentrando o carácter sobrenatural e premonitório da composição. A premonição da Paixão de Cristo no menino Jesus que brinca com a Cruz se relaciona ainda com a túnica malva, “*reservada à liturgia do Advento e da Quaresma e, portanto, evocadora da penitência*” segundo afirma Domingo Martín.⁷⁰⁹

A par do carácter sereno e intimista que promana da casa de Nazaré, a mesma cena é solenizada pelo ambiente transcendente suscitado pela glória de Deus Pai que emana no rompimento do halo de luz que jorra os seus raios na direcção da Trindade Terrena. O aparato da glória com o cortejo de lúdicos anjinhos plangentes sobre as nuvens, enfaixas com simples faixas esvoaçantes quebra com a quietude do plano inferior, conferindo imenso dinamismo e reboição ao plano superior da composição.

O ***Baptismo de Jesus*** (vide Fig. 110) representa um episódio bíblico do novo testamento narrado, entre outros, por S. Lucas no seu evangelho.

No agenciamento da composição o pintor desconhecido faz convergir duas vias de inspiração, a bolonhesa e a nórdica. Assim, para o rompimento da glória é de reter o modelo gravado de Agostinho Carracci, que reproduz a composição de Annibale Carracci de 1581, onde terá colhido o tipo de modelo para a representação dos anjos mancebos. A representação de Cristo e do Precursor insinua similitude com a gravura de Philippe Galle (1537-1612), segundo pintura de Johannes Stradanus de 1580 (Fig. 110 a).

O autor constrói uma composição centrípeta dispondo de modo alteado as figuras em torno de Cristo, ao eixo da composição. O esbelto semi-nu naturalista de Cristo, figurado de pé dentro do rio Jordão recebendo das mãos do Precursor o baptismo.

A nudez é cingida por um perisónio branco, envolto à cintura, cobrindo as ancas e grande parte da coxa direita. O perisónio é envolto de forma elíptica em torno da figura de Cristo, que o segura pelas pontas para não deixar que molhe nas águas do rio. Assim sendo, vemos o manto enrugado no braço esquerdo, empurrando a mão o manto para cima, enquanto a perna reflectida se prepara para retirar o pé da água. O restante manto descai ao longo da coxa direita de Cristo, desenha maior volume de pregueados

⁷⁰⁹ Domingo Sánchez - Mesa MARTÍN, *op. cit.*, p. 176.

ondulatórios que expressam maior movimento se fazendo notar a mão que segura o pano afim de não deixar tocar na água.

No âmbito da representação de Cristo, é bem explorado o naturalismo da fisionomia patente na clarividência dos ossos que compõem a caixa torácica, sugeridos com naturalismo, que de igual modo patenteamos na representação dos músculos dos braços e das pernas. A sua posse em ligeiro contraposto, com a cabeça inclinada sobre o ombro direito trazendo as pálpebras cerradas em atitude de humildade perante o ritual do baptismo.

S. João Baptista de pé na margem direita do rio, trajando o tradicional vestido de pele de camelo em volta dos rins e um manto encarnado agitado pelo vento por detrás das costas. Na mão direita segura a concha da qual faz verte a água lustral com que baptiza sobre a cabeça de Jesus. Simultaneamente, segura o crucifixo com a mão esquerda.

Note-se para o facto de Cristo não se ajoelhar ou inclinar perante o Precursor, seguindo as directrizes impostas na arte com a contra-reforma.

À cena assistem anjos mancebos visíveis no quanto inferior esquerdo da margem do rio, segurando as vestes de Cristo. As suas posses são variadas e teatrais, e as cores vivas desde o azul ao amarelo das suas vestes, contrastem com a luminosidade dos tons claros dos seus rostos. Ademais, acresce referir que está um anjo em contraluz e que porta nas mãos o manto azul que segura conjuntamente com o outro anjo diácono.

Do outro extremo da margem do Jordão se visualiza a população que João Baptista baptizava quando junto dele veio Jesus. Convém notar, que um deles, o semi-deitado sobre a margem do Jordão constata a Epifania que ocorre no céu, como atesta a elevação do braço direito com o *índex* a apontar para a pomba, em sinal de demonstração. Inclusive, é possível visualizar um homem sobre a árvore a presenciar o acto.

A teofania está presente na pomba que faz descer raios de luz na direcção de Cristo que preside à cena, no eixo da composição. As nuvens são animadas pelos anjos, surgindo do alto da composição querubins dispostos de forma elíptica, sugerindo uma abóbada.

A revelação da divindade de Cristo fica consumada de duas formas, primeiramente pela exortação do Baptista, no seguinte modo: *“Eis o cordeiro de Deus*

que tira o pecado do mundo.”⁷¹⁰ Depois, aquando da manifestação da Epifania anuncia o Pai Eterno (Lc 3, 21-22).

Acresce referir, ao nível do clarão de luz que irrompe do topo da obra, a sugestão de movimentos elípticos onde se dispõem uma corte celeste de querubins, disposição plástica que oferece profundidade à composição, sugerindo a abóbada de um templo.

Ao nível do movimento, embora a acção sacra central se paute pela serenidade manifesta nas expressões e movimentos cometidos de Cristo e S. João Baptista, dá-se a agitação ao nível dos anjos que voam no plano superior da obra, como também ao nível das asas e volume das vestes sinuosas dos anjos diáconos que assistem nas margens do Jordão.

De reter, na pintura além do pintor ilustrar a narrativa devocional cumprida no baptismo de Cristo no Jordão pelo Precursor na presença do povo, deslocou para o fundo da composição um trecho hagiográfico do Precursor, desta feita, a predicação de S. João no deserto, onde desde jovem ascético pregou a vinda do Messias.⁷¹¹ Embora anterior à Epifania, tema central, ambos os temas se correlacionam, na medida em que a narrativa central confirma o anúncio da vinda do Messias pelo Precursor, figurado em segundo plano. Deste modo, o pintor reúne dois tempos numa mesma *dispositio*, tornando-a numa narrativa policénica. Visualizamos ao pormenor a figura do Precursor vestido de túnica de camelo retirado na floresta, exortando a vinda do messias aos seus discípulos dispostos em semi-círculo à sua frente.

A pintura intitulada **Nossa Senhora do Rosário com S. Francisco de Assis e S. Domingos de Gusmão** (vide Fig. 52) da autoria de Bento Coelho da Silveira está datada segundo os especialistas de cerca do ano de 1670. A pintura encontra-se indocumentada e a questão atinente à sua real proveniência é assunto pouco concludente. A pintura é tida como oriunda da igreja do colégio jesuítico da cidade de Ponta Delgada, hipótese quanto a nós, pouco plausível de ser verdadeira uma vez que a iconografia da pintura não está associada à Companhia. Atendendo ao programa iconográfico da obra onde é posta a tónica na instituição do rosário e na difusão do seu rezo, admitimos a hipótese da possível identificação da imagem com a nomenclatura da capela donde provem, isto é, dedicada a Nossa Senhora do Rosário. A qual, estaria a cargo da confraria nominada do Rosário, responsável pela manutenção da capela e difusão do culto do Rosário sendo

⁷¹⁰ Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 450.

⁷¹¹ Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 432 e pp. 448-449.

muito provável que a dita confraria tenha participado directamente na encomenda da pintura em causa. Excluída a hipótese da pintura proceder da igreja do colégio jesuítico, admitimos com as devidas reservas, que a obra proceda da igreja do antigo convento de frades agostinhos graciosos da cidade de Ponta Delgada.

O rosário tema tratado na obra foi de ingente devoção da Ordem dos Dominicanos, que atribuíram a difusão do culto a S. Domingos, aduzindo a lenda da aparição da Virgem a S. Domingos na qual lhe havia entregado o rosário. De facto, a devoção ao rosário da Virgem só se assinala a partir do século XV.⁷¹²

A Ordem Dominicana atribui a S. Domingos de Gusmão a origem no fomento do rezo do rosário, decorrente da aparição da Virgem ao santo lhe convidando para a defesa e propagação da devoção ao rosário da Virgem. Esta tese foi problematizada no século XVII quando os críticos a ripostaram afirmando ser em verdade uma devoção criada no século XV pelo pregador dominicano frei Alain de la Roche autor do saltério *Psalterium Mariae Virginis* obra liminar na popularização do culto do rosário.⁷¹³ Data dos finais do século XV as primeiras representações de Nossa Senhora do Rosário desenvolvidas no aro dominicano.

A obra em apreço consagra a instituição e difusão do rosário, como corrobora a Virgem e o Menino com o respectivo rosário que entregam, por sua vez, a Virgem a S. Francisco (1181-1226), fundador da Ordem dos frades menores e o Menino a São Domingos (1170-1221), fundador da Ordem dominicana.

Bento Coelho da Silveira compôs o mesmo tema cerca de 1697 para o Convento do Calvário em Évora, embora a composição aqui seja mais simplificada do que na de Ponta Delgada (Fig. 52 a). Sob o aspecto da configuração e disposição das personagens, o pintor não foi original, pelo que, ecoa em ambas as obras semelhante esquema utilizado para compor *Nossa Senhora do Rosário com São Domingos e Santa Catarina de Siena* que o *fa presto* executou entre 1675 e 1680 destinada à Igreja da Madre de Deus em Lisboa.

Virgem representada de pé sobre um trono de nuvens com adoráveis querubins mostra-se em postura inclinada ligeiramente na direcção de S. Domingos a quem

⁷¹² Louis, RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. I, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 394.

⁷¹³ Aurora Pérez SANTAMARÍA, «Defesa del Rosario y exaltación de María y su símbolo la rosa en la obra del Padre Esteve», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, N.º 12, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1992, p. 141.

entrega o rosário. Veste túnica encarnada de onde realça o alfinete, pormenor de joalharia atinente às elites reais, evidenciando a realeza da Virgem. O manto azul com acabamento em bordado dourado é repuxado em torno do braço esquerdo onde sustem o menino, sugerindo pregueados naturalistas. O menino vestido de túnica se inclina na direcção de S. Francisco de Assis para lhe entregar o Rosário. Ambas figuras possuem a cabeça coroada pela coroa imperial. Quanto aos dois religiosos S. Domingos é representado pelo hábito dominicano e sustem o livro na mão esquerda. Já S. Francisco é identificado pelos estigmas nas mãos cruzadas sobre o peito, o saial e a corda dos três nós à cintura.

Rodeando a cena principal da instituição e difusão do Rosário, surge um rosal sem espinhos composto por inúmeros ramos de onde florescem quinze rosas, cada uma compreendendo os quinze mistérios da Virgem, repartidos em três séries, a saber: mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos. Para ilustrar os cinco mistérios gozosos, constam representados no rosal *Encontro com Santa Isabel; Anunciação; Natividade; Apresentação do menino no Templo* e *O Menino entre os Doutores*. Nos mistérios dolorosos o pintor representou a *Oração no Horto; Flagelação; Coroação de Espinhos; Carregamento da cruz* e *Calvário*. Por último, os mistérios gloriosos concernem à *Ressurreição, Ascensão; Dormição da Virgem, Assunção da Virgem* e *Coroação da Virgem pela Trindade*.

De acordo com Aurora Pérez, o binómio rosário/rosal prende-se com a concepção das rosas, tanto simbolizam as orações que se rezam à Virgem, correspondendo cada rosa às contas do rosário, como se prestam a simbolizar as virtudes morais da Virgem, sinónimo de “*pudor, modéstia e virgindade*”.⁷¹⁴ O tipo iconográfico do rosal surge representado tanto em pintura como em gravura desde o século XVI. A mesma autora põe a tónica no facto do rosal se tornar algo excepcional na arte da pintura de Seiscentos, para não falar da rareza da sua frequência na arte da centúria setecentista.⁷¹⁵

Voltando ao objecto do nosso estudo, Bento Coelho tratou o mesmo tema da Virgem do Rosário com os fundadores das ordens mendicantes para outros edifícios conventuais, nomeadamente para o Convento do Monte Calvário em Évora e o Convento de Santa Joana de Lisboa (1650-1660), hoje no Museu Nacional de Arte Antiga. Em ambas pinturas, contrariamente ao nosso objecto de estudo, o tipo de

⁷¹⁴ Aurora Pérez SANTAMARÍA, *op. cit.*, pp. 142-146.

⁷¹⁵ IDEM, *ibidem*, p. 144.

iconografia do rosário desaparece. Pelo que, a pintura em apreço é um relevante documento plástico na medida em que põe a ênfase na defesa do rosário e da difusão do rezo das orações à Virgem posto em evidencia pelo rosal, elemento que revela a especial participação do comitente na elaboração do programa imagético.

Quanto às cenas gráficas figuradas nos quinze círculos alusivos aos mistérios da vida e Paixão de Cristo, se supõe que o *fa presto* Bento Coelho se tenha apoiado em fontes gravadas italianas e flamengas para ilustrar cada mistério.

Flagelação de Cristo (vide Fig. 54) tema integrante do Ciclo da *Paixão de Cristo* surge narrado no Evangelho de S. Marcos (Mc 15, 16-20).

A obra mereceu o olhar atento de Vítor Serrão, que salientou não ser esta uma composição original, “*porém, antes deriva de uma obra do célebre Carlo Saraceni (1579-1620) existente na Academia de Veneza, que foi executada cerca de 1610 para os Contarini, os mecenas venezianos de Saraceni, e de que existem no Palazzo Pappafava de Pádua e na Galeria Spada de Roma outras réplicas de boa qualidade*” não esquecendo de incluir nesta lista a cópia existente no Museu Provincial de Badajoz, atribuída ao mesmo autor.⁷¹⁶

De acordo com Vítor Serrão, “*Dado que a peça veneziana nunca foi passada à estampa, segundo nos ensina Alfred Moir, excluir-se-á hipótese de poder ser obra de artista nacional, e pode pôr-se a hipótese - outra, mais plausível, de uma encomenda directa feita por mecenas açoreano ao “atelier” de Saraceni, com destino ao Colégio jesuítico de Ponta Delgada - a exemplo de outras que poucos anos antes haviam sido feitas pelo mesmo Colégio ao pintor maneirista Vasco Pereira Lusitano, estabelecido em Sevilha.*”⁷¹⁷

A obra se insere na estética do tenebrismo caravagesco, cujo modelo segue na iluminação nocturna da obra, no uso da pintura *à la candela* e no naturalismo das figuras. No fundamento de incutir emoção e pietismo no fiel.

O espaço onde decorre a acção é dominado por uma massa de sombra que se abate sobre as duas figuras que ladeiam a figura iluminada, criando um silêncio que condena a

⁷¹⁶ SERRÃO, Vitor, *A Pintura Proto - Barroca em Portugal (1612-1657). O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Edições Colibri, Lisboa, 2000. [Tese de Dissertação de Doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e defendida em 1993, tendo o professor amavelmente cedido esta informação contida no capítulo VII «Mestres e Oficinas dos Açores» pp. 901 e 902].

⁷¹⁷ IDEM, *ibidem*, pp. 901-902.

iniquidade da acção cometida. Contribuindo para sublimar a crueldade e injustiça recaída sobre o sofrimento de Cristo, ao centro da composição, completamente iluminado pelo fulgor da luz que incide propositadamente sobre o seu corpo semi-nu, tratado com pendor naturalista.

Para além de aureolado, Cristo está atado pelas mãos a uma coluna que se desvanece por entre o tenebrismo do fundo da composição.

Os dois carrascos que flagelam a imagem central, apresentam uma presença física sombria, continuada na projecção física das sombras, quer no solo quer nas pernas de Cristo, redundantes da incorporação em cena de uma chama acesa repousada no solo que ilumina de modo artificial as personagens. A vela acesa no canto inferior direito da composição, ao acentuar por inteiro o corpo naturalista de Cristo sofredor, visa denunciar de modo dramático os sofrimentos impingidos a Cristo no processo da sua paixão.

Denote-se o realismo da violência do carrasco à esquerda figurado a puxar a orelha de Cristo e em simultâneo brande o chicote para o açoitar. Ambos os soldados estão remetidos para a sombra, radicados na luz morta e sem irradiação, donde realça a gama cromática do tecido sobre à cintura. Precisamente o contraste em colocar estes homens em semi-penumbra a par da candura e do naturalismo do corpo de Cristo, inserem esta pintura na lição caravagesca, sobretudo nos grandes contrastes de sombra e de luz e no naturalismo da forma.

Cristo perante Pilatos (vide Fig. 55) constitui um dos episódios que integram o seu processo condenatório e encontra-se recitado nos três evangelhos sinópticos: São Mateus 26, 57-67; São Marcos 14, 53-65 e São Lucas 22, 66-71.

Para compor o tema o pintor ignoto terá elegido a gravura de António Tempesta que segue livremente (Fig. 55 a).

Na transposição do relato bíblico para a narrativa imagética, o pintor escolheu colocar Cristo ao eixo da composição, figurado de pé e em idade madura denunciada pelo rosto barbado, vestido com a túnica púrpura, cor que pressagia o futuro padecimento da paixão. Coroado com a coroa de espinhos e as mãos atadas por uma corda de linho, Jesus mostra-se cabisbaixo e de olhos cerrados, elucidativo do seu silêncio como resposta às interrogações de Pilatos sentado em frente à mesa do tribunal, trazendo um turbante sobre a cabeça. À sua esquerda está um ministro que com o dedo índice apontado na direcção de Jesus, denuncia estar a relatar todas as acusações

reputadas a Jesus. A mão que é colocada sobre o peito visa conquistar a confiança de Pilatos, tentando demonstrar que as denúncias são verdadeiras.

Perante as acusações que são impingidas a Cristo, Pilatos com a expressão do rosto reflecte alguma incredulidade. Abona-o, ainda, as suas mãos estendidas até Jesus, em sinal de não encontrar razões para a sua condenação. Note-se para o que está sob a mesa do tribunal, uma serpente símbolo do mal, significando a argumentação do ministro que persuade Pilatos a julgar Jesus à crucificação. Diga-se de passagem, que embora não se mostre inclinado a tal, Pilatos acabará por ceder à vontade perversa do povo.

No tribunal assistem dois soldados que aparecem por detrás de Jesus, armados com o capacete romano. No fundo da cena surgem duas cabeças de assistentes cujos corpos se desvanecem por entre a massa escura do fundo.

Sobre a penumbra do fundo, destacam-se as vestes de Cristo e dos sacerdotes pelo colorido da gama cromática, estando realçadas pela incidência da luz inusitadamente colocada sobre Cristo, Pilatos e o ministro. Outro apontamento de luz é emitido pelos reflexos projectados pelos turbantes e capacetes dos soldados romanos. Importa referir o reflexo luminoso dos rostos das personagens, permitindo apreciar o naturalismo das expressões humanas.

Em contrapartida, são cobertas de sombra e de penumbra as restantes figuras em cena, à maneira tenebrista.

A **Assunção da Virgem** (vide Fig. 111), pintura barroca datável da primeira metade de Setecentos, de autoria anónima ainda por apurar é, segundo tradição oral, procedente do Colégio Jesuítico da mesma cidade. Na sua composição, a pintura se inspira em modelos da escola bolonhesa, de Agostino Carracci gravada por Guiseppe Maria Mitelli (Fig. 111 a).

A *dispositio* da narrativa imagética segue o habitual esquema de dois registos. No plano terrenal o pintor dispôs de forma centrípeta os Apóstolos rodeando o sarcófago vazio, de onde florescem rosas que perfumaram o túmulo da Virgem. Não obstante alguns Apóstolos se debruçam sobre o sarcófago em atitude interrogatória e ensimesmados com o desconhecimento do paradeiro da Virgem, outros mais atentos testemunham a Virgem a ser elevada ao céu na presença de anjos. Estes gesticulam na direcção Virgem, representada no registo superior, rodeada pela escolta de anjos estendendo os braços na direcção de Deus Filho que a aguarda no céu.

A *Imaculada Conceição* (vide Fig. 60) testemunha uma doutrina altamente controversa, alicerçada na crença de que Maria foi concebida sem pecado original desenvolvida no século XIII, no fervor mariano dos franciscanos que se impuseram como primeiros defensores do dogma, impulsionou as primeiras representações iconográficas do dogma, traduzidas na representação da Árvore de Jessé, onde se evocava a genealogia da Virgem, no escopo de a acreditar como contra-face de Eva.

No dealbar do século XVI, os Jesuítas se juntam aos franciscanos na defesa do dogma imaculista frente à tese maculista debatida pelos dominicanos.

A definição do dogma decorrerá no Concílio de Trento (1545-1563) liminar na fixação da iconografia radicada na *Virgen Tota Pulchra* que estabelecia a Virgem com as mãos unidas frente ao peito e rodeada pelos símbolos das *Litanias da Virgem do Loreto* que se encontram assinaladas no *Cântico dos Cânticos* e *Apocalipse*: sol, lua, rosal, lírio, oliveira, estrela-do-mar, poço de água viva ou fonte selada, jardim fechado, torre de David, porta do céu, espelho de justiça, e palma de Cadés.

Sobre como se deveria pintar a *Imaculada Conceição* o jesuíta Francisco Pacheco na sua *Arte de la Pintura* recomenda que se pinte a Virgem entre os 12 e 13 anos, “*rosadas faces, belísimos cabelos estendidos, da cor do ouro [...]*”. De acordo com Pacheco, “*Não tem Menino nos braços, antes tem postas as mãos*” vestida “*com túnica branca e manto azul, [...] vestida de sol, um sol ovado de ocre e branco, que cerque toda a imagem [...]; coroada de estrelas; doze estrelas repartidas num círculo claro entre resplendores [...]. Uma coroa imperial adorne a sua cabeça que não cubra as estrelas; debaixo dos pés, a lua [...] com as pontas para baixo.*” Conclui Pacheco, para que no alto do quadro se represente “*Deus Pai, ou o Espírito Santo, ou ambos*” rodeada “*com serafins e com anjos inteiros que têm alguns dos atributos. O dragão, inimigo comum, [...] a quem a Virgem quebrou a cabeça triunfando do pecado original.*”⁷¹⁸ A descrição de Pacheco corrobora a erradicação dos símbolos das *Litanias* no século XVII.⁷¹⁹

Em Portugal existiu um fervor devocional à Imaculada fruto dos franciscanos, máximos defensores do Imaculismo, postura adoptada pelos monarcas, cujo expoente

⁷¹⁸ Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, pp. 575-577.

⁷¹⁹ Cristina Cazorla GARCÍA, «La vida de la Virgen en la Escuela Granadina de Pintura» in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo XI, N.º 22, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, p. 241.

máximo radicou no feito histórico da Imaculada Conceição ter sido coroada rainha do reino de Portugal em 1644 pelo rei D. João IV. Este feito fomentou em muitas igrejas onde era orago, sobretudo da ordem seráfica, a concepção de pinturas de tecto com a representação da Imaculada Conceição.

A pintura da *Imaculada Conceição* de autor desconhecido é uma pintura barroca composta na segunda metade do século XVII, e que o pintor compõe directamente da gravura de Raffaello Schiaminossi (Fig. 60 a), que o pintor copia de modo fiel diferindo da mesma pela introdução dos anjos que coroam com rosas a figura da Virgem.

A forma e composição da Imaculada rememoram o protótipo do pintor granadino Alonso Cano (Fig. 60 b).

Segundo assinala Cristina García, o artista usa sistemicamente a Virgem com a cabeça ligeiramente voltada à direita, “*o manto azul se recolhe cruzando a túnica branca da Virgem, que se afina até aos pés*” alçada sobre três cabeças de querubins e da lua esférica que servem de apoio. “*Entre as nuvens vemos dois casais de anjos com os atributos marianos*”, simbolismos laurentanos.⁷²⁰

A Virgem ao centro suspensa no ar sobre nuvem de glória, tem o joelho direito saliente, o rosto voltado para a direita trazendo as mãos juntas em frente ao peito. Enverga vestido branco cingido ao corpo e tapando os pés, sendo ainda requebrado nas pontas. Sob as mangas do vestido se vislumbram as mangas de uma túnica encarnada. O manto azul está enrolado no braço direito, trazido à frente deixando o ventre saliente, para depois ficar distendido na ponta esquerda esvoaçante. O rosto em delicada oval se enche de luz para revelar a misteriosa beleza da sua pureza asseverada nos putti que coroam a Virgem com a coroa de flores, símbolos do padecimento e da virgindade. A cabeça é ainda rodeada por doze estrelas e nos pés consta o quarto crescente lunar, atributo ainda da sua imaculada concepção. Os anteriores símbolos das litánias da Virgem que povoavam o céu e paisagem desapareceram nesta obra. Em seu lugar, o pintor optou por incorporar apenas dois símbolos marianos, o lírio e a açucena, aqui trazidos pelos *putti* plangentes sobre as nuvens e a flanquear a figura da Virgem que surge incólume à obscuridade do fundo carregado de intensa neblina.

⁷²⁰ IDEM, *ibidem*, pp. 247-248.

III.3 – As pinturas da sacristia

Neste espaço poder-se-ia contemplar uma pintura de labor local, radicada no primeiro quartel de Seiscentos ilustrando o *Menino entre os Doutores* (vide Fig.) e que, sendo de boa qualidade, malogradamente, foi surripiada do local.

Do acervo artístico da sacristia apenas sobejam duas pinturas setecentistas de mediana qualidade artística de evidente labor de artista micaelense e que se revelam algo adulteradas por força de repinturas de séculos ulteriores.

São Domingos de Gusmão (vide Fig. 112) o fundador da Ordem dos Dominicanos, na sequência de ter pregado contra os heréticos albigenses em Toulouse, auriu do papa a autorização para fundar em 1216 a ordem dos pregadores.

O hagiológico maravilhoso de S. Domingos (1170-1221) é constituído por lendas inventadas *post-mortem*, como é o caso da aparição da Virgem do Rosário, no escopo de lhe atribuírem a propagação desta devoção, que na realidade remonta ao século XV.⁷²¹ Decorrente das lendas criadas em torno da sua vida e dos milagres a ele atribuídos, nasceu a iconografia do santo, unida aos respectivos atributos reputados às ditas lendas hagiográficas. Atente-se à lenda de que o seu nascimento teria sido acompanhado de presságios, no escopo de revelar a iluminação divina de S. Domingos. Segundo Réau, estando sua mãe a orar diante das relíquias de São Domingos de Silos, o santo lhe revelou que daria à luz um filho e lhe poria o nome de Domingos. “*Ela viu em sonho*” - diz Réau - “*o filho que deveria nascer dela com uma estrela sobre a testa e debaixo o emblema de um cão branco e negro sustendo na boca uma tocha acesa.*” Premonição do significado da missão de S. Domingos no combate contra à heresia.⁷²²

Esta lenda aportou um contributo de suma importância na uniformização da sua iconografia, estando consignada nas representações isoladas do santo, como atesta a pintura em análise.

Na obra, S. Domingos figura de pé envergando o hábito da ordem dominicana, composto pela túnica branca e manto negro “*cores simbólicas da pureza e austeridade.*”⁷²³ A testa desguarnecida é marcada por uma coroa de cabelos, se vendo na imagem que é barbado e que a cabeça é rematada pelo nimbo, em identificação da sua santidade.

⁷²¹ Louis, RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. I, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 391.

⁷²² IDEM, *ibidem*, p. 391

⁷²³ IDEM, *ibidem*, p. 392.

Eleva o rosto na direcção do divino, mostrando os braços abertos, o esquerdo avançado, segurando na mão respectiva um ramo de lírios, símbolo da sua castidade e alusão à sua devoção à Imaculada Conceição.⁷²⁴ Com o braço esquerdo dobrado e recuado segura na mão um lábalo sugerido em movimento esvoaçante, atributo que não consta mencionado por Réau. Junto aos pés do santo, um cão branco e preto porta um archote aceso entre os maxilares, alusão à fidelidade com que o santo defendeu a Igreja contra os heréticos. O globo azul é outro atributo individual do santo impresso na obra.

A figura de São Domingos é destaca pela incidência da luz do fundo enegrecido, que melhor contribui para transparecer a união mística do santo com o divino, sugerida pela elevação da cabeça em contemplação e propositadamente iluminada pelo único foco de luz dirigido à sua pessoa.

A *Imaculada Conceição* (vide Fig. 113) pintura de qualidade frustre e ingénua, se conservando com repinturas, denota ser uma encomenda feita a um pintor amador que tentou de modo grotesco imitar a *Imaculada Conceição* exposta na igreja.

A pintura com as mesmas dimensões que a anterior de *S. Domingos de Gusmão*, ambas conservadas na sacristia, o que pode indiciar idêntica datação, se desconhecendo a respectiva autoria e local a que se destinavam.

A Imaculada Conceição vestida pela túnica e manto tradicionais, tem as mãos juntas ao peito, mostra-se de pé sobre um quarto crescente de lua e suspensa por uma nuvem sustentada por querubins. A cabeça está aureolada e coroada por doze estrelas. O manto azul além de suavizar a posse hierática da posição da virgem, sugere dinamismo evidenciado pelas pontas deixadas a planar pela presença do vento que não se vê mas se sente. O séquito de seis anjinhos a enquadrar a figura da Imaculada Conceição, conferem pelo comportamento dinâmico movimento à composição. O desenho mostra-se em concordância com as proporções anatómicas, mau grado, a qualidade plástica displicente da pintura.

IV – Igreja Paroquial de São Pedro em Ponta Delgada

IV.1 – Memória Histórica

Apesar de ser desconhecido o ano da fundação da igreja de S. Pedro sitiada em Ponta Delgada, a primeira notícia histórica que dá conta da sua existência é de 1521.

⁷²⁴ *Ibidem*.

Em 1592, Dom Filipe I por alvará de 3 de Outubro propugna o lançamento de finta de 200 000 réis anuais, durante um triénio, confinadas não apenas à conclusão da capela e retábulo - mor que já estavam a decorrer, como também relativamente ao corpo da igreja, testemunhando o estado incompleto em que estavam as mesmas à data.⁷²⁵ A empreitada da capela-mor e respectivo retábulo se mantiveram inacabadas na transição para a centúria ulterior, volvidos já os sete anos após a arrematação da obra “e os empreiteiros dellas tinham recebido dos feitores quase todo o dinheiro dellas sem teren acabadas as ditas capellas conforme eram obrigados [...]”.⁷²⁶

Durante a vigência da Restauração, o vigário António de Moraes conhecendo o estado deplorável da igreja em redundância do malogro de “[...] mais de secenta annos que estaua começada e a capella de Sua Mag.^{de} esta sem se acabar [...]” vai empreender a reconstrução da igreja iniciada em 1642 com recurso a fintas lançadas sobre os fregueses. Em 1645, nela foi celebrada a primeira missa.⁷²⁷ De referir que a ultimação da obra se prolongou ficando concluída a igreja em 1659. Para a verba da obra, o vigário à derrama dos paroquianos de S. Pedro em 1642, finta autorizada pelo monarca D. João IV, que por seu turno concedeu a quantia necessária à factura dos ornamentos e alfaías litúrgicas.⁷²⁸ Quatro meses faltava para acabar a obra, a Câmara por gentileza quis também fazer patrocínio da obra, colaborando para o efeito com esmola.⁷²⁹

No que à labuta do retábulo - mor diz respeito, segundo o *Livro do Tombo* “[...] procurou o ditto Vig^o fazerse o qual se fez a custa dos herdeiros de fran^{co} [teixeira] maginario por ter recebi o dr delle de Sua [Mag^{de}] auí[a] annos o qual fes Niculao domingos em pre[ço] de cento e trinta [mi]l rs entrando no ditto preço certas pessas que tinha f^o o ditto fran^{co} Teixeira [...]” arrematando-se a obra de douramento “a

⁷²⁵ A. N. T. T., Chancelaria Régia de D. Filipe I, *Registo de Privilégios*, Liv. 2, fl. 161, citado no *Arquivo dos Açores*, Vol. 4, pp. 95-96.

⁷²⁶ B. P. A. R. P. D., *Livro Quarto de Registo da Câmara de Ponta Delgada*, 1601-1607, fls. 64-67 v.

⁷²⁷ O *Livro do Tombo da Igreja Paroquial de São Pedro (1632-1809)* no qual estava inserta a citação estradada foi surripiado do respectivo arquivo paroquial. Pelo que, o estradado foi citado por Nestor de Sousa que afortunadamente consultou o tombo. Vide Nestor de SOUSA, *op. cit.*, pp. 269-272. De igual modo, não tivemos acesso à consulta do *Livro de Receita e Despesa da Fábrica da Igreja do Apóstolo S. Pedro, 1625-1814*, igualmente desviado do património arquivístico da respectiva igreja.

⁷²⁸ Francisco CHAVES (dir.), *op. cit.*, Vol. V, p. 274.

⁷²⁹ *Livro de Acórdãos da Câmara Municipal de Ponta Delgada, 1645-1649*, Vereação de 04-02-1645, fl. 17, citado pelo *Arquivo dos Açores*, Vol. V, p. 274.

*fran^{co} aluares dourador em preço de cento e quarenta mil rs com obrigação dos painéis que se tratou serem os quatro Euangelistas e S. Paulo [no painel] assim de S. P^o e do seu nicho o qual m^{to} cedo se acabara por estar ai engecado [...]”.*⁷³⁰

Relativamente à decoração interior do corpo da igreja, constata-se que o vigário supracitado foi o instituidor da capela de Nossa Senhora do Pranto. Por outro lado, os altares de Santa Catarina e de São Tiago, pré-existentes na traça primitiva foram mantidos.

Segundo o que afirmou Luís Bernardo Leite de Ataíde, cada um dos quatro altares (Santa Catarina, São Tiago, Nossa Senhora do Pranto e Almas) eram decorados com o respectivo painel.⁷³¹ Apenas sobeja a pintura a *Batalha de Clavijo* obra cuja análise abordaremos no devido momento.

Nos finais de Seiscentos, estando arruinadas a igreja e a torre, foram feitas obras de reparação a expensas da Câmara de Ponta Delgada no ano de 1681.⁷³²

Na alvorada de Setecentos, precisamente em 1701 foi remetido ao Conselho da Fazenda uma petição na qual se solicitava o desbloqueamento de vultuosas somas para custear a labuta de ornamentos, tendo o dito órgão consentido remeter quatrocentos e vinte e três mil oitocentos e trinta réis para com eles se fazerem os ornamentos da dita igreja, conforme o que ficou exaurido na Alfândega de Ponta Delgada, em 1705.⁷³³

Na visita do bispo D. António Vieira Leitão a esta igreja a 20 de Outubro de 1707 escreve: “*também o altar – maior necessita de reforma o retábulo e se dourar de novo pelo que mandamos ao padre Vigario requeira uma cousa e outra ao dito Senhor (ou ao provedor da sua real Fazenda destas ilhas) com a brevidade possível [...]”*.⁷³⁴ De acordo com Sofia de Medeiros, em 1716 na capela-mor “*foi efectuado trabalho de talha [...] por um entalhador desconhecido, na importância de 1.172 réis.*”⁷³⁵

A historiografia tem admitido o início da campanha de obras a expensas da Fazenda Real para tornar mais espaçosa a igreja, bem como a capela-mor e sacristia ao

⁷³⁰ Nestor de SOUSA, *op. cit.*, p. 271.

⁷³¹ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *op. cit.*, vol. 4, p. 182.

⁷³² Urbano de Mendonça DIAS, *Ponta Delgada [...]*, Ponta Delgada, Oficina de Artes Gráficas, 1946, p. 43.

⁷³³ B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Registo das Despesas*, 1698, Liv. 205, fl. 89 v.

⁷³⁴ B. P. A. R. P. D., *Livro Primeiro das Visitas e Pastoraes, capit^{os} da visita do Bispo D. António Vieira Leitam*, de 20 de Outubro de 1707, fls. 73-74; B. P. A. R. P. D., José de TORRES, *Variedades Açorianas*, Vol. 6, fls. 13 v. – 14.

⁷³⁵ Sofia de MEDEIROS, *op. cit.*, p. 109.

ano de 1733.⁷³⁶ Em abono da verdade, a campanha de obras da capela-mor já decorria antes de 1724 a expensas da Fazenda Real, conforme atesta o pagamento de cem mil réis nesse ano ao mestre entalhador Manuel Machado, pela labuta do segundo quartel do retábulo da capela-mor.⁷³⁷ Transcorridos dois anos, Manuel Machado ultima a feitura do dito retábulo, aurindo do último quartel da obra o montante de quatrocentos e oitenta e três mil trezentos e trinta e três réis.⁷³⁸

Finda a obra de entalhe da capela-mor em 1726, no ano de 1732 se procedeu ao douramento do retábulo da dita capela pelo provento de seiscentos mil réis que logrou o pintor - dourador “*Manoel da Costa de oliueira Mestre dourador do primeiro quartel do douramento para a Igreja Parrochial de São Pedro*”.⁷³⁹ A obra de douramento se delongou por sete anos, datando de 1739 o “*ultimo coartel do douramento do Retabolo da Capella Mor*” arrematado a Manuel da Costa de Oliveira por seiscentos mil réis.⁷⁴⁰

Convém referir que no ano de 1733, o Padre João de Sousa Vasconcelos, vigário da igreja, remeteu uma petição a D. João V na qual informando o estado de ruína da sua igreja justifica nos termos que passo a citar: “*por ser muito antiga, e feitas as paredes de pedra e barro, que por estarem todas abertas, se achavam também as madeiras do tecto fora de seu logar [...] acrescentando a isso ser o corpo da della muito disforme, com a capella mor, que se achava boa, muito pequena para se acomodarem nella os fregueses a ouvir missa, por ser grande o numero delles, em que havia duas mil almas de confissão [...]*”.⁷⁴¹ Nos termos citados, a capela-mor “*que se achava boa*” tendo em conta que a Fazenda Real desde 1724 estava a custear a obra do retábulo-mor, não justificava nova empreitada. Pelo contrário, é o corpo da igreja que por constar de “*paredes de pedra e barro*” mais o forro do tecto da nave arruinados, a par da sua inadequada dimensão incapaz de acomodar todos os paroquianos, que está no escol das razões que levaram o vigário a requerer a D. João V a construção do corpo da igreja,

⁷³⁶ Urbano de Mendonça DIAS, *op. cit.*, p. 43.

⁷³⁷ B. P. A. R. P. D., *op. cit.*, 1716, Liv. 217, N.º 32, fl. 83.

⁷³⁸ B. P. A. R. P. D., *op. cit.*, 1722-1723, Liv. 222, N.º 34 B, fl. 78v.

⁷³⁹ B. P. A. R. P. D., *op. cit.*, N.º 33, fl. 94. Por razões atinentes à má conservação do documento, não tivemos acesso ao documento cuja informação estradada foi citada por Sofia de MEDEIROS, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁴⁰ B. P. A. R. P. D., *op. cit.*, 1738-1740, n.º 40, fl. 6, citado a partir de Sofia de MEDEIROS, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁴¹ Francisco CHAVES (dir.), *Arquivo dos Açores*, Vol. XII, Tipografia do Arquivo dos Açores, Ponta Delgada, (Reprodução fac-similada pela edição de 1892), 1983, p. 262.

“cuja despesa se há-de fazer pelas sobras da Feitoria e Alfandega da dita ilha de S. Miguel”.⁷⁴²

Em 1743, o corpo da igreja ainda continuava inacabado, prolongando a sua conclusão até ao ano de 1748, data proposta por alguns historiadores.⁷⁴³

IV.2 – Estudo iconográfico das pinturas da Igreja

Da banda da epístola consta o altar dedicado a São Tiago no qual presidia a pintura com o tema de **São Tiago aos Mouros na Batalha de Clavijo** (vide Fig. 39), cujas qualidades artísticas que podemos destacar (mesmo estando em ruína) nos leva a não integrar esta obra na produção pictórica dos pintores do aro micaelense.

A pintura preservou-se em mau estado de conservação e, desde data ignota, foi deslocado do altar para uma sala contígua à igreja.

Ainda não nos foi possível descobrir nenhum documento que nos permitisse desvendar a história da encomenda artística do quadro. Sabe-se que, o altar de S. Tiago era administrado por uma Irmandade que está indocumentada, desconhecendo-se os estatutos por que era regida, bem como a proveniência social e nacionalidade dos membros. Cremos que a Irmandade pode estar directamente implicada na encomenda da obra, através dos seus irmãos. Noutra linha de possíveis hipóteses, pode ser resultado de um gesto de doação do monarca D. João IV, ao prelado da igreja e colegial de S. Pedro, ou resultar de uma doação de um nobilitado pelo hábito da Ordem de São Tiago da Espada.

A Ordem de Santiago da Espada é um instituto religioso - militar introduzido em Portugal no século XII, na contingência do movimento das cruzadas e subsequente reconquista cristã da antiga Lusitânia aos muçulmanos, assumindo lídimo papel na definição do espaço territorial português até aos actuais contornos geográficos. Em consequência, a Ordem de Santiago auriu inúmeros privilégios como a administração dos territórios conquistados a sul do Tejo.⁷⁴⁴

⁷⁴² IDEM, *ibidem*, p. 263.

⁷⁴³ Walter Manuel Pacheco CARREIRO, *São Pedro de Ponta Delgada - Suas Raízes*, São Roque, Nova Gráfica, 2004, p. 40.

⁷⁴⁴ Luís Adão da FONSECA, «Introdução sobre a História da Ordem de Santiago» *A Ordem de Santiago. História e Arte* (catálogo da exposição), Palmela, Câmara Municipal de Palmela, 1990, pp. 51-52.

Inicialmente associada à defesa do reino de Portugal, a Ordem de Santiago opera papel imprescindível durante as guerras da Restauração. Desde o golpe palaciano de 1 de Dezembro de 1640 se concitou um extenso período de guerras da independência (1641-1668) até ao termo da guerra com Castela na assinatura do Tratado de Madrid, as Ordens militares eram convocadas na defesa do reino, assumindo-se como força de resistência na autonomia de Portugal contra Castela. Nesta sequência, o monarca D. João IV e sucessor, praticaram de modo profícuo a benesse de «cavaleiro» aos apoiantes da monarquia brigantina.⁷⁴⁵

Para a realidade açoriana, o cenário foi exactamente idêntico, pese o facto deste tema não estar devidamente estudado. Mas da consulta documental verificámos em testamentos e petições régias do hábito de cavaleiro espatário, a existência de uma elite nobilitada com o hábito da Ordem de Santiago, desde a segunda metade do século XVI e que é incrementada no século XVII no corolário do contexto bélico em que foi necessário manter a autonomia do Reino de Portugal.

Quer-me parecer que a obra em causa está directamente relacionada com esta conjuntura de guerra de afirmação autonómica do reino, reflectindo da parte do encomendante, o seu alinhamento no partido da corrente nacionalista anti-filipina, adepto da dinastia brigantina. Sendo, decerto, muito provável que a sua execução proceda da campanha de obras levadas a cabo no templo entre os anos de 1642 e 1645, pelo que estamos a querer datar a obra dos anos da Restauração.

Importa sublinhar que no período da Restauração foram potenciadas as representações deste episódio da Batalha de Clavijo, como realçou Vítor Serrão ao assinalar que *«se [multiplicaram] por todo o Reino as representações de temas como a Batalha de Ourique, a conquista de Lisboa aos mouros, a Batalha do Salado, São Tiago em Clavijo (estes, curiosamente transmutados conforme a objectivos de hábil manipulação político-ideológica, através da representação de castelhanos, ao invés de mouros), com a presença das armas portuguesas adornando as hostes cristãs.»*⁷⁴⁶ Não será de somenos importância ver-se através da imagem de «Santiago contra os Mouros»

⁷⁴⁵ Fernanda OLIVAL, *As Ordens Militares e o Estado Moderno. Honra, Mercê e Venalidade em Portugal (1641-1789)*, Lisboa, Estar, 2001, pp. 46-68.

⁷⁴⁶ Vítor SERRÃO, «As oficinas de Guimarães nos séculos XVI-XVIII e as colecções de pintura do Museu de Alberto Sampaio.» in Miguel SORROMENHO, Clara VILAR e Maria FERNANDES (Coord.), *A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1996, pp. 101-102.

uma petição ao Apóstolo, favorecedora à vitória do movimento autonómico ilhéu imposto pelo poder das armas, contra as forças opositoras e opressivas dos espanhóis. Inclusive, abona a intenção do seu comitente em suscitar a legítima tomada de força na resistência anti-espanhola durante a guerra.

Feito este parêntese histórico, cabe agora esboçar alguns aspectos da hagiografia do santo. São Tiago Maior, que foi irmão mais velho de São João Evangelista, filho de Zebedeu e de Salomé, foi recrutado por Jesus para constituir os Doze, privando de muita proximidade com o mestre, estando presente na oração no horto e a transfiguração de Cristo. Após a pregação do evangelho na Síria e na Judeia, foi decapitado por ordem de Herodes Agripa.

Tardiamente se inventou nos séculos IX e X a lenda que atribui ao apóstolo São Tiago Maior a evangelização de Espanha protagonizando uma série de milagres inusitadamente difundidos pela tradição lendária, granjeando uma popularidade que concitou a afluência das peregrinações ao túmulo de São Tiago em Compostela. De tal modo, durante a Cruzada contra os Muçulmanos no transcorrer da reconquista cristã da Península Ibérica, São Tiago Maior foi proclamado pelos espanhóis o padroeiro de Espanha.

São Tiago vulgo *mata-mouros* não consta na *Legenda Dourada*, pelo que a faceta de cavaleiro decorre da sua responsabilização no sucesso da vitória espanhola na Batalha de Clavijo, o mais importante episódio da Reconquista cristã, sucedido em 844. Consta que o santo montado num cavalo branco liderou o exército espanhol na derrota dos muçulmanos. A lenda de Clavijo foi popularizada pela Ordem militar dos cavaleiros de Santiago no escopo da legitimação da militância posta ao serviço da fé contra os hereges muçulmanos, foi liminar no processo que viria a proclamar o santo apóstolo protector da armada espanhola contra qualquer exército inimigo.⁷⁴⁷

Vão proliferar, desde a época medieva as primeiras imagens de São Tiago equestre, consolidando o papel da sua intervenção milagrosa nas proezas militares contra o inimigo mouro, sem que a seus pés surjam vencidos os inimigos da cristandade.⁷⁴⁸ De acordo com Juana Ogáyar, a iconografia do São Tiago *mata-mouros*

⁷⁴⁷ Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. II, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, pp. 691-693.

⁷⁴⁸ Juana Hidalgo OGÁYAR, *op. cit.*, p. 341.

só no século XVI “*alcança uma ampla difusão, e que se perpétua ainda durante o século XVII.*”⁷⁴⁹

A autora reputa este facto ao desenvolvimento da imprensa, graças à qual foi possível a difusão da iconografia do santo, divulgada nas obras das Ordens de São Tiago, onde sempre aparecia em estampa a “*imagem de São Tiago mata-mouros, São Tiago montado num cavalo branco, brandindo a espada e levando a bandeira com a cruz da Ordem; o cavalo em corveta sobre mouros e cristãos feridos.*”⁷⁵⁰

Vários autores realçam a prolixa iconografia de S. Tiago abonada na tripla representação: a de Apóstolo, peregrino e cavaleiro. Enquanto apóstolo tem por atributos a cruz primacial com dupla travessa, alusão ao cargo de arcebispo de Espanha.⁷⁵¹ Na versão de peregrino possui o chapéu de abas largas, a vieira e o bordão como atributos, já a equestre aparece figurado montado num cavalo branco, carregando o estandarte contra os hereges mouros na batalha de Clavijo.

A devoção ao Apóstolo foi trasladada para a América espanhola na época moderna, servindo à fundamentação da colonização dos territórios descobertos.⁷⁵²

Voltando ao tema da pintura em análise, a Batalha de Clavijo, decorreu no ano de 844 entre o exército de Ramiro I, rei de Astúrias e o emir de Córdova, Abderramán II. Segundo a tradição, em Clavijo o rei Ramiro I teve um sonho onde o Apóstolo São Tiago o alentou a prosseguir na Reconquista, prometendo-lhe a vitória e assegurou-lhe que apareceria no campo de batalha montado num cavalo branco.⁷⁵³

Esta lenda abunda na arte do século XVII. Podemos apontar a presença do mesmo tema em autores como Juan de Roelas em pintura executada em 1609 para a Catedral de Sevilha (Fig. 39 a), Alonso de Mena para a Catedral de Granada, Francisco Ribalta para a igreja de Algemesi e ainda Luca Giordano para a Igreja dos Comendadores da Ordem de São Tiago em Madrid.⁷⁵⁴

⁷⁴⁹ IDEM, *ibidem*, pp. 341-432.

⁷⁵⁰ IDEM, *ibidem*, p. 342.

⁷⁵¹ Loius RÉAU, *op. cit.*, p. 695.

⁷⁵² Vide Juana Hidalgo OGÁYAR, «La imagen de Santiago «matamoros» en los Manuscritos iluminados» in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, (Actas de los II Coloquios de Iconografía), Tomo IV, N.º 7, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991, p. 341.

⁷⁵³ IDEM, *ibidem*, p. 340.

⁷⁵⁴ Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 701.

A pintura *São Tiago aos mouros na Batalha de Clavijo* apresenta no eixo da composição a típica representação do santo patrono de Espanha montado num cavalo branco e armado como um soldado, brandindo uma espada na direcção do arqueiro. O cavalo esmaga com as patas o adversário mouro.

O campo de batalha é preenchido pelas hostes, de um lado, os mouros e, do outro, os castelhanos, diferenciados pelas fardas e pelos instrumentos bélicos. Enquanto os mouros atiram flechas, os castelhanos defendem-se de escudo e espada em punho.

Do plano de fundo da composição, sobressai um enquadramento paisagístico marcado por um imponente castelo e por tufo de vegetação, comum corrente nas representações deste tema.

Ao nível do desenho, o autor manifesta manejar com grande destreza a capacidade de representação anatómica, nas orientações dinâmicas dos corpos que conferem ritmos diferentes à narrativa, tornando real o caos, inerente a qualquer confronto de natureza beligerante. Denuncia, ainda, uma cuidada observação naturalista dos tipos humanos, patente na caracterização perfeita dos mouros. Recria com engenho as torções dos corpos abatidos ao solo, e as tensões das feições dos rostos que deixam visíveis os rostos agonizados e ferozes.

Na banda do Evangelho, no altar do Espírito Santo, pertença da mesma Confraria instituída em 1782, consta a pintura de Pedro Alexandrino com a representação do **Pentecostes** (vide Fig. 167) radicando a sua execução ao ano de 1804, imputação feita por ilação por constar registada nesse ano no livro da confraria. Esta data levanta sérias dúvidas, uma vez que não esclarece se foi o ano da entrega da obra, podendo a mesma constar há mais tempo na igreja e só ser referenciada por primeira vez em 1804.

A primeira pessoa que referiu esta pintura foi Emydio da Silva, na obra por ele redigida em 1893, denominada S. Miguel em 1893, e que consubstancia o relato de viagem à ilha. No capítulo quarto, referindo-se a igreja de São Pedro acrescenta “[...] há um quadro de Pedro Alexandrino «A descida do Espírito Santo sobre os apóstolos”. Saliente-se que não se deteve a fazer a sua análise formal, não se pronunciando quando ao estado de conservação da dita obra. Se viu esta pintura é de estranhar que lhe tenha escapado de ver o Ciclo da paixão apostado no arcaz da sacristia da mesma igreja.

Foi igualmente citada por Bernardo Leite de Ataíde, que encontrou no Livro dos Estatutos da Confraria do Divino Espírito Santo referências à obra em apreço,

transcrevendo aquelas de maior primazia na sua célere obra, à qual nos cingimos no traslado seguinte:

*“Aos vinte e oito dias do mez de Outubro de 1800 na sacristia do Apostolo S. Pedro, ahi estando juntos o Reverendo Vigário e o Reverendo Provedor e mais mezaros da Confraria do Divino Espirito Santo foi proposto, achar-se insuficiente o painel do altar da mesma confraria e ser preciso mandar fazer outro a Lisboa, achar-se para este fim a confraria com o equivalente de noventa mil reis em dinheiro de prata das pensoens e esmolos que se tiraram para o mesmo fim. Acordão que o irmão tezoureiro, o Alferes João Nunes Teles, deligenciasse de mandar vir o dito Painel, pagando-se o que de direito se promete; e logo o irmão Sr. Gabriel António Barboza. q. presente se achava na mesma meza, se ofereceu a mandar entregar em Lisboa a dita quantia de noventa mil reis em moeda de ouro [...] repondo-se na chegada do dito Painel, ao dito irmão, o mais que o dito painel fizer de gasto, [...]”*⁷⁵⁵

Pelo acórdão de 22 de Maio de 1804, se determina a factura de um cortinado de tafetá *“que sirva de cobrir o sagrado painel nos últimos dias da quaresma [...]”*⁷⁵⁶

A pintura foi encomendada à oficina de Pedro Alexandrino em 1800, tendo reconhecido Luís Bernardo Leite de Ataíde reconhecido a assinatura do pintor aposta no canto inferior esquerdo: *“P. Alex”*.

A obra em questão necessita de ser melhor conservada, dado o desvanecimento da superfície cromática. Foi restaurada pelo professor da Escola Velho Cabral, o senhor Constantino Gabriel da Silva, em 1909.

O *Pentecostes*, festa que encerra o tempo Pascal na liturgia cristã, marca a manifestação do filho de Deus aos seus Apóstolos, concedendo-lhes por intermédio das línguas de fogo o dom das línguas, imprescindíveis para a consecução da incumbência da evangelização dos gentios. A fonte canónica do tema em apreço é colhida dos Actos dos Apóstolos. *“Chegando o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar. De repente veio do céu um ruído, como se soprasse um vento impetuoso, e encheu toda a casa onde estavam sentados. Apareceram-lhes então uma espécie de línguas de fogo, que se repartiam e repousaram sobre cada um deles. Ficaram todos cheios do Espírito Santo e começaram a falar noutras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem.”* (Actos 2, 1-4)

⁷⁵⁵ IDEM, *ibidem*, pp. 205-207.

⁷⁵⁶ IDEM, *ibidem*, p. 207.

A composição adaptada para a figuração deste tema, adequa o formato vertical da tela para escalonar em profundidade as figuras dos Apóstolos em torno da figura da Virgem, posta em especial destaque, conferido pela sua posição cimeira no topo da escadaria por onde estão repartidas as figuras dos apóstolos. A distribuição das personagens é curvilínea irregular ao centro da qual está a Virgem. A cena é enquadrada por um trecho de arquitectura apostro no plano secundário, sobre o lado direito da composição, se tratando de um templo. É de notar que pela localização da arquitectura, e pela distribuição das figuras pelos degraus de uma escadaria, fica perceptível que a cena se desenrola no exterior, contradizendo a fonte canónica.

As figuras dos Apóstolos, perante o vislumbre e constatação do milagre decorrente das línguas de fogo que o Espírito Santo, enformado na pomba, lhes envia para os provir o dom das línguas, reagem em gestos expressivos e individualizados; se uns apontam na direcção da pomba para demonstrar aos assistentes a prova do milagre e se prestam a comunicar o milagre. Alguns, em menor número, introspectivos e devotos, de joelhos oram ou aproveitam para ler, sugerindo a missão evangelizadora dos Apóstolos no cumprimento da pregação dos ensinamentos do Peracleto. Ainda se analisa alguns apóstolos que pela emoção do milagre, levam a mão direita ao peito, de onde se pode apreender a atitude de humildade com que se entregam ao acto em que participam.

A Virgem é a única figura que se encontra nimbada, em simbolização da sua santidade. Mostra-se como uma matrona, sentada no cume da escadaria, vestida pelo seu característico manto azul e coloca mãos sobre o peito as suas mãos, num duplo significado de protecção e de piedade por ser surpreendida pela milagrosa presença do espírito santo que irrompe por cima da sua cabeça num clarão de luz radiante.

IV.3 – O conjunto pictórico dedicado à *Paixão de Cristo*

As quatro pinturas expostas sobre o arcaz da sacristia representando o *Ciclo da Paixão de Cristo* foram custeadas pela Fazenda Real que por elas pagou a significativa quantia de 440 000 réis.⁷⁵⁷ As pinturas datáveis de 1734 são, de certo, oriundas da

⁷⁵⁷ *Arquivo dos Açores*, vol. XII, Ponta Delgada, Topografia do Arquivo dos Açores, 1983, p. 40.

metrópole. As obras apresentam bom estado de conservação, uma vez que foram restauradas em 1999 por José Maria Simas.

A **Agonia no Horto** (vide Fig. 114) tema que precede o processo inquisitório e consequente condenação por crucificação de Cristo, é narrado nos quatro evangelhos canônicos. Em Getsémani, perto do Monte das Oliveiras, Jesus afastou-se dos discípulos João, Pedro e Tiago, o maior, para falar ao Pai Eterno, invocação que deu nome à célebre oração do *Pai Nosso*.

No Evangelho segundo Lucas, se cita a visão do anjo que do céu tentou confortar Cristo na sua angústia do pressentimento da morte, enquanto os seus discípulos dormiam. Jesus, prossegue Lucas *“pôs-se a orar mais intensamente, e o suor tornou-se-lhe como grossas gotas de sangue, que caíam na terra.”*

A obra em análise traslada para a narrativa imagética a recitação de S. Lucas. A par da fonte literária seguida pelo pintor, acomodou a iconografia do tema aos ditames da contra-reforma em relação ao mesmo tema, sobretudo na adição dos anjos elemento introduzido a partir do século XVII, ano e que se verifica um impulso devocional a esta última hierarquia celeste.

Para compor o tema o pintor elegeu elementos da mais variada procedência, apenas se apurando a gravura de Giulio Carpioni para a configuração do anjo que sustem o cálice (Fig. 114 a).

Cristo barbado figura prostrado no solo e reclinado sobre o anjo que com as mãos tenta aplacar o seu sofrimento explícito no rosto dramático e expressivo.

A atitude do anjo de face cabisbaixa burilada de lágrimas que enxuga com a ponta do manto branco, visa suscitar o pietismo no fiel.

No céu, o anjo plangente sobre nuvem porta o cálice, símbolo evocador da Paixão de Cristo. Por último, os dois discípulos, ao invés de três, mostram-se adormecidos.

O cromatismo das roupagens das personagens em primeiro plano, contrasta quer com o acinzentado das nuvens que, de modo geral, as envolve, quer com os dois discípulos que surgem afastados da cena principal. Este cromatismo é posto em destaque pela incidência de luz sobre os tecidos, desenhando em todas as figuras em primeiro plano os pregueados tratados com naturalismo e rigoroso domínio do claro-escuro. Por outro lado, os focos de luz iluminam os rostos das personagens, de modo a pôr em realce o estado psicológico das mesmas, sendo ainda de constatar a pujante

iluminação do cálice e do clarão de luz dourada que irrompe por detrás da visão do anjo que segura o cálice.

O *Flagelação de Cristo* (vide Fig. 115) representa um tema cuja fonte canónica com maior pormenor descritivo para os artistas se encontra no evangelho de São João. Jesus foi conduzido ao pretório pelos soldados, despojaram-no das vestes e, em seu lugar, coroaram-no com espinhos e finalizaram o ultraje com a flagelação.

A narrativa imagética apoiada nos textos dos evangelhos é sob o ponto de vista iconográfico uma obra inspirada na *Flagelação* de Rafaelle Schiaminossi inserta na obra “*Mistérios do Rosário*” editada em Roma no ano de 1609.

Cristo está atado com uma corda pelas mãos à coluna, mostrando estar preso ainda por uma corda ao pescoço. Despojado das suas vestes, apenas com o perisónio, em posição semi-dobrada que denuncia a ingente força dos açoites dos carrascos, por detrás dele, brandindo a cana e o chicote. São figuras impressas de crueldade vincada pelas gesticulações dos braços muscudos e, ainda, pela ingente carga de movimento conferido nos membros inferiores.

O cromatismo luminoso da figura central, em tons claros contrasta quer com o manto que traz envolto à cintura, quer com o vermelho das calças do soldado e com a armadura do soldado em contraluz. O tratamento da luz disposta de maneira a incidir da esquerda para a direita, iluminado em absoluto a figura de Cristo, depois projectando o manto e a coluna no pavimento. As próprias vestes de Cristo precipitadas no solo são emudecidas pela penumbra do fundo.

O *Ecce Homo* (vide Fig. 116) narrado no evangelho segundo São João (Jo 19, 1-16) decorre da apresentação de Cristo por Pilatos aos judeus que ordenaram a sua crucificação.

O agenciamento da composição se filia na iconografia estipulada no *Ecce Homo* de Johan Sadeler inserta na obra *Passio Verbigenae Qve Nostra Redemptio [...]* (Fig. 116 a). O mesmo modo de compor o tema foi seguido por João Gresbante em 1645, e ainda o pintor André Gonçalves no *Ecce Homo* da sacristia de S. Roque de 1760, seguiu modelos similares.⁷⁵⁸

Na obra, Pilatos figura entronizado, inclinado na direcção do povo que o pintor omitiu, optando por representar uma zona de sombra. Estende o braço esquerdo

⁷⁵⁸ Luís de M. SOBRAL, *Pintura Portuguesa do século XVII. História, Lendas e Narrativas*, (catálogo da exposição) Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, p. 148.

apontando para Cristo que de pé, inclinado ligeiramente para a frente, volve a cabeça na direcção contrária ao de Pilatos, em sinal de resignação. Na mão esquerda segura uma cana verde, em substituição do ceptro, que os soldados lhe deram em escarnecido sinal de humilhação. O qual não ficou completo sem a capa encarnada e a coroa de espinhos a coroar a cabeça. O perisónio está colocado em torno na cintura, e em tons esbranquiçados, contrasta com o encarnado do manto que lhe foi colocado como capa sobre os ombros. A cena é assistida por dois homens da confiança de Pilatos, e enquadrada por uma trama de arquitecturas.

No que respeita aos valores cromáticos, as figuras de Cristo e de Pilatos estão iluminadas e abrangidas por um foco de luz que transita da esquerda para a direita, terminado na figura de Pilatos, e votando para a penumbra as restantes personagens. Por outro lado, o protagonismo destas é acentuado pelo círculo de luz que vemos desenhado sobre o pedestal onde se encontram sediadas, um aparato técnico que coloca um tónus de encenação à cena, conferindo uma carga de dramatismo e de fim funesto.

O *Encontro com Verónica* (vide Fig. 117) não se encontra documentado nos textos canónicos.

No partido iconográfico, a obra ecoa a fusão de duas fontes gravadas: a gravura de Lucas de Leyden de 1515 (Fig. 117 a) paralelamente à gravura de Raffaello Schiaminossi inserta nos *Mistérios do Rosário* (Fig. 117 b) e subordinadas ao tema *Cristo a caminho do Calvário*.

A narrativa imagética mostra Jesus ajoelhado no solo sob o peso da cruz, voltado para a sua direita, com a mão esquerda pousada numa pedra, e com a outra, segura um dos braços da cruz que pende sobre o ombro direito. A cabeça inclinada ligeiramente na direcção de Verónica, mais concretamente para o sudário que esta segura nas mãos.

O seu semblante, fatigado de olhos semi-cerrados e tristes exprimidos com grande naturalismo e emotividade são auspiciosos para instigar comoção no observador.

De notar, o musculado e atlético carrasco vestido com uma túnica encarnada a puxar uma corda atada à cintura de Cristo. Além de Verónica que figura de costas é ainda figurado Simão Cireneu, homem de braços musculados como evidencia a túnica verde arregaçada, transportando com Cristo a cruz.

A cena é assistida pela população e pelos soldados, identificados pelas armaduras, elmos e lanças. O jogo cromático dos amarelos, vermelhos, rosas, verdes é concebido pelas vestes das personagens em primeiro plano. São estas que recebem maior cuidado

com o desenho, na individualização das expressões, em contraste com o cortejo de soldados pintados numa pincelada mais solta e descurada de pormenores.

A luz incide, de um modo geral, em todas as figuras, realçando a sua indumentária e rostos. A título de exemplo, note-se os reflexos de luz nos elmos e armaduras dos soldados, bem como os distintos tratamentos de luz e de sombra a marcar os volumes dos panejamentos, acentuado ainda pelos pregueados que delineiam as silhuetas. A luz invade a composição da esquerda para a direita, marcando desde o início a sombra de Verónica, de Cristo e por último do carrasco, cuja perna esquerda está em contraluz.

Estilisticamente este ciclo deve ser cotejado com o ciclo da Paixão da sacristia de S. Roque em Lisboa, da autoria do pintor André Gonçalves, embora seja este bastante posterior. Do mesmo autor é o ciclo da sacristia da igreja do Bonfim, em Setúbal, também de 1760.⁷⁵⁹

V – Igreja de Nossa Senhora das Neves na Relva

V.1 – Memória Histórica

A igreja paroquial de invocação a Nossa Senhora das Neves, na freguesia da Relva, no concelho de Ponta Delgada, remonta ao último terço da centúria quatrocentista, mandada edificar pelo fundador Martim Vaz de Bulhão, destacado oficial da Casa Real, nomeado para os cargos de contador e vedor da Fazenda Real nas ilhas dos Açores, e aqui viveu até à morte, entre os anos de 1475 e 1525, pouco mais ou menos, estando sepultado na capela-mor do templo.

É dada por existente ao ano de 1526 a paróquia de Nossa Senhora das Neves, apresentando a igreja condições necessárias para a prática e celebração do culto divino.⁷⁶⁰

Consta que pelo primeiro quartel de seiscentos, o templo denunciava ameaça de ruína, como foi o exemplo da capela-mor e da sacristia às quaisurgia reconstruir por serem as mais fustigadas, tendo levado a efeito a sua reconstrução a coroa real que a

⁷⁵⁹ Como observou Vítor Serrão.

⁷⁶⁰ Francisco CHAVES (Dir.), *Arquivo dos Açores*, Vol. 4, Tipografia do Arquivo dos Açores, Ponta Delgada, pp. 109-119; IDEM, *ibidem*, Vol. 12, pp. 159-160; IDEM, *ibidem*, Vol. 14, p. 219.

expensas da sua fazenda despendeu a quantia de 8 500 réis pelo custo da obra que ficou terminada no ano de 1620.⁷⁶¹

No período Pós-Restauração a igreja denunciava novamente estar carecida de reparo e ameaçava arruinar, pelo que, os moradores da paróquia perpetraram o auxílio régio no ingente encargo da sua reedificação, o que não viria a ser viabilizado e que dever-se-ia à difícil conjuntura política nacional marcada pelas intermináveis guerras da restauração que debilitaram os recursos financeiros nacionais.⁷⁶²

Foi a Mesa da Consciência e Ordens que enviaria por escrito a recusa da pretensão dos moradores, e por sua vez, propugnou o lançamento da finta dos ditos 14.000 réis sobre os moradores a 6 de Novembro de 1649.⁷⁶³ A finta foi lançada mas o provento obtido não foi suficiente para garantir a quantia solicitada, sendo colocado entraves e as morosidades à reparação da igreja que só viriam a ser dissolvidos no primeiro terço da centúria setecentista.

Cerca de 1716, antes de se dar início à reedificação do templo no ano de 1732, a Fazenda Real custeou a reedificação da capela-mor e sacristia.

O vigário Leandro de Sousa Vasconcelos, em Agosto do ano de 1732 dirige uma petição à corte, alegando: “*por ser a dita igreja muito antiga se arruinara de sorte que caíra por terra [...]*” e apontando os motivos da míngua das esmolos dos moradores serem insuficiente para suprir os gastos da dita reedificação, solicita que a Fazenda Real se encarregue do oneroso trabalho da construção da igreja. Dom João V alinhou por uma acção distintiva dos seus antecessores, propugnando construir as restantes obras da nova igreja, às expensas da sua real fazenda, por onde consta na carta datada de 18 de Agosto de 1732.⁷⁶⁴

Atente-se ainda, que o custo total da obra de reedificação do templo foi de 8 102 541 réis, datando de 1748, o ano em que a igreja estava edificada. Acrescendo ainda a

⁷⁶¹ B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro de Despesa*, n.º 175, fl. 104; B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro de Registo*, n.º 1270, fls. 163 v – 165 v.

⁷⁶² Francisco CHAVES (Dir.), *op. cit.*, Vol. 5, Tipografia do Arquivo dos Açores, Ponta Delgada, p. 271.

⁷⁶³ B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro de Registo*, n.º 1365, fls. 71 v-72; Francisco CHAVES (dir.), *op. cit.*, Vol. V, p. 271.

⁷⁶⁴ B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro de Registo*, n.º 1365, fls. 71 v - 72.

finalização do entalhamento do arco triunfal da capela-mor e respectiva pintura e douramento, apenas conclusos em 1758.⁷⁶⁵

No interior do templo consta o altar de São Cristóvão, em cuja arquitectura retabular se expõe uma pintura em tábua, datada do século XVI, e encomendada pelo escudeiro da casa real, João Gonçalves da Rocha, para ornamento do dito altar, por ele instituído em vontade expressa em testamento lavrado a 19 de Setembro de 1568.⁷⁶⁶ Quatro anos mais tarde, quando veio a falecer, decorria o ano de 1572, quando se procedeu a construção do altar de São Cristóvão.⁷⁶⁷

V.2 – Estudo Iconográfico

A tábua **São Cristóvão** (vide Fig. 4) é obra quinhentista procedente da primitivo retábulo do altar dedicado ao santo, hoje apresenta o topo semi-circular pela adequação a que foi submetido à arquitectura retabular setecentista onde se insere. Porém, no original seria de formato rectangular, aspecto que se constata no acrescento de suporte no remate da obra.

São Cristóvão não sendo o padroeiro do templo, era da devoção do comitente e doador que fundou o altar sob a mesma invocação a quem se deve, certamente, a encomenda do painel com a imagem do santo mártir.

A hagiografia maravilhosa do santo remonta ao século XI, data em que já se encontrava concebido o sentido espiritual do nome Cristóvão derivado do grego *Christiphoros* que significa aquele que carrega Cristo.⁷⁶⁸ Conhece popularidade no século XIII, divulgada por Tiago de Voragine, na *Lenda Dourada*. Convertido à fé cristã, Cristóvão aliou a sua força de guerreiro imbatível no desiderato de servir Deus. Foi persuadido por um ermitão, que alegando a sua estatura gigantesca e forte compleição física, o convenceu a ajudar as pessoas a atravessar a vau o rio para a outra margem.

⁷⁶⁵ B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro de Despesa*, n.º 213, fl. 86; IDEM, *ibidem*, n.º 217, fl. 88v; IDEM, *ibidem*, n.º 225, fl.89 v; IDEM, *ibidem*, n.º 229, fl. 77; IDEM, *ibidem*, n.º 237, fl. 72; IDEM, *ibidem*, n.º 255, fls. 69 v-70.

⁷⁶⁶ B. P. A. R. P. D., Provedoria dos Resíduos, *Autos de Prestação de Contas de Instituições Vinculares e Legados Pios*, Maço 72, N.º 643.

⁷⁶⁷ José de Almeida MELLO e José da Costa MELO (Coord.), *Monografia da Relva. Subsídios para a sua história*, Junta de Freguesia da Relva, Nova Gráfica, Lda., Relva, 2005, pp. 248-250.

⁷⁶⁸ Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien, Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. I, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 304.

Um certo dia surgiu junto à margem do rio uma criança, pedindo-lhe que o transportasse para a outra margem. Cristóvão com o bordão atravessou o rio com o menino ao ombro. Não obstante, em plena travessia fluvial, o peso da criança que pendia sobre São Cristóvão acrescia o santo com o apoio do bordão lá conseguiu levar a criança até à outra margem e no final revelou ser “*Cristo, soberano do céu e da terra*”.⁷⁶⁹ Para provar ser verosímil, ordenou-lhe de espetar o cajado na terra, que por sua vez, se transformou em palmeira carregada de tâmaras. Na região da Lícia onde fez conversões em massa, terminou a vida martirizado por ordem de degolação pelo imperador Décio em 251.

A narrativa imagética da pintura em apreço é inspirada nesta lenda da hagiografia do santo criada no século XII, e comporta numerosas variantes iconográficas se fixando e uniformizando a partir do século XIV, quando passa a figurar em marcha na travessia fluvial segurado pelo bastão, que se transformará em árvore ou palmeira, “*talvez por alusão à palma do martírio*” assinala Réau.⁷⁷⁰ O Menino tanto pode figurar às costas como na nuca de Cristóvão. À popularidade do santo padroeiro dos viajantes nos séculos XV e XVI, se opõe o declínio da devoção ao santo no início do século XVII, em corolário da Contra-Reforma, segundo assinalou Réau, substituído por outros temas bíblicos alusivos ao transporte do Menino.⁷⁷¹ Na arte portuguesa o passo miraculoso do transporte de Cristo figura representado até à centúria de Setecentos. De acordo com Vítor Serrão, autor do estudo do ciclo de telas de Bento Coelho alusivas à hagiografia do santo existente na igreja de S. Cristóvão de Lisboa, o tema consta figurado ainda nos “*murais da charola do Convento de Cristo em Tomar (século XV?) e da Igreja de Outeiro Seco (Chaves)*” não descurando da menção à desaparecida tela da Sé de Lisboa, do início do século XVIII da autoria de António Machado Sapeiro.⁷⁷²

⁷⁶⁹ IDEM, *ibidem*, p. 305.

⁷⁷⁰ IDEM, *ibidem*, pp. 308-309.

⁷⁷¹ IDEM, *ibidem*, p. 312.

⁷⁷² Vítor SERRÃO, «O programa Artístico da Igreja de São Cristóvão de Lisboa. O retábulo quinhentista e a campanha de obras protobarrocas (1666-1685)», in *Separata do «Boletim Cultural» da Junta Distrital de Lisboa*, Série IV, N.º 92, Lisboa, Oficinas gráficas de Ramos, Afonso & Moita, 1990/1998, p. 22.

A representação do tema de São Cristóvão transportando o menino Jesus sobre o ombro foi feita a partir da estampa de Albrecht Dürer com o mesmo tema realizada cerca de 1500 (Fig. 4 a).⁷⁷³

Cristóvão figura a caminhar na travessia fluvial, hercúleo e barbado, vestido com túnica azul e capa castanha esvoaçante, denotando a presença do sopro do vento que agita em intenso preguiado, reforçando a sensação de movimento que é denotada pela verosímil captação da figura em andamento. Ademais, a figura volve a cabeça para a sua esquerda, na direcção do Menino, que pende sobre o ombro esquerdo. Os braços musculados e afastados, sendo que na mão direita segura o cajado. O Menino sentado sobre o ombro esquerdo, sustem na mão esquerda um globo encimado pelo crucifixo, alusão à sua missão redentora da humanidade e, em simultâneo, com o gesto de bênção dado na outra mão, reflectindo o estereótipo da iconografia do “*Menino Salvador do Mundo*”.

No enquadramento da cena, uma palmeira comprova o milagre. O fundo é escurecido em tonalidade ocre, realçando as figuras que, em primeiro plano, abrangem toda a superfície visível. Apesar das inferiores qualidades plásticas do pintor, revela-se destro no desenho equilibrado nas proporções anatómicas e nos contornos definidos. Predominam a gama de tons frios, como a gama dos castanhos. Porém, é provável que a obra primitiva possuísse outras qualidades cromáticas desvirtuadas no corolário de repinturas e vernizes hodiernos de que foi alvo.

A pintura em tela *As Almas do Purgatório* (vide Fig. 166) de meados de Setecentos integra o retábulo do altar das Almas sito na banda da Epístola e conserva-se com repinturas.

A obra está atribuída a Pedro Alexandrino, segundo avançou na atribuição o etnólogo Luís Bernardo Leite de Ataíde.

A pintura é, sob o aspecto iconográfico, sequaz do modelo extremamente repetido até à exaustão pelos artistas incumbidos de figurar a doutrina do Purgatório, sendo por isso, uma pintura onde ressalta o valor simbólico e devocional em detrimento da qualidade plástica e inventiva do pintor.

No centro da pintura está em lugar de destaque o arcanjo S. Miguel, dada a natureza do papel que exerce junto das almas do Purgatório. Enverga, como habitual, o hábito de cavaleiro romano, de escudo e com a lança. A pose dinâmica em contraposto

⁷⁷³ *The Illustrated Bartsch*, vol. 10, p. 9.

confere movimento à figura que tem a cabeça baixa, direccionada às almas desnudadas que entre as labaredas das chamas imploram a sua misericórdia, revelada nos braços erguidos em prece. A gama cromática é viva, graças à vestimenta engalanada do arcanjo, onde realçam o encarnado e verde, opostos ao fundo singelo de tom acastanhado. Acrescente-se no âmbito da análise, o facto de a pintura ter sofrido repinturas que levaram à supressão das qualidades plásticas, o que compromete a sua correcta análise e apreciação dos méritos artísticos do pintor.

VI – Igreja do Divino Espírito Santo da Maia

VI.1 – Memória Histórica

A freguesia da Maia no concelho da Ribeira Grande, zona norte da ilha de S. Miguel, assim é cognominada em resultado da mesma ter sido principiada por Inês Maia, quem primeiramente morou no local, no-lo informa Gaspar Frutuoso que ao descrever as características do lugar salienta a existência da igreja paroquial invocada ao Espírito Santo, recorrendo no elenco de vigários e beneficiados.⁷⁷⁴ Convém notar o aspecto curioso de na pequena freguesia constar ao tempo da redacção das *Saudades da Terra*, um número considerável de ermidas, nominadas segundo Gaspar Frutuoso da invocação de “*Nossa Senhora do Rosário; S. Sebastião; S. Pedro; Santa Catarina; e outra também de Nossa Senhora do Rosário [...]*.” Facto que permite apurar a concentração de uma elite local zelosa e devota, que investiu nas construções de espaços de culto que atestam o cariz popular do culto de santos como S. Sebastião, S. Pedro e Santa Catarina no século XVI. Sendo de realçar a precocidade da prevalência do culto ao Rosário na Maia.

Consta no livro do Almoxarife de S. Miguel principiado no ano de 1527 o registo do pagamento de oito mil réis a “*Fernão d` Alvares, pedreiro, que fez a capella da Maia*” no ano de 1537.⁷⁷⁵ A igreja foi reedificada na segunda metade de Setecentos.

⁷⁷⁴ Gaspar FRUTUOSO, *Saudades da Terra*, Livro IV, Volume II, Cap. XLIV, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1981, p. 95.

⁷⁷⁵ *Arquivo dos Açores*, Vol. IV, Ponta Delgada, Tipografia do Arquivo dos Açores, 1981, p. 111.

VI.2 – Estudo Iconográfico

A *Imaculada Conceição* (vide Fig. 16) é uma pintura provável de datar de finais de quinhentos e começos da centúria subsequente, sendo a autor micaelense ainda desconhecida. A obra indocumentada conserva-se na ante - sacristia da igreja, desconhecendo-se a sua real proveniência, deixando-se como possível a hipótese de ter sido custeada por alguma confraria da Imaculada Conceição, por estar directamente ligada à propagação do culto.

O tipo iconográfico da Imaculada Conceição empregue no nosso objecto de estudo de acordo com a tese de Suzanne Stratton, obedece ao tipo arcaico de representação da doutrina da Imaculada, reflectindo uma imagem híbrida frequente desde os tempos do Concílio de Trento, associando-se os símbolos da mulher apocalíptica (como o crescente lunar, a serpente e os raios solares que se podem ver no objecto em análise) ao modo habitual de ilustrar a Imaculada.⁷⁷⁶

Porém, a par dos símbolos da mulher apocalíptica, na pintura em análise se constata ainda a figuração da coroação da Virgem pelos anjos, elemento que não representa verdadeiramente a Coroação, que para ser verdade teria de ser feita pela Trindade, ou por Deus Pai ou Deus Filho. Antes representa, de acordo com Suzanne Stratton “*o seu papel nos céus como Regina angelorum*” sendo uma versão recuada ao século XV.⁷⁷⁷

Portanto, esta pintura combina os temas da Imaculada Conceição com a Coroação da Virgem, e queda a interrogação se na pintura não há a fusão dos mencionados temas com a Assunção da Virgem, pese a falta de elucidação da pintura parece seguro admitir a fusão dos três temas. Posto que, com frequência foi patente na arte dos finais do século XVI esta osmose, elucidativa das variantes iconográficas que antecederam a definitiva e ortodoxa iconografia atinente à Imaculada Conceição, resumida ao modelo da Virgem *Tota Pulchra* amplamente desenvolvida na arte do século XVII.

Na obra em análise a Virgem é rodeada por um par de anjos que sustentam a coroa real, ao invés da imperial, e se prestam ao coroamento da Virgem como *Regina angelorum*. A coroação da Virgem, rainha dos nove coros angélicos decorre na presença do Espírito Santo, representado na pomba que aparece na parte superior do quadro. Este

⁷⁷⁶ Suzanne STRATTON, «La Inmaculada Concepcion en el Arte Español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 1, N.º 2, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 46.

⁷⁷⁷ IDEM, *ibidem*, p. 42.

tipo iconográfico é arcaizante juntamente com a figura de Deus Pai que remontam ao final de Quinhentos.

É possível que o pintor tenha querido representar com esta obra a doutrina da Imaculada Conceição, deixando patente a indefinição da sua iconografia e ausência de clareza na transmissão da doutrina. Como se vê pela junção da coroação da Virgem com os atributos da mulher apocalíptica, figurando sem os símbolos alusivos à sua imaculada concepção.

Cremos ser o formato original do suporte rectangular, como acusa os acrescentos de suporte no topo da obra e na parte de baixo, levando à repintura do quadro, com a adição do globo terrestre.

VII – Igreja do Bom Jesus em Rabo de Peixe

VII.1 – Memória Histórica

A Igreja Paroquial do Bom Jesus sita na freguesia de Rabo de Peixe, no concelho da Ribeira Grande, zona norte da ilha de S. Miguel é citada pelo cronista Gaspar Frutuoso no século XVI, que dela apenas indexa os vigários e beneficiados, não tecendo informações a respeito do ano da sua erecção.⁷⁷⁸ Nos finais do século XVII é empreendida nova campanha de obras no templo com início em 1690, ano da erecção da capela-mor, onde se despendeu avultadas somas no provento da ordem dos 70 000 réis.

Na era subsequente, configurada no clima de paz e de prosperidade financeira vigente no Reino, propiciadora do renovado aparato artístico que sob a égide mecenática de D. João V se encetou por inúmeras igrejas nacionais, infundindo maior pompa e grandiosidade, tanto a nível paroquial como conventual, se encetou no terceiro decénio de Setecentos a novação da Igreja do Bom Jesus. A campanha de obras decorrida, em parte, a expensas da Fazenda Real só ficou concluída a meados da centúria.⁷⁷⁹

⁷⁷⁸ Gaspar FRUTUOSO, *Saudades da Terra*, Livro IV, Vol. II, Cap. XLVII, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1981, p. 114.

⁷⁷⁹ *Arquivo dos Açores*, Vol. XII, p. 46.

VII.2 – Estudo Iconográfico

O *Julgamento Final* (vide Fig. 164), de pintor anónimo micaelense de mediana qualidade artística, mostra-se sequaz do modelo iconográfico canónico acordado para a representação doutrinal e didáctica da doutrina das almas do Purgatório, limitando a inovação do artista.

A partir dos finais do século XVII até meados de oitocentos, os altares dedicados ao culto às almas espalhados pelo país comungaram de idêntico modelo iconográfico propagado pelo múnus dos artistas cjuas imagens, quer sejam pinturas quer sejam painéis em alto-relevo, se assumiam impregnadas de funções pedagógicas tendentes à dimensão coerciva, cultual e doutrinal do culto às Almas que a Igreja imprime na vivência barroca.

A obra, sob o aspecto da sua iconografia, apresenta a doutrina do Purgatório repartida em três planos: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso.

No primeiro registo surge representado o Inferno, simbolizado pelas labaredas rubras que agonizam as almas penadas, representantes do poder religioso (bispo), do poder político (imperador, rei, príncipe) e o povo implorando a intercessão do arcanjo junto de Cristo e do Pai Eterno, revelada nos braços erguidos em prece ou apenas com uma mão.

O segundo registo é dedicado ao Purgatório, onde se assinala a destacada presença do arcanjo S. Miguel, vestido de soldado romano (cujo elmo e a lança são alusivos ao seu combatente contra o mal), enverga a balança cuja incumbência primacial é a pesagem dos pecados das almas, no escopo de libertar aquelas que estão limpas e, de seguida, as transportar para a vida no Além.

No topo da composição irrompe o terceiro registo com a privilegiada representação do Paraíso, onde assoma a Santíssima Trindade em glória: Cristo redentor envergando o manto encarnado e a cruz, o Pai Eterno envergando o globo terrestre e a pomba, símbolo do Espírito Santo na presença de querubins e serafins.

Embora não estando presente nesta pintura, é útil assinalar que em algumas obras se privilegiou ainda a inclusão da Virgem, relevância compreensível se tivermos em linha de conta a sua acção intercessora das almas junto de Cristo e do Pai Eterno reconhecida para a época. Por isso, a devoção mariana manteve-se associada ao culto às almas, facto que se traduz na coincidente dedicação dos altares.

VIII – Igreja de Nossa Senhora da Conceição na cidade da Ribeira Grande

VIII.1 – Memória Histórica

A fundação da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição - na qual se sita a igreja de idêntica invocação - redonda da decisão de D. António Vieira Leitão, décimo oitavo bispo da diocese de Angra perfilhada por D. Pedro II, que a criaram cerca de 1699. A recém-criada paróquia é confirmada por via oficial em 1703.⁷⁸⁰

Em 1707 é determinada a «creação de hum curato e huma thezouraria» na igreja de Nossa Senhora da Conceição da vila da Ribeira Grande.⁷⁸¹ Sabe-se que a construção da igreja foi prorrogada até 1729, dando-se doravante início à empreitada da capela-mor e sacristia a expensas da Fazenda Real, sendo incumbido a Manuel Correia, oficial de carpinteiro, o primeiro quartel da labuta da capela-mor e sacristia no mesmo ano.⁷⁸²

A verba necessária para suprir os gastos com a provisão do corpo da igreja procedeu da derrama aos fregueses da Conceição somente lançada no Verão de 1728, sendo de lembrar que a mesma finta fora autorizada vinte anos antes por D. João V, ou seja, em 1708.⁷⁸³ Realmente, o valor da finta foi insuficiente para suprir o dispêndio da obra, pelo que, fregueses de outras partes da ilha desembolsaram vultuosas somas para o efeito.⁷⁸⁴

A investigação do historiador Mário Moura permitiu apurar alguns dos intervenientes na construção da igreja. Caso de José da Costa, então responsável pela obra de carpintaria, aurindo o montante de 654 mil réis pelo seu trabalho e do alferes Francisco Alves da Costa que auferiu do pagamento da obra de pedreiro a quantia de 1.

⁷⁸⁰ Mário MOURA, *Nascimento de uma Paróquia na Ribeira Grande. Nossa Senhora da Conceição (século XVII)*, Conceição, Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, 2009, p. 111 e *passim*.

⁷⁸¹ Vide *Arquivo dos Açores*, Vol. XII, p. 273.

⁷⁸² B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Registo das Despesas*, 1716, Liv. 217, n.º 32, fl. 91.

⁷⁸³ Mário MOURA, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁸⁴ Segundo o estudo de Mário Moura Ponta Delgada desembolsou “620 216 réis, seguida de longe pela Matriz de Nossa Senhora da Estrela, com 253 155, pela Ribeira Seca, com 67 270 e por Vila Franca do Campo apenas com 33 862 réis. As fintas de fora da paróquia, mas de gente com propriedades na paróquia, concorreram em mais de 974 504 mil réis.” Acresce ainda as doações das instituições clericais e laicas, como os “Mosteiros de Jesus, na Ribeira Grande, de santo André, em Vila Franca do Campo e de santo André, em Ponta Delgada [...] confraria de Jesus, de Nossa Senhora da Estrela e Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande.” Cfr. Mário MOURA, *op. cit.*, p. 108.

396 mil réis.⁷⁸⁵ Em 1734, segundo apurou o mesmo historiador, estavam concluídas as obras da capela-mor, sacristia, torre, bem como, a obra de pedreiro e dois terços da obra de carpinteiro.⁷⁸⁶ Contudo, a nossa pesquisa desmente o sobredito, por se continuarem as obras da capela-mor e sacristia ainda no decurso de 1755.⁷⁸⁷ Queda, no entanto, por serem construídos o baptistério e a capela do Santíssimo Sacramento. Em 1763, por ordem emanada do Conselho da Fazenda é conferido “*hum conto duzentos trinta e dous mil noucentos e sinco reis para ornamentos da dita Igreja e [...] do lagiamento da mesma Igreja e pia Baptismal [...]*”.⁷⁸⁸ A pintura do baptistério oriunda da metrópole só chegou à ilha em 1766, o que atesta a delonga na conclusão da obra da Igreja.

VIII.2 – Estudo Iconográfico

No altar do Divino Espírito Santo consta a pintura dedicada ao episódio do **Pentecostes** (vide Figs. 161 e 161 a) de autor anónimo, cuja execução radica na segunda metade de Setecentos. A *dispositio* imagética da acção sagrada é marcada pelo recinto interno de um espaço arquitectónico, o cenáculo, com uma porta central e duas colunas laterais, sobre o qual se destacam as figuras dos Apóstolos, aglomerados em torno da figura central e possesa da Virgem. Sobrepondo-se a estas figuras, emerge o Espírito Santo, enviado pelo Pai Supremo, faz irradiar sobre as suas cabeças línguas de fogo.

A composição axial vertical, privilegia a centralização da cena em torno da Virgem, colocando-a sentada e numa proporção agigantada, em cotejo com o aglomerado dos discípulos distribuídos em torno da Virgem. Veste túnica em tom rosáceo, traja ainda um manto azul que cobre deste a cabeça o seu avantajado corpo, de abundantes e avantajadas formas. Os braços trazidos sobre o peito, tem a mão esquerda em punho segurando o manto, enquanto a direita está aberta sobre o peito em inequívoca expressão de susto vivido pela constatação surpresa do milagre em que participa conjuntamente com os apóstolos. A cabeça inclinada para o alto na direcção do milagre da ocorrência das línguas de fogo emanadas pelo Espírito Santo revelado na pomba que colmata toda a cena. É por sua vez, iluminada por um nimbo que irradia de luz as suas faces esbranquiçadas.

⁷⁸⁵ IDEM, *ibidem*, p. 109.

⁷⁸⁶ IDEM, *ibidem*, p. 130.

⁷⁸⁷ Vide Elenco Documental, Documento N.º 24.

⁷⁸⁸ B. P. A. R. P. D., *Livro de Registo da Alfândega de Ponta Delgada*, 1700-1779, fls. 217 v.

As reacções dos apóstolos são muito diversas e algumas de notório pessoalismo. No geral, apresentam-se ajoelhados e em posição de orante, estupefactos pela milagrosa visita do Espírito Santo e até surpresos e maravilhados pelas línguas de fogo que vislumbram sobre as suas cabeças. No entanto, alguns chegam a grande exagero nas posições, de entre os apóstolos ajoelhados, constata-se alguns prostrados diante da Virgem envergando as mãos em oração, até ao extremo de, inclusive, se contorcer diante da Virgem, como ilustra o apóstolo de costas para o espectador, em primeiro plano. Por conseguinte, estas reacções que enfatizam a benemerência da Virgem, por sua vez, se correlacionam com a sua centralidade e dimensão agigantada que detêm face aos apóstolos.

No baptistério consta exposta a pintura dedicada ao tema da **Educação da Virgem** (vide Figs. 162 e 162 a), datável de 1766 e custeada pela Fazenda Real que por ela despendeu a significativa quantia de 50 000 réis.⁷⁸⁹

A pintura cuja autoria ainda está por deslindar é obra imputada a pintor lisboeta, que aliás perfila um reportório iconográfico idêntico ao do pintor André Gonçalves, autor de um quadro com o mesmo tema executado em 1750 para a Igreja do Menino de Deus me Lisboa. Miguel António do Amaral tratou o mesmo tema numa pintura de 1745, para a Igreja de Nossa Senhora da Purificação em Oeiras.

O pintor empregou o modelo da pintura que Rubens executou cerca de 1630-1633 para as Carmelitas de Ambers, divulgada através da gravura de Schelte A. Bolswert (c. 1586-1659) (Fig. 162 b).

A pintura mostra-nos Santa Ana com aspecto de uma matrona, sentada numa cadeira, tendo o pé direito, enquanto o pé esquerdo está mais avançado e pousado no solo. Inclinação para a sua direita, veste túnica verde que deixa descobertos os dedos dos pés, e um manto amarelo e véu branco. O braço esquerdo estendido com a mão em punho, destacando apenas do dedo indicador com o qual aponta na página em que o livro está aberto, evocando com este gesto a concentração de Maria.

Maria mostra-se como criança, de pé, vestida de túnica branca e saia rosa, trajando sobre os ombros um manto azul que quase lhe tapa as mãos. A sua cabeça descoberta inclina-se para a sua esquerda, na direcção de Santa Ana. Nas mãos, segura

⁷⁸⁹ *Arquivo dos Açores*, vol. XII, Ponta Delgada, Tipografia do Arquivo dos Açores, 1983, p. 46.

um livro aberto, e à semelhança de Santa Ana, Maria tem o rosto cabisbaixos direcção do livro.

O enquadramento da cena é doméstico, desde um cortinado verde que pende sobre o lado direito da composição, deixando ver a mesa de toalha branca, ornamentada por um a rica jarra de flores nela reflectida. De entre elas as rosas e as açucenas, em intrínseca relação com as qualidades da Virgem. Por detrás da mesa há um vão de uma janela ampla limitada à direita por um pilar, que deixa trespassar para o exterior, um apontamento arquitectónico acompanhado por sugestões de paisagem, ajudando ao efeito de profundidade.

O desenho é rigoroso nos contornos das figuras, sendo evidente a preferências pelas figuras femininas robustas e de formas voluptuosas. As tonalidades proporcionadas pelas vestes das personagens dão o colorido e iluminação à composição, patentes no verde, amarelo, branco, rosa e azul que atraem, através dos pregueados e repuxados dos volumes dos panejamentos, os diferentes efeitos de velaturas e de luminosidade. Outro ponto de luminosidade irradia da toalha branca sobre a mesa, para não deixar de frisar aquela que provem do vão, por ser um foco emissor de luz natural, traçando a sua incidência na superfície dos objectos, já que as figuras e respectivos rostos têm a incidir-lhes uma luz intencional, e por conseguinte, não natural.

IX – Igreja do Divino Espírito Santo da Santa Casa da Misericórdia de Vila Franca do Campo

IX.1 – Memória Histórica

Em Vila Franca do Campo se instituiu a irmandade da Misericórdia no quinto decénio da era de quinhentos, “*por compromisso outorgado por D. João III entre 1551 e 1552.*”⁷⁹⁰ À semelhança do que acontecia com as demais Misericórdias do seio arquipelágico, a Misericórdia vila-franquense - diz João Medeiros - “*por via do processo de acoplação que então se registou no acto de fundação*” absorveu a confraria do Divino Espírito Santo transitando todos os seus bens para o poder daquela, exemplo

⁷⁹⁰ João Luís MEDEIROS, «O Morgadio dos Pobres. As doações, os beneméritos e a gestão dos recursos patrimoniais da Santa Casa da Misericórdia de Vila Franca do Campo (das origens a meados de setecentos)» *Arquipélago. História*, 2.º Série, N.º VII, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2003, p. 47.

do hospital, da Igreja do Espírito Santo e de todo o seu património constituído essencialmente por rendas e foros.⁷⁹¹

O provedor da Misericórdia, vigário Manuel Fernandes em Mesa Administrativa de 1610 empreendeu a vultuosa campanha de obras na igreja do Espírito Santo, contratando para a sua execução o mestre João Rodrigues de Ponta Delgada.⁷⁹² Marco significativo da sua acção é assinalado na construção de nova porta de acesso à igreja, desta feita, voltada para a praça pública onde se concentram todos os poderes locais a igreja Matriz de S. Miguel Arcanjo e o edifício da Câmara. As obras não se concluíram durante a provedoria do padre Manuel Fernandes (1610-1613) delongando-se por vários anos a construção de novo altar e tendo-se convocado reunião da Mesa Administrativa no ano de 1616 para a construção do retábulo - mor.⁷⁹³

Durante a primeira metade da centúria de setecentos, entre 1710-1744, a igreja do Espírito Santo sede da Misericórdia volta a ser palco de campanha de obras de remodelação e restauro, “*como se depreende pela lápide sobre a porta do Sul, com a data da sua feitoria, de 26 de Novembro de 1719.*”⁷⁹⁴

IX.1 – Estudo Iconográfico da Bandeira Real

A tipificação iconográfica destinada às bandeiras reais expressa em 1576 recebeu confirmação oficial de Filipe IV em 1627, por cujo alvará ordenou ainda o cumprimento da mesma pelas restantes Misericórdias do reino e ultra-marinas.⁷⁹⁵ E que, por isso, se

⁷⁹¹ IDEM, *ibidem*, p. 36 e p. 47.

⁷⁹² IDEM, *ibidem*, pp. 24-25.

⁷⁹³ Teotónio Machado de ANDRADE, *O Cicerone de Vila Franca. Notas históricas da Antiga Capital de S. Miguel*, Vila Franca do Campo, Ilha Nova, 3.º Edição, 1994, p. 19.

⁷⁹⁴ IDEM, *ibidem*, p. 19.

⁷⁹⁵ Pelo acórdão inserto no livro de Acórdãos da Misericórdia e datado de 15 de Setembro de 1576, legislou-se a iconografia das bandeiras por onde propugna: “*De commum accordo e unânime consentimento determinâmos que no pintar das bandeiras esteja de uma parte a imagem de Christo nosso Redemptor, e da outra a Santissima Virgem, Mãe de Misericórdia. À sua mão direita um papa, um cardeal e um bispo, como cabeça da Igreja militante, e um religioso da Santissima Trindade, grave, velho e macilento, de joelhos e mãos levantadas, com estas letras, F.M.I., que querem dizer Frei Miguel Instituidor, e da parte esquerda da mesma Senhora um rei e uma rainha em memória do ínclito rei D. Manuel e a rainha D. Leonor, como primeiros irmãos d’esta irmandade: mais dois velhos graves e devotos, companheiros do venerável instituidor, e aos pés da Senhora algumas figuras de miseráveis, que representam os pobres*”. Cf. Costa GOODOLPHIM, *As Misericórdias*, 2.º Edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 29.

tende a assumir artisticamente, protótipo padronizado da instituição. Acresce ao referido ressaltar que, nem todos os artistas cederam à normalização da iconografia, como se vê no tratamento dos fundos, o enriquecimento com traças arquitectónicas. Por outro lado, nem sempre integravam as figuras do povo sob os pés da Virgem, e em seu lugar evocam a inclusão de novas figuras na assistência inter-classista. Nesse âmbito se podem referenciar as bandeiras das Misericórdias de Elvas e de Vimieiro.

Destinavam as telas volantes que compõem as bandeiras reais da Misericórdia para presidir às cerimónias de culto e de impacto social, como as procissões de Quinta-Feira de Endoenças, da marcha dos condenados, dos finados, do dia de Todos os Santos, do dia da Visitação, entre outras. Atendendo às funções que desempenhavam as bandeiras adquirem uma tipologia confinada a uma iconografia específica, passando a designar Bandeiras da Misericórdia, Bandeiras da Paixão, Bandeiras das Almas, Bandeiras Votivas e Bandeiras dos Condenados.

Com a frequente mobilidade se logrou a célere degradação das peças, amiúde submetidas a sucessivos repintes que alteram a composição original. Igualmente, por essa razão se registou o depauperamento dos acervos picturais das Misericórdias. Tendo ainda sido provocado pelo facto de muitas sedes de Misericórdias não sobreviveram.

Os temas tradicionalmente associados ao imaginário devocional das Misericórdias e que aduzem a iconografia da Misericórdia são, em primeiro lugar, a Virgem da Misericórdia acolhida no anverso. Quanto ao tema de Nossa Senhora da Piedade, é representado sempre nos reversos das bandeiras Reais da Misericórdia. Conforme releva Vítor Serrão, como a primeira sede da Misericórdia se confinou à capela com homóloga dedicação no claustro da sé de Lisboa, este facto aduziu a imagem como presidindo ao emblema da instituição.⁷⁹⁶ Finalmente, outro tema que se observa na iconografia das Misericórdias é a Visitação da Virgem a Santa Isabel, aduzido pelo facto de D. Manuel ter consagrado o dia 2 de Julho, Festa da Visitação, ao Dia das Misericórdias.

A representação iconográfica da *Mater Omnium* não é de todo original, glosa em termos simbólicos e iconográficos a representação da Virgem do Manto, expressa na protecção marial. Também é de assinalar na imagem da *Mater Omnium*, a fusão do culto imaculista sob o qual se constrói a figura da Senhora da Misericórdia. Assim,

⁷⁹⁶ Vítor SERRÃO, «Sobre a iconografia da *Mater Omnium*: a pintura de intuitos assistenciais nas Misericórdias durante o século XVI», in António HESPANHA (dir.), *Oceanos – Misericórdias. Cinco séculos*, Lisboa, CNCDP, n.º 35, Julho/Setembro 1998, p. 139.

surge pintada com invocações, entre tantos exemplos, da meia-lua aos pés e auréola solar. Estão estes cultos conexos por unívoca associação às virtudes de caridade e de misericórdia.

A pintura com *Nossa Senhora da Misericórdia* (vide Fig. 88) em 1979 foi adquirida a um particular pelo Museu Carlos Machado, conservando-se em bom estado nas reservas do mesmo museu.

A Virgem figura no eixo central da composição de pé trajando a túnica alva escamoteando os pés, arregaçada até ao antebraço, deixando visíveis as mangas de uma túnica encarnada. O manto azul, aberto de par em par, graças ao auxílio de anjinhos que o seguram de cada lado, denuncia o papel protector e intercessor da virgem.

A *Mater Omnium* (Mãe de todos os homens) é neste sentido capaz de congregar a sociedade sob o amparo simbolizado no manto azul, designadamente, o clero do seu lado direito, e os poderes do século como a nobreza, do seu lado esquerdo, ambos genuflectidos diante da rainha dos anjos.

A Virgem faz-se representar pelos atributos iconográficos da Assunção, evocados na nuvem com querubim de onde assoma e na auréola solar, exprime a fusão destes dois cultos, podendo ainda aparecer associada aos atributos do culto imaculista (crescente lunar, serpente e globo).

O gesto das mãos postas, em atitude suplicante evocativa da sua missão medianeira entre Deus e os homens, está em conformidade com o decreto de 1576. Dirige a cabeça na direcção do monarca secundado por representantes da nobreza, fruto do apreço e devoção devotado ao amparo da Virgem, e nessa atitude são imitados pelo clero (sumo pontífice, bispo, cardeal e elementos do clero). De notar nesta pintura a estranha ausência da figura do mendigo ou da criança abandonada e mesmo do recluso, aos quais se destinava a acção caritativa propriamente dita, da missão das misericórdias. Por um lado, a assistência na indigência e na morte, e por outro lado, a justiça aos reclusos e condenados capitais.

Tratar-se-ia de um critério da entidade que custeou a obra, designadamente o provedor da misericórdia de Vila Franca do Campo, ou qualquer outro benfeitor com posses para encomendar aos melhores mestres locais ou nacionais a obediência a um padronizado esquema iconográfico eleito pelo mecenas.

De reter as semelhanças iconográficas entre esta bandeira e a que pintou o pintor Bento Coelho da Silveira para a Misericórdia de Torres Novas (Fig. 88 a). É crível que

o pintor tenha se servido deste modelo de Bento Coelho, evocado no agenciamento atitudes e poses das figuras e dos anjos, ao qual não obstou que juntasse o seu saber fazer pessoal.

Ressalta desta composição o cuidado empenho no tratamento dos brocados da capa do papa que aponta para a tiara deposta. No que se refere aos nobres, denota-se o cuidado com o tratamento naturalista dos tecidos, e da coroa do rei pousada sobre o pavimento. Cada figura individualizada, demarca o seu espaço na composição, figuradas em justaposição de modo a engendrar profundidade. São verosímeis, não só as feições de piedade e emotividade que irradiam dos rostos das personagens, como também o desenho anatómico, denotando o preciosismo técnico do pintor na representação fidedigna das mãos, não incorrendo em incorrecções de postura nem de proporcionalidade.

A pintura ***Nossa Senhora da Piedade*** (vide Fig. 89) destinada ao reverso do pendão da bandeira real da santa casa. O tema da Piedade, em algumas Misericórdias, foi substituído pela *Deposição de Jesus no túmulo* ou pela *Descida da Cruz*.

A obra representada patenteia os postulados dimanados do Concílio de Trento, responsável pela sistematização de modelos iconográficos destinados à representação de imagens sagradas.

Uma das transformações iconográficas aportadas pela iconografia pós-trento para o tema em questão prende-se com a atitude da Virgem. Embora, nesta obra, se apresente lacrimosa, pelo pesar sentido por constatar com os próprios olhos que os desígnios divinos sobre Jesus se haviam consumado, não desmaia nem se deixa consumir pelo choro, como é frequente na iconografia medieval e que perdura até ao século XVI.

À expressão de piedade emanada dos olhos da Virgem, concorre a inclinação sobre Cristo e a colocação das mãos juntas ao peito, simbolizando as virtudes da mãe de todos os homens, piedosa e misericordiosa.

A pintura narra-nos uma cena de ar livre, situada no monte Gólgota, junto à cruz se representa a Virgem, sustendo o corpo exânime de Cristo, com os braços descaídos ao lado do corpo nu, coberto por um perisónio colocado abaixo da cintura, cobrindo parte da anca direita. Vêm-se no dorso as chagas que continuam a sangrar no lado direito, em rememoração momento em que o carrasco desferiu a lança sobre o peito, no fito de assegurar que estaria morto. O rosto deste homem de barbas denotando a sua

maturidade, inclina-se ligeiramente para o ombro esquerdo e cerra os olhos numa verosímil figuração de um corpo desfalecimento.

A tríade organizada em torno desta figura, além da Virgem da referida, João, o Evangelista, ampara o corpo desfalecido de Cristo, enquanto Madalena genuflectida segura a mão de Cristo encostada à sua face. Põe a tónica no pietismo do acto em que participam. São João que ampara o corpo de Cristo.

O pintor acrescentou dois embaixadores celestes, assomando no extremo superior da composição por detrás das nuvens, cada qual com o lenço branco a carpir a morte de Cristo. A inclusão destes entes celestes na obra vem circunscrever no plano do divino, o sentimento de consternação pela morte injusta de Cristo, que unanimemente é sentido pela tríade terrestre envolta à figura central.

No enquadramento da cena, foi sugerida uma paisagem com traçaria de arquitecturas, alusivos a Jerusalém, a suprir os espaços vazios redundantes dos braços da cruz, denotando a dificuldade na projecção perspectiva dos telhados. Enxerga-se no lado direito da obra, um conjunto de pessoas, alusivas à deposição de Cristo no túmulo.

Também aqui, impõe-se o cotejo com a Bandeira Real que Bento Coelho executou para a Misericórdia de Torres Novas (Fig. 89 a).

PARTE V
PINTURA EM ERMIDAS E RECOLHIMENTOS

PARTE V

OUTROS ESPAÇOS SACROS

CAPÍTULO I – Os programas pictóricos das Ermidas e dos Recolhimentos

I – Ermida de São Brás

A ermida de S. Brás sitiada na cidade de Ponta Delgada é uma construção do século XVI, edificada de raiz na circunscrição da fortaleza de São Brás, e no decurso de quinhentos foi transferida do local como deu a conhecer Gaspar Frutuoso na sua obra intitulada *Saudades da Terra* ao salientar que a mesma fora “*mudada de junto da fortaleza*” não tecendo as razões que fundamentaram tal decisão.⁷⁹⁷

O ano da construção do edifício sacro, o nome do ilustre instituidor responsável pela construção da ermida e a respectiva autoria da traça arquitectónica, são dilemas que as crónicas não clarificam.

Já quanto à sua datação, historiadores recentes dão a ermida fundada em 1584, data que é explicitamente invocada no lintel do portal da fachada do edifício, deve reportar-se ao ano da sagração da ermida, acto que por certo mereceu ser assinalado na alvenaria.

À luz dos estudos realizados verifica-se a míngua de conhecimentos sobre a ermida, decorrentes em parte da ausência de fontes documentais ligadas à ermida, atinentes ao livro da fábrica, seus administradores e às confrarias nela instituída, para assinalar alguns exemplos.

Crónicas e fontes documentais da época moderna não mencionam o políptico da Paixão de Cristo constante no interior do edifício sacro.⁷⁹⁸ De reter ainda, as dimensões dos painéis não deixam quaisquer dúvidas que as pinturas não foram realizadas para

⁷⁹⁷ Gaspar FRUTUOSO, *Saudades da Terra*, Livro IV, Vol. II, Instituto Cultural de Ponta Delgada, Ponta Delgada, 1981, p. 76.

⁷⁹⁸ Por exemplo, Frei Diogo das Chagas, em 1648, somente classificou a ermida “*como muito grande e fermosa hermida [...] bem no meio da cidade.*” Cfr. Frei Diogo das CHAGAS, *Espelho cristalino em jardim de várias flores*, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Universidade dos Açores, Centro de Estudos Gaspar Frutuoso, 1989, p. 213.

ocupar o exíguo espaço da capela-mor da ermida, assim o garante o facto de se encontram expostas nos alçados da nave. Dito isto, podemos afirmar que os painéis não procedem da ermida de S. Brás.

Não obstante a ausência de prova documental que deslinda a encomenda e autoria do retábulo somos da opinião de que as referidas pinturas procedem do primitivo retábulo - mor da igreja de S. Sebastião da cidade de Ponta Delgada executado pelo pintor Fernão de Matos. Gaspar Frutuoso, pela primeira vez, mencionou o retábulo da igreja de S. Sebastião como sendo da autoria de Fernão de Matos, devendo a sua execução oscilar entre os anos de 1580 e 1591.

Sabendo nós que, o retábulo - mor foi desmantelado na sequência da estética retabulística da imposição do trono incrementada no século XVIII, os painéis que compoñham o retábulo foram, por conseguinte, retirados da capela-mor e guardados no coro do alto. Admitimos como provável que em data não apurada estes painéis foram deslocados da igreja para a ermida de São Brás na cidade de Ponta Delgada.

I.1 – Estudo Iconográfico

A tábuia *Encontro de Cristo e Maria no caminho do Calvário* (vide Figs. 9 e 9 a) trata uma das estações que compõem a *Via Sacra*. Conserva-se em bom estado, apesar das hodiernas repinturas que urge depor.

Sob o aspecto da iconografia, o pintor segue um modelo de configuração do tema que alcançou grande fortuna artística, sendo perfilhada pelos pintores em todo Quinhentos. Cristo Nazareno é figurado coroado de espinhos e preso por uma corda cingida pelo pescoço, enverga sobre o seu ombro esquerdo os braços da cruz, curvando ligeiramente para a frente sob o peso da mesma, semi-flectindo as pernas e dirigindo a cabeça em frente, sinal de entrega absoluta ao sacrificio na cruz. Nesta ingente tarefa, Simão Cireneu auxilia Cristo no transporte da cruz, assomando imediatamente atrás.

Impõe-se de imediato a figura dorida da Virgem Maria, a única que condensa o drama humano da angústia do *pathos*, sintoma explorado na pose genuflectida aliada aos braços cruzados diante do peito e à intensa imagem de dor impressa na face de evidente naturalismo. São João, o jovem imberbe de manto encarnado e de cabelos loiros que ampara a Virgem Maria, perfilha o mesmo sentimento de angústia. Contrariamente às duas personagens, o soldado e o assistente em poses severas e

semblante frio. O soldado romano devidamente armado pelo elmo e escudo é secundado pela figura misteriosa masculina, talvez um eventual resquício de contemporaneidade.

O cenário de enquadramento da cena quase que desaparece, pois é ínfimo quando cotejado com o protagonismo das figuras. O pintor sugeriu um fundo paisagístico, animado por pequenos fragmentos de arquitectura e íngreme rochedo.

Dominam sobretudo as tonalidades frias, entre os tons castanhos, violetas, toques de vermelho na túnica de S. João e de azul na veste da Virgem. Os tons pálidos são denotados nos rostos das figuras, sobretudo da Virgem, Cristo e do Evangelista, para além das reverberações de luz em apontamentos da veste da Virgem e no capacete do soldado.

Na tábuia ***Deposição da Cruz*** (vide Figs. 10; 10 a; 10 b; 10 c; 10 d) o eixo da composição é marcado pela cruz, enquadrada pelas escadas de ambos os lados, donde se vêem José de Arimateia e Nicodemo, os dois anciãos de barbas e de pé sobre as escadas, seguram com dedicado zelo o pano de linho que é envolvo no corpo de Cristo, fazendo-o descer da cruz, depois de ter sido despregado dos cravos. José de Arimateia segura com a sua mão esquerda o punho esquerdo de Cristo, e com a mão direita com o lençol faz descer paulatinamente o corpo de Cristo. Concomitantemente, S. João em figura *serpentinata* envolve nos braços as pernas de Cristo. O corpo examine de Cristo, o alongamento exagerado dos membros, o rosto e a anatomia do corpo esquelético de acento naturalista em tons claros, demonstra a adesão aos novos cânones de decoro, pelas manchas de sangue que brotam dos estigmas e da ferida ainda aberta no dorso.

A Virgem em atitude dorida testemunha o *Compassio Mariae*, desfalecendo sobre Maria Madalena que a ampara, inequívoco paralelismo da dor de Maria com a de Cristo.

O dramatismo inerente ao *pathos* vivido nas personagens é acentuado pelo céu sombrio, e o enquadramento paisagístico trilhado por micro - arquitecturas antiquizantes são evidentes afinidades que a obra perfilha com a *Incredulidade de São Tomé*, alongando o espaço narrativo no sentido de criar profundidade. Predominam os tons frios dos tecidos da Virgem e de José de Arimateia, em contraste com os toques de paleta quente entre o vermelho e o amarelo-torrado.

Sob o aspecto iconográfico, o pintor segue livremente o modelo clássico rafaelesco que foi recorrente na representação do tema por parte dos mais proeminentes pintores maneiristas nacionais. Este painel recorda outra obra com tema homónimo

pintado por Diogo de Teixeira para a sacristia da igreja de S. Pedro em Faro, cerca de 1580-1590, embora estejamos a crer que a pintura de S. Brás é anterior.

Um olhar atento sobre a obra, permite aperceber da qualidade técnica do pintor (atr. Fernão de Matos), o realismo do desenho, o naturalismo com que representa o tronco de Cristo, as chagas e as pregas do perisónio em perfeito tratamento lumínico dos brancos. A sugestão do vento que perfilha nas vestes dos homens montados nas escadas junto da cruz. Por outro lado, deleita-se na representação dos enquadramentos, onde em quase miniatura se descobrem algumas personagens no fundo do quadro, por entre as micro-arquitecturas de *rovine* antiquizantes ao gosto flamengo e onde revela solícito desenho. Por outro lado, o dramatismo cénico é conseguido com acuidade no grupo das santas mulheres, no pretenso estímulo emocional do fiel à piedade e apelar ao arrependimento. Neste ponto, o pintor precocemente revela se mover dentro da matriz contra-reformista.

Noli me Tangere (vide Figs. 11 e 11b) alude à primeira aparição de Cristo após a sua ressurreição, episódio recitado nos evangelhos canónicos de São Marcos (16, 9) e de São João (20, 11-18) e narrado no Evangelho apócrifo de Taciano (cap. CLXXIII).

No partido iconográfico o pintor perfilha o modelo de composição de Goltzius gravado por Jacob Matham (Fig. 11 a).

Não obstante o facto de se tratar de um tema profusamente representado na Idade Moderna, teve fraca adesão na pintura maneirista portuguesa, entre os exemplares recenseados está a pintura de Francisco de Campos datável de cerca de 1560-1565 e patente na Nasher Museum of Art of Duke University.⁷⁹⁹

A pintura que agora analisamos, é ulterior à de Francisco de Campos, respirando uma espiritualidade contra-reformista de decoro revelado ao nível dos tons frios da paleta cromática e da depuração da composição.

No flamenguismo da paisagem e do efeito etéreo dado pelo *sfumato* do fundo são postas em proeminência das figuras de Cristo e Maria Madalena em primeiro plano.

Cristo figura de pé, coberto por um manto encarnado que deixa perceptível os estigmas da crucificação, mostrando-se ligeiramente inclinado em direcção a Maria Madalena, a quem dirige a mão direita aberta, na horizontal, no escopo de dissuadi-la de

⁷⁹⁹ Maria Teresa DESTERRO, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Vol. II, Tese de Doutoramento, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2008, p. 95 e p. 263.

o tocar. Na outra mão, segura uma enxada, atributo de hortelão e jardineiro, com quem Madalena o confundiu. Por seu turno, Madalena é uma figura cheia de espiritualidade, mostra-se prostrada e gesticula os braços trazendo a mão esquerda sobre o véu, enquanto deixa cair a outra mão em sinal de anuência à ordem de Cristo «Noli me tangere». Junto a si, jaz o frasco dos santos óleos, seu atributo. É de supor que esta figura tenha repintura ao nível da severa vestimenta dominada por tons neutros e frios.

Os dedos pontiagudos da mão estendidos na direcção de Madalena enfatizam a autoridade e hierarquia da igreja exercida sobre a sociedade cristã.

A **Incredulidade de São Tomé** (vide Figs. 12; 12 a; 12 b) é do ponto de vista iconográfico uma obra inspira na estampa gravada de Albrecht Durer da “*Pequena Paixão*” (1509-1511), abstendo-se de representar os apóstolos no escopo de depurar ao essencial a composição, para deste modo pôr em proeminência a ressurreição miraculosa de Cristo.

A lenda hagiográfica do apóstolo S. Tomé vinca a sua dupla incredulidade, a saber da ressurreição de Cristo e da assunção da Virgem Maria, sendo estes de entre os episódios da sua lenda, aqueles que mais inspiraram os pintores. No exemplo que ora nos interessa, a Incredulidade de S. Tomé surge representada na arte desde o século XIII com o motivo particular do apóstolo ser tomado pela mão por Cristo que o conduz a enfiar o dedo no estigma e para asseverar de facto a ressurreição de Cristo, o estigma reabre saindo água e sangue, conforme assinala Réau.⁸⁰⁰

Cristo, figura de perfil e de pé, veste o manto encarnado da sua ressurreição, deixando em evidência o estigma no peito. A cabeça está na direcção de S. Tomé, figurado à sua frente, segurando na mão esquerda o lábalo da ressurreição, e com a outra semi-cerrada aponta com o *índex* para a ferida sob o peito, no fito de provar ao apóstolo céptico a sua ressurreição da morte. Ao contrário da gravura de Albrecht Durer, S. Tomé não toca na ferida de Cristo, antes olha fixamente no rosto de Cristo. Nesta opção do pintor se pode adivinhar a intervenção do comitente, uma vez que, a nova sensibilidade contra-reformista determinava que não se tocasse directamente no corpo de Cristo por ser sagrado. Por certo, na incorporação desta postura de S. Tomé com as mãos estendidas ao alto, a mão esquerda com o *índex* erguido na direcção do estigma, visa convencer os cépticos e descrentes da verdadeira ressurreição de Cristo,

⁸⁰⁰ Louis RÉAU, *op. cit.*, Tomo III, Vol. III, p. 1269.

numa altura de crise da cristandade e de reforma Protestante, onde a igrejaurgia reafirmar os principais dogmas da doutrina cristã.

No enquadramento da cena, o pintor manteve a mesma paisagem de exterior eivada de micro - arquitecturas que se perfilha na *Descida da Cruz*.

II – Ermida de Santa Catarina

Esta ermida sediada em Vila Franca do Campo é uma construção dada por existente no segundo decénio de quinhentos, não se conhecendo realmente o ano exacto em que ocorreu a fundação. Apesar desta omissão, o edifício cultural escapou ao impacto destrutivo concitado pela catástrofe natural que arrasou a Vila no ano de 1522. Doravante, e sobretudo no período do decurso da empreitada em que se reedificou a igreja matriz (iniciada em 1534) transitou, realmente, para a ermida de Santa Catarina as competências adstritas ao culto religioso, matéria imprescindível numa sociedade imbuída de referências sagradas. E, por conseguinte, terá conferido à ermida destaque preeminente durante o período visado.

A historiografia antiga atribui como fundador da ermida de Santa Catarina, o nobre D. Nuno de Atouguia, informe que não parece clarificado na documentação manuscrita, por exemplo, o seu testamento lavrado a 19 de Junho de 1562 pelo tabelião Francisco Gonçalves da cidade de Évora. A omissão da detenção do título de fundador é clara no testamento. Porquanto, apenas na disposição dos legados testamentários vem mencionada a ermida em uma das cláusulas, onde o testamentário dispõe a concessão de renda anual no valor de trinta alqueires de trigo para azeite e fábrica, no modo que passo a citar: “*de esmolla cada anno à igreja de Sancta Catarina de villa franca da ilha de são Miguel trinta alqueires de triguo os quoaes lhe pagarão de minha erdade da rebeira dabelheira e os possuidores de meu morgado serão obrigados a os entregar aos administradores da dita igreja pera azeite de huma alampada ou fabrica da casa [...]*”.⁸⁰¹ É expressivo no informe do documento a realização de obras na ermida, a decorrerem em 1562 ou, no mínimo, que apontam para a sua iminência. É sabido que normalmente as obras de ampliação e embelezamento coincidem com a morte do patrono; uma prova no-lo é dada pelo testamento do patrono, onde formaliza e estipula a dotação de renda suficiente de “*trinta alqueires de trigo*” para sustentar a compra de

⁸⁰¹B. P. A. R. P. D., Provedoria dos Resíduos e Legados Pios, *Auto de Contas do Testamento de D. Nuno d’ Atouguia*, Maço 113, n.º 1083, fls. 42 v. - 43.

azeite ou fábrica da ermida. Ora, face à conclusão da igreja de S. Miguel Arcanjo, é crível que o edifício da ermida exigisse nova empreitada de melhoramentos que terá sido possível com a apropriação da referida verba testamentária. Com efeito, aventamos como plausível a datação das pinturas do hagiolégio que integram o políptico do retábulo - mor, do último quartel da era de quinhentos. Convém não esquecer que estamos apenas a especular sobre uma matéria que carece de prova documental concludente.

Cabia aos administradores da ermida, fazerem o pagamento anual dos trinta alqueires de trigo do legado pio de Nuno de Atougua à confraria de Santa Catarina instituída na ermida. Esta condição se obscureceu a partir de Setecentos, observando-se o alijamento dos sucessivos administradores em cumprir com a referida dotação da ermida. No-lo atesta o *Auto de Contas* da capela de Nuno de Atougua, onde se vinca o desvelo dos administradores em se suprimir de entregar o dito legado perpetuado até ao ano de 1712, sendo a partir desta data estritamente cumprido.⁸⁰²

O desconhecimento do contexto de obras de ampliação e remodelação a que possa ter estado submetida a ermida nos séculos XVI, XVII e XVIII redonda do carácter parco da documentação, da qual apenas sobeja o *Livro da Fábrica [...]* feito na segunda metade de Setecentos.

No século passado, entre o período dos meses de Abril a Outubro de 1971, se realizaram obras de restauro e beneficiação nesta ermida, a expensas da Secretaria Regional da Educação e Cultura, para a qual foi ainda relevante o contributo dos pescadores locais. As obras constaram da limpeza das cantarias, nova cobertura do tecto e reboco das paredes, por se encontrar muito degradada. A par, como as madeiras do retábulo e altar encontravam-se apodrecidas, foi “*reconstruído o altar, com novas madeiras, e renovada a pintura, tendo havido o cuidado de se manterem as características primitivas.*”⁸⁰³

Após concluídas as obras de restauro, reabriu ao público em 1996 tendo no ano que precedeu, recebido com grande solenidade a relíquia de São Pedro Gonçalves, patrono dos marinheiros e navegantes em geral.⁸⁰⁴

⁸⁰² IDEM, *ibidem*, fls. 66 v. - 67; fls. 71 v e *passim*.

⁸⁰³ A. M. V. F. C., *Livro do Tombo da Matriz de São Miguel Arcanjo de Vila Franca do Campo*, 1863, fl. 83; fls. 92-93v.

⁸⁰⁴ IDEM, *ibidem*, fls. 92-93v.

A identidade do pintor das pinturas do políptico para a capela-mor da Ermida de Santa Catarina, ainda não foi desvendada, limitação imposta pela parca documentação remanescente. O políptico de pintor anónimo deve radicar aos finais do século XVI ou, talvez, até aos dois decénios da era seguinte. Porém, cabe ressaltar que este ajuizamento é feito na constatação do mau estado de conservação das tábuas, no corolário das repinturas e restauros de que foram alvo no século passado, responsáveis não só pelo acabamento deficiente que aparentam, e ainda pela adulteração das qualidades plásticas e tonais do primitivo políptico.

O políptico dedicado a temas hagiográficos, privilegia a exaltação das santas mártires, nomeadamente *Santa Bárbara*, *Santa Apolónia* e *Santa Ágata*, em simultâneo com a exaltação das virtudes da mãe da Virgem, *Santa Ana*, enquanto mestra espiritual da futura mãe de Deus Filho. O temário hagiográfico prescrito pelo comitente da obra reflecte a devoção particular de quem custeou a obra do retábulo, podendo ainda elucidar-nos do incremento do culto devocional a estas santas em Vila Franca do Campo no momento da obra.

II.1 – Estudo Iconográfico

Santa Bárbara (vide Fig. 5) mártir oriental foi popularizada no Ocidente desde o século XIII por Tiago de Voragine, na sua *Lenda Dourada*. No cerne do seu martirologio narra-se que Barbara filha de Dióscoro foi encerrada na torre por deliberação de seu pai, no escopo de a fazer subtrair à fé cristã. Enclausurada na prisão da torre, secretamente, Bárbara foi instruída na doutrina cristã por um prelado disfarçado de médico que a baptizou. Concitando a implacabilidade de seu pai que ameaçou-a de morte, Barbara refugia-se num rochedo, mau grado, da denúncia às autoridades do local do seu paradeiro que a deixou na prisão. Como ripostou abjurar ao cristianismo, foi submetida a atrozes suplícios que culminaram na sua decapitação pelo pai, que não foi imune à justiça divina que o castigou atingindo-o com um raio que o erradicou.⁸⁰⁵

No corolário do raio implacável que fez desaparecer o pai, deriva a associação de S. Bárbara na protecção contra os raios e tempestades. Na arte, a sua iconografia surge desde o século VIII figurando em figura isolada registada ainda nos séculos XV e XVI,

⁸⁰⁵ Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. I, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 169

perdendo primazia na época moderna, substituída pelos ciclos narrativos da sua hagiografia. Figura com variáveis atributos que entranham na sua hagiologia e patronagens, como a torre, a roda e a pluma de pavão, apenas para citar os mais populares.

A composição revela Santa Bárbara de pé e de corpo inteiro, ligeiramente voltada para a sua esquerda. Tem na mão direita a torre onde o pai a encarcerou e na esquerda a palma alusiva ao martírio sofrido. Em substituição da palma, pode segurar a pluma de pavão, que Réau intuiu como alusão à sua protecção contra a morte súbita.⁸⁰⁶ Enverga um vestido comprido que acusa ser pontuado de bordados escamoteados pelas hodiernas repinturas que a pintura apresenta. O manto encarnado é arrematado por uma banda de bordado de ramos estilizados dourados, apoiado sobre o ombro direito, caindo ao longo do corpo em pregueados cadenciados, que seguem o contorno da imagem, contudo, é marcado por rígidos ângulos na zona do ventre. O rosto em oval, os olhos redondos e a boca pequena num semblante sereno e quase triste, espelha uma beleza jovem e idealizada. É emoldurado por uma penteado entrançado adornado com fita e coroa que encima a cabeça.

O aspecto frustre da pintura não nos pode aduzir no ajuizar da cultura artística do pintor, uma vez que o políptico foi alvo de repinturas e restauros no século passado, intervenção que se alegou necessária, aduzindo o mau estado de conservação das pinturas. Convém notar, o visível apagamento da gama cromática que não faz jus à sensibilidade maneirista que a gerou, a par da rudeza do desenho, sinais do mau tratamento com que chegaram até hoje.

Santa Ágata (vide Fig. 6) virgem e mártir siciliana fez votos secretos de perpétua castidade a Deus, e por tal, não condescendeu com a proposta de casamento do cônsul Quintiniano que mostrou-se intransigente à rejeição, processando-a por desobediência ao culto pagão, sendo esta presa e submetida a torturas no fito de abjurar do cristianismo. Segundo a sua hagiografia, entre as barbaridades a que foi sujeita na prisão, o cônsul Quintiniano mandou que a atassem a uma coluna de cabeça para baixo procedendo à cruel oblação dos seios por um alicate. Miraculosamente, Santa Ágata é curada deste suplício atroz por S. Pedro que lhe restitui os seios. Em corolário,

⁸⁰⁶ IDEM, *ibidem*, p. 173.

comparece diante do tirano que irritado tenta de novo a sua morte, desta feita, deitando a virgem nua sobre carvão ardente, causando-lhe a morte no ano de 251.⁸⁰⁷

Tradicionalmente Santa Ágata é patrona das damas de leite e invocada na protecção contra a doença maligna nos seios. Como atributo pessoal se assinala a bandeja com os seios cortados, alusão ao primeiro suplício e o círio aceso, alusão à sua protecção contra o fogo, explicável pelo segundo suplício que a martirizou.

De acordo com Réau, “*Santa Ágata é frequentes vezes representada em pendant com santa Apolónia que porta como ela uma pinça, com santa Luzia que apresenta os olhos sobre um prato.*”⁸⁰⁸ Em parcial concordância com o citado, apenas se assinala no políptico da ermida de Santa Catarina a santa Apolónia em detrimento de santa Luzia.

Na composição, Santa Ágata figura de pé e de corpo inteiro, voltada ligeiramente para a sua esquerda. Enverga vestido em tom rosa marcado por ritmos eminentemente verticais sugeridos pelos pregueados rectos e quebrados na base, e, o manto vestido até meio da perna moldando o corpo robusto. Segura na mão direita um prato onde apresenta os seus seios, em rememoração do seu martírio. Já na mão esquerda é crível que segure a palma do martírio - tal como as santas mártires trazem na mão - porém, como o objecto traz dificuldades de leitura aventamos outra hipótese, a do círio aceso, por ser outro dos atributos identificadores de Santa Ágata e alusão à sua protecção contra os incêndios. O semblante continua a expressar serenidade e misteriosa tristeza, o rosto jovem de beleza idealizada é emoldurado pela cabeleira loira entrançada, ornada por fita e coroa. A face oval mantém os olhos redondos e a boca pequena e fechada.

Santa Apolónia (vide Fig. 7), virgem de Alexandria martirizada em 249, aquando da torturante extracção total dos dentes por um alicate, concitando a sua voluntária morte ao atirar-se às chamas de uma fogueira, à qual lhe ameaçaram de morte no escopo desta abjurar o cristianismo.⁸⁰⁹

Na arte se assinala a presença tardia de Santa Apolónia, ocorrida a partir do século XIV e figurada de modo isolado, opção paulatinamente substituída nos séculos posteriores pela ilustração do martírio. Os seus atributos usuais são a pinça onde se visualiza um dente e a palma, insígnia geral das santas mártires.

⁸⁰⁷ IDEM, *ibidem*, pp. 27-28.

⁸⁰⁸ IDEM, *ibidem*, p. 30.

⁸⁰⁹ IDEM, *ibidem*, p. 128.

Na composição Santa Apolónia figura de pé e de corpo inteiro, ligeiramente voltada para a sua direita onde inclina a cabeça. Enverga vestido rosa marcado por ritmos verticais traçados pelas pregas paralelas ao longo do corpo, que por sua vez, são requebradas na base. O manto azul trajado sobre o ombro esquerdo, caindo segundo pregas diagonais a partir da cintura de modo a aligeirar a rigidez do vestido que é igualmente quebrada pela flexão da perna esquerda saliente. Santa Bárbara possui nas mãos as insígnias do seu martírio: a palma que segura na mão direita e, na outra o alicate que ainda guarda preso na sua mandíbula o dente, rememorando o suplício da extracção total dos dentes a que foi vítima Santa Apolónia. O rosto oval, rasgado pelos olhos redondos elevados, é emoldurado pela cabeleira loira, entrançada e ornada pela fita e coroa, conferindo um tónus sereno e misterioso à santa. À semelhança das mártires precedentes, assinala-se a omissão de auréola preterida pela coroa, revelando nesta temática uma clara preferência pelo modelo de figuração de donzelas aristocráticas, plasmada na figuração da pose alteada a par da teatralidade do gesto delicado das mãos, sem esquecer da juventude idealizada dos rostos eternamente belos, como ainda, da incorporação de vestimenta conexas à moda usada pela Corte.

A tábuia **Santa Ana Mestra** (vide Fig. 8) coloca em proeminência a figura matrona de santa Ana graças ao seu papel decisivo na instrução doutrinal e espiritual da Virgem. A ardente devoção a Santa Ana na época moderna, ficou a dever-se à sua associação com a imaculada concepção da Virgem Maria, repercutindo-se directamente na multiplicação de Confrarias com a sua invocação, e na fundação de ermidas na qual é padroeira, sinais expressivos da popularidade cultural da santa, atingindo o cume nos séculos XIV-XVI.

Por tradição iconográfica se fixou representar santa Ana com a fisionomia de uma matrona, vestida de manto verde, alusivo à esperança, na companhia da Virgem Maria a quem ensina as primeiras letras. Outra das variantes iconográficas assinala a santa na companhia da Virgem e do Menino ou em associação à sua parentela.⁸¹⁰

O tema de Santa Ana mestra da Virgem é omissos nos evangelhos canónicos, porém desde cedo se convencionou ter Santa Ana educado a Virgem, desde aprender a ler passando pelas instruções de fé e moral.

Na composição Santa Ana figura de corpo inteiro e em pé, voltada ligeiramente para a sua direita, segurando na mão esquerda a Virgem, que segura um livro na mão

⁸¹⁰ IDEM, *ibidem*, pp. 93-94.

esquerda. A matrona enverga vestido castanho marcado por ritmos verticais aligeirados pelas pregas do manto encarnado (repinte que oculta o verde de tradição), traçado sobre o ombro direito cai na extensão do corpo em pregueado lateral cadenciado. O rosto triste e sereno é emoldurado pelo véu branco que em combinação com a tez iluminada realça a cabeça coroadado pela auréola. Tem na mão direita um bastão, alusão ao papel de matrona vinculado à educação da Virgem Maria. Por seu turno, a tenra idade da Virgem figurada ainda criança, se traduz na face redonda e rosada, enverga um vestido rosa e segura na mão esquerda o livro cerrado. O rosto é emoldurado por cabeleira loira entrançada realçada pelo dourado do resplendor de raios de luz que emanam da cabeça.

É interessante sublinhar a afinidade entre as santas mártires sublinhada pela unicidade do voto de castidade aliado à verdadeira crença religiosa, a par da reputação doutrinária e matrona de santa Ana, pela qual logrou ser transformada em estereótipo cristão de mãe de família. Perante um políptico que põe a tónica nos modelos femininos de santidade, patente na exaltação das virtudes da castidade, do temor da fé e da submissão à doutrina reputamos a hipótese da figura do comitente do políptico ser igualmente uma mulher, descendente da família de Nuno de Atouguia, bastante sensível à religião e particular devota das mesmas santas.

Esta é a nossa convicção, embora não possa ser afirmada como verdade absoluta, por ainda não se ter encontrado o documento concludente, que pode constar no contrato de encomenda da obra (provavelmente desaparecido) ou, até mesmo, em últimas vontades citadas em testamentos e que pressupõe uma investigação delongada nos arquivos.

III – Ermida de Nossa Senhora da Boa Nova (Destruída)

Edificada no ano de 1610, foi fundada pelos nobres Pedro Borges de Sousa e sua mulher Dona Maria de Medeiros que a dotaram de cinco alqueires de terra por escritura lavrada em 1619.

A obra da construção e ornamentos totalizou a quantia de 1 084 800 réis, valor que denota o apetrechamento de obras de arte, entre pinturas, tapeçaria e paramentos e todos os demais objectos auxiliares à cabal praticabilidade do culto litúrgico, com o fito

de outorgar carácter áureo ao templo. De referir ainda, que a ermida detinha um missal “*Platino com estampas, todo dourado*” o qual se perdera.⁸¹¹

O assentamento dos azulejos no valor de 90 000 réis, o carpinteiro que efectuou o coro, a tribuna e portais da igreja auferiu 24 000 réis. Era o tecto do corpo da igreja era constituído por molduras em madeira feitas pelo imaginário Nicolau Domingues, ao qual foi ainda incumbido de forrar o arco da capela e frontispício pelo valor de 40 000 réis. Os caixotões da nave da igreja e capela-mor integravam “*vinte e quatro painéis entre grandes e pequenos*” saídos do pincel do pintor régio Manuel Correia de Araújo, pelos quais recebeu a avultada quantia de 62 000 réis.

Tinha a capela-mor um retábulo de invocação de Nossa Senhora, cujo entalhador Francisco Teixeira recebeu 15 000 réis, e o douramento do retábulo, assim como toda a factura de dourar, pintar e estofar a obra de talha, incumbida a Alexandre Roxo custou 40 000 réis.

Para o retábulo - mor se encomendou a Lisboa um “*painel de N.ª S.ª*” ao pintor André Reinoso no valor de 20 000 réis.⁸¹²

Para o século XVIII, a notícia que temos desta ermida a dá por muito necessitada de ornamentos e reparos, conforme testifica a carta de visitação feita no ano de 1748 pelo licenciado Pedro Ferreira de Medeiros. Sobre as pinturas, ordena o visitador eclesiástico que “*se reformem os painéis que necessitam de reparo e reforma para o que o reverendo Vigário fará notificar este provimento ao dito Agostinho Cimbron Borges para a dar à execussam no termo de um anno [...]*”.⁸¹³

Na segunda metade da centúria oitocentista, mais precisamente em 1852, foi expropriada à família Borges de Sousa sua proprietária, para num acto eversivo se construir a primeira penitenciária de Ponta Delgada.

A delapidação do legado artístico que continha contribuiu não só no definhamento da memória do edifício e dos seus valores artísticos, dos quais não consta memória visual nem descritiva.

⁸¹¹ Francisco CHAVES (Dir.), *Arquivo dos Açores*, vol. XII, Tipografia do Arquivo dos Açores, Ponta Delgada, (Reprodução fac-similada da edição de 1892), 1983, p. 446.

⁸¹² IDEM, *ibidem*, p. 445.

⁸¹³ B. P. A. R. P. D., Ernesto do CANTO, *Variedades Açorianas*, Igrejas e Ermidas, ms., Tomo VI, 17/01/1748, fls. 21-24 v. (*Vide* Elenco Documental, Documento N.º 22)

IV – Ermida de Nossa Senhora do Amparo em Ponta Delgada

Gaspar Frutuoso, na sua obra *Saudades da Terra*, redigida no decurso da década de oitenta da centúria Quinhentista, não somente enuncia três ermidas existentes na freguesia de São Pedro, em Ponta Delgada, como não cita a ermida do Amparo, pelo que se infere ser a mesma ermida posterior a 1591.⁸¹⁴

Dando continuidade a este silêncio, o Padre António Cordeiro ignorou a intitulada ermida na descrição que fez da cidade de Ponta Delgada, no ano de 1714.⁸¹⁵

Frei Agostinho de Monte Alverne, antes deste último, no-la refere entre as cinco ermidas que alberga a freguesia de São Pedro, as quais enuncia “*Nossa Senhora da Boa Nova, a Madre de Deus, Nossa Senhora do Amparo, Nossa Senhora da Natividade, São Gonçalo*”, não se detendo em exaurir a identidade do seu fundador, nem sequer a tecer uma contemplação quer seja, à arquitectura, quer ao painel do retábulo - mor.⁸¹⁶

Ao fundador e principal dotador, Francisco Frazão (nobre cavaleiro casado com Maria de Medeiros), falecido em 1628, deve-se, certamente, a encomenda da pintura de painel ao pintor Manuel Correia de Araújo. Desconhece-se com absoluta certeza a data da sua edificação, porém, a mais remota alusão à sua existência remonta a 1594, data da escritura inserta no livro de notas de Francisco Lobo, onde consta que “*foi dada uma casa palhaça com seu quintal como património desta Ermida*” entre o vigário de São Pedro, Manuel Fernandes Tarouca, e o capitão Francisco Borges da Costa e esposa Teresa Joséfa Coutinho.⁸¹⁷ Pelo que é consensual pressupor os finais de Quinhentos para a data da edificação da ermida.

O edifício onde se integra a capela da ermida de Nossa Senhora do Amparo encerra um elevado valor histórico, na medida em que auferiu o estatuto privilegiado de Paço Real na vigência do liberalismo, aquando da estadia do imperador D. Pedro IV, que residiu no dito edifício, confinando o seu tesouro ao resguardo no coro da capela.⁸¹⁸

⁸¹⁴ Gaspar FRUTUOSO, *Saudades da Terra*, Livro Quarto, Vol. II, Instituto Cultural de Ponta Delgada, Ponta Delgada, 1981, p. 74.

⁸¹⁵ António CORDEIRO, *Historia insulana das ilhas a Portugal sugeytas no Oceano Occidental*, 2.ª Edição, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1981, p. 137.

⁸¹⁶ Agostinho de Monte ALVERNE, *Crónicas da Província de S. João Evangelista das Ilhas dos Açores*, Vol. II, Instituto Cultural de Ponta Delgada, Ponta Delgada, 1961, p. 20

⁸¹⁷ Ernesto do CANTO, «Notícia sobre as Igrejas, Ermidas e Altares da Ilha de S. Miguel» *Insulana*, Ponta Delgada, N.º LVI, 2000, p. 120.

⁸¹⁸ IDEM, *ibidem*, p. 120.

A família Canto sua proprietária, nele residiu, destacando-se probos vultos da cultura micalense, uma plêiade de intelectuais como Ernesto do Canto (1831-1900), investigador e divulgador da história açoriana e co-fundador do *Arquivo dos Açores* e ainda o escultor Ernesto do Canto Faria e Maia (1890-1981) para apenas frisar alguns exemplos.

Pouco tempo sucedeu à morte deste último proprietário, para a Região Autónoma dos Açores mostrar a sua pretensão em adquirir o Palácio Canto, no ensejo de nele se fixar a sede da secção regional do Tribunal de Contas. Por via das filhas do escultor Canto da Maia, respectivamente Maria Canto da Maia e Monique do Canto de Faria e Maia, lograria a dita pretensão, pela compra do imóvel e capela a 29 de Maio de 1984. Contudo, o processo de estabelecimento da secção regional do Tribunal de Contas seria mais complicado e demorado do que o previsto.

No ano resolutivo de 1984, o Tribunal de Contas solicitou a cedência do Palácio Canto ao Governo dos Açores, visando com isto a sua transformação na sede da entidade solicitante. Esta, por sua vez, ainda aprontou-se a se voluntariar no pagamento do restauro mais obras de requalificação do dito palácio, não só por estar degradado, como também, por que instava adequá-lo às novas funções.

Tendo sido encetado o projecto de recuperação e remodelação do palácio em 1995, numa filosofia de restauro que primou pela preservação da traça original. O fecho definitivo da execução do projecto foi logrado em 2001. Contudo, tal não obstou a que se procedesse à transferência ainda que provisória, do Tribunal de Contas sediado no Palácio da Conceição, para o Palácio Canto em 1997, a qual só seria definitiva quatro anos volvidos.

IV.1 – Estudo Iconográfico

A tábua que ilustra o tema de *Nossa Senhora do Amparo* (vide Figs. 31; 31 a; 31 b; 31 c) recorda uma directa filiação no modelo iconográfico dedicado a Nossa Senhora da Misericórdia inserto no anverso da Bandeira Real da Santa Casa.

A tábua de topo semi-circular datável do primeiro terço do século XVII, procede do primitivo retábulo - mor da ermida com a mesma invocação e foi executada pelo

pintor Manuel Correia de Araújo (falecido em 1640), educado nos cânones do maneirismo romano evoluído no sentido do decoro contra-reformista, e já na fase madura se mostra insuflado pela novidade do penumbrismo do *siglo d' oro* patente nesta pintura.

Muito similar às composições de Nossa Senhora da Misericórdia, cuja iconografia deriva da *Mater Omnium* – Virgem de manto azul estendido por anjinhos, protegendo sob o manto as diversas classes sociais – pode resultar do programa que lhe foi incumbido pelo comitente. Mas pelo carácter inventivo de alguns elementos, patente na figura masculina que segura uma tábua com inscrição latina, no menino trazido ao regaço da Virgem ou na posse teatral da gestualidade do braço de uma donzela, o pintor assume a sua individualidade face aos elementos comuns ligados ao tema.

A Virgem de rosto dócil e expressivo, mostra-se sentada sobre um trono de nuvem. Enverga a túnica rosa e o manto azul, segundo a tradição e segura no regaço o Menino, oferecendo da mão direita as rosas aos súbditos prostrados no abrigo do manto.

Do seu lado direito Nossa Senhora do Amparo acolhe os membros do clero: um papa, o bispo, o cardeal (mitra), um trinitário em representação do poder espiritual. Do seu lado esquerdo acolhem-se sob a sua protecção os membros da nobreza e aristocracia: o imperador, o rei e uma rainha, representantes do poder laico.

De notar a unicidade do olhar na direcção da Virgem, salvo o homem que segura a tábua. A extraordinária expressão e afectação das personagens abrigadas sob o manto protector da Virgem, incluindo a gesticulação das mãos elevadas e abertas no intento de receberem as rosas que por benesse a Virgem entrega aos seus protegidos. Na convergência dos dois poderes, laico e clerical, assoma uma enigmática figura masculina prostrada em *serpentino* maneirista segurando uma tábua com texto latino.

Precede-lo um anjo plangente sob a Virgem segura uma filactéria, com inscrição em letras capitais e em latim: «TOTVM PER MARIAM EX DIVM».

Os anjinhos que nas extremidades do painel seguram o manto da Virgem de contornos circulares e dócil expressividade.

São motivos que ajudam a clarificar a cultura artística do pintor Manuel Correia de Araújo visível também na delicadeza e desenvoltura do desenho, (de notar, a barba do Papa) na tactilidade dos materiais, na fiducial imitação dos bordados do pluvial renascentista do Papa e os pormenores da ourivesaria (anéis, coroas e tiara). Impõe-se ainda a equilibrada anatomia das figuras em poses e gestos teatrais aliado ao efeito

cenográfico do conjunto. Nas cores, predominam as cores vivas e alegres, amarelos-torrados, verdes, encarnados, azuis e tons pálidos dos anjinhos.

A gramática maneirista de matriz italiana está patente no tratamento robusto da Virgem, quer na avantajada dimensão, quer ainda nos panejamentos angulosos eivados da lição do miguelangelismo, que se inclui na figura do homem prostrado com a tábua nas mãos. De notar, ao nível dos modelos inspiradores, o influir do maneirismo de um Venegas, patente na exploração do artifício da pose encenada da figura feminina *serpentinata* que gesticula os braços elevados em acento teatral, é um protótipo de modelos femininos do pintor Francisco Venegas, e que provavelmente Manuel Correia de Araújo conheceu.

A representação dos anjinhos e querubins com completamente despojados em rejeição do modelo flamengo de anjos com longas vestes revelam a adopção do pintor por modelos do maneirismo romanizado.

No painel se consolida uma latente evolução estilística que o pintor começa a trilhar no sentido de acompanhar as tendências modernizantes da pintura proto – barroca, evidente no jogo de grandes contrastes entre luz e sombra, que o pintor ensaia num primeiro registo completamente irradiado de luz, a envolver e iluminar a figura da Virgem, em grande contraste com o penumbrismo que se abate sobre o registo inferior.

Dado que não sobrou mais obra deste pintor, cremos ser provável que Manuel Correia de Araújo até ao final da carreira em 1640 produziu obra plástica informada na nova estética do naturalismo proto-barroco.

V – Ermida da Madre de Deus (Destruída)

A ermida da Madre de Deus foi um edifício quinhentista edificado por decisão de Diogo Afonso Columbreiro, falecido em 1547, data à qual as obras da ermida não estavam ultimadas. Branca Roiz e Isabel Carneira, respectivamente mulher e filha do fundador, lograram vê-la construída, tendo sido arrematada a obra da abóbada da capela-mor a Nicolau Fernandes. Decorriam em 1567 obras na igreja da ermida, conforme atesta o legado de 400 réis para as obras da Madre de Deus, consignado no testamento de Constança Rodrigues Ferreira, feito pelo tabelião Francisco Affonso.

É de supor que a igreja da Madre de Deus, tenha sofrido uma nova campanha de obras que se iniciou nos finais do século XVII, prolongando-se em pleno século subsequente. Esta afirmação se apoia na factura do retábulo em talha dourada com a

sagrada família, mandado fazer às expensas dos condes da Ribeira Grande, Dom José Rodrigues da Câmara e sua esposa Constança Emilia de Rohan, aquando da estada do casal na ilha, entre o derradeiro decénio de seiscentos e alvares da centúria seguinte.

Da primeira década setecentista, datam os altares de São Lourenço e de São Bento, redundantes da devoção particular de António Borges do Canto e Medeiros.

O ano de 1917 foi implacável com a ermida, decorria os anos finais da primeira Guerra Mundial, quando o local onde estava erigida, foi requerido para fins bélicos, sendo propugnada a demolição da ermida. Do legado artístico remanescem duas pinturas, de proporções reduzidas respectivas a *São Pedro Gonçalves* e *Nossa Senhora do Rosário* conservadas nas reservas do Museu Carlos Machado.

V.I – Estudo Iconográfico

São Pedro Gonçalves Telmo (vide Fig. 35) corresponde pelas suas reduzidas dimensões a uma pintura de cariz devocional, que porventura integraria ou o frontal de altar, ou ainda na informação aventada pelo inventário do Museu Carlos Machado estribada no remate semi-circular da obra, a pintura integraria a porta do sacrário.

A pintura enquadra-se no Maneirismo Reformado devendo datar a sua execução dos decénios iniciais de Seiscentos, sendo ainda ignorada a sua autoria. Conserva-se nas reservas do mencionado museu, em razoável estado de conservação.

São Pedro Gonçalves Telmo é o padroeiro dos pescadores e navegantes, natural de Espanha onde nasceu no ano de 1190. Ingressou na ordem dominicana tendo-se destacado pelos dotes de orador sacro. Exerceu o cargo de capelão do rei Fernando III de Leão e Castela, sucedendo a nomeação para presidir no priorado do Convento de São Domingos de Guimarães. Já sexagenário retirou-se para Tui, onde veio a morrer em 1246. Tornou-se padroeiro da cidade e diocese de Tui-Vigo. O papa Bento XIV o canonizou no ano de 1714.

Iconograficamente, a pintura mostra o santo envergando o hábito branco e capa negra dos dominicanos, portando na mão esquerda um sírio acesso, que representa o Corpo Santo. Na mão direita segura um livro aberto, em alusão ao seu papel de eloquente pregador. A enquadrar a cena, o pintor optou pela representação de tufos de vegetação e uma paisagem, está última aposta em segundo plano. A pintura concernente a ***Nossa Senhora do Rosário com o Menino*** (vide Fig. 34), à semelhança da anterior, tem o formato semi-circular no topo e as reduzidas dimensões que levam a crer que a

mesma integraria a porta do sacrário, segundo avança nesta informação o inventário do Museu Carlos Machado.

Trata-se de uma obra dos alvares de Seiscentos, integrada estilisticamente no Maneirismo Reformado da Contra-Reforma tridentina, cuja composição funde a iconografia da Imaculada Conceição com a da Virgem do Rosário com o Menino.

A Virgem figura de pé com o Menino nos braços envergando cada um o rosário, atributo da Virgem, aqui representada como mulher apocalíptica, de pé sobre um globo, calcando a cabeça da serpente, símbolo do pecado original. Veste a tradicional túnica rosa e o manto azul, trazendo o cabelo escondido por um véu e sobre a cabeça uma coroa imperial.

VI – Ermida de Nossa Senhora de Monserrate, na Caloura, na Vila de Água de Pau

A edificação da Ermida invocada a Nossa Senhora de Monserrate foi determinada por Dona Isabel de Pimentel Resendes⁸¹⁹, mulher do capitão Gaspar de Oliveira, que para o efeito em Junho de 1665 fez escritura de doação de quatro alqueires e três quartas de terra para a fábrica da ermida no cartório do notário João Rodrigues Pavão.⁸²⁰

Em Setecentos, a 11 de Maio de 1717, o Bispo Dom António Caetano da Rocha autorizou a realização de obras na ermida de reparo e ornamentação no valor de 76.435 réis.⁸²¹ A mesma viria a ser destruída na sequência da invasão provocada pelos mouros na Vila de Água de Pau onde pilharam os ornamentos que havia na ermida, segundo o informe da visita realizada ao templo a 12 de Janeiro de 1730 pelo Licenciado André Tavares Raposo. Pela visita de 1746, na igreja se voltou a celebrar culto, dando a entender que se procedera à sua reconstrução.⁸²² Contudo, em 1755, o administrador da Ermida, Gaspar de Oliveira, no seu testamento ordena que se pintem os painéis por estarem indecentes.⁸²³

⁸¹⁹ A fundadora ainda institui a festa anual em homenagem à padroeira Nossa Senhora da Monserrate. (Vide Elenco Documental, Documento N.º 9).

⁸²⁰ Carreiro da COSTA, *Grande e Popular Concurso do Jornal Açores: História das Igrejas e Ermidas dos Açores*, Ponta Delgada, Jornal Açores, [s.d.], p. 60

⁸²¹ Carreiro da COSTA, *op. cit.*, p. 60.

⁸²² João José Tavares, *A Vila da Lagoa e o seu Concelho*, Ponta Delgada, 1944, p. 63.

⁸²³ Vide, Elenco Documental, Documento N.º 25.

Este templo foi por diversas vezes restaurado por se encontrar em estado de ruína estando “*para ser demolido em 1846, por estar muito arruinada e invadida por animais*”.

O interior de uma só nave é revestido por um tapete policromo de cerâmica de produção lisboeta pintado de azul e amarelo sobre fundo branco que, de acordo com o especialista Santos Simões, dataram de cerca de 1645-1655, cronologia consentânea com a edificação da capela.⁸²⁴ A capela-mor é presidida por um retábulo também seiscentista constituído por um políptico que contém quatro pinturas de cavalete da autoria de pintor do aro micalense, subordinadas a temática hagiográfica de eleição do comitente. Trata-se, na opinião de Luís Bernardo Leite de Ataíde, de obra de “*apreciável valor, representando Santa Luzia, Santo Amaro, São José e Nossa Senhora das Necessidades, pinturas do século XVII as mais interessantes, desta época, que tenho encontrado nas nossas ermidas.*”⁸²⁵

Os quatro santos são figurados com atributos e respectiva legenda identificativa exaurida em letras capitais. Dada a míngua de documentação não foi possível deslindar a autoria das mesmas, mas deve-se certamente a pintor local, dado o carácter secundário da sua produção plástica, que se supõe executada a meados da segunda metade do século XVII. Analisemos, iconograficamente cada uma das pinturas do políptico.

VI.I – Estudo Iconográfico

Santo Amaro (vide Figs. 64 e 64 a), “*eremita de Quercy, identificado com Zaqueu, o publicano de Jericó, que teria esposado Santa Verónica.*”⁸²⁶ Uma vez em Roma, com o nome de Amador, assistiu ao martírio de S. Pedro e S. Paulo. Quando emigra para a Gália com Santa Verónica fica viúvo, abdicando da vida do século para, em seu turno, se recolher num vale solitário de Quercy onde viveu como eremita até à sua morte. Em expressão da sua devoção cultual à Virgem a quem invocava pelas orações do rosário, ergueu-lhe um santuário que se tornou ponto obrigatório de paragem aos peregrinos de Quercy.

Na composição Santo Amaro figura de pé e é o único que tem uma representação frontal, dirigindo-se com o olhar ao espectador. A cabeça é emoldurada por um

⁸²⁴ J. M. Santos SIMÕES, *op. cit.*, p. 80.

⁸²⁵ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *Ermidas Micaelenses*, Ponta Delgada, Tipografia do *Diário dos Açores*, [s.d.], p. 20.

⁸²⁶ Louis RÉAU, *op. cit.*, Tomo III, Vol. I, p. 60.

resplendor de raios de luz, que realçar a sua santidade, traduzida no semblante benevolente que rejubila do rosto barbado e testa burilada pelas rugas. Enverga o hábito castanho de eremita. Em cada mão segura os seus atributos identificadores. Na mão esquerda segura um livro cerrado e um rosário, alusão à doutrina cristã e à sua devoção cultural ao rosário de Nossa Senhora. Na mão direita sustem um bastão, alusão à sua condição de eremita e estado de velhice que já acusam as barbas e o cabelo. Pese as exíguas dimensões da peça, além do carácter regional do pintor, é uma pintura imbuída de encantamento pelo que seduz o observador, graças à caracterização naturalista do rosto afável e amistoso que tende à comunicação e interacção com o espectador. Acresce referir a inserção do título na peça, em letras capitais consta “S. AMARO”.

Quanto ao estado de conservação da peça, a camada cromática apresenta um grau elevado de degradação, provocado pelo destacamento do pigmento do suporte em zonas de pouca coesão.

Nossa Senhora das Necessidades (vide Figs. 66 e 66 a), conforme se afere da legenda aposta na pintura *N. S. DAS NECESIDADES* é uma de entre várias invocações dedicadas a Nossa Senhora, identificada também como Nossa Senhora do Socorro ou Nossa Senhora dos Aflitos.

Na composição a Virgem figura de pé, voltada ligeiramente para a sua esquerda, com a cabeça inclinada ao sobrenatural e com as mãos cruzadas em frente ao peito, em clara postura medianeira e intercessora dos aflitos junto do Pai Eterno, não representado na peça mas cuja sugestão é latente na elevação e sentido de direcção da cabeça aureolada da Virgem. Enverga como tradição, o vestido rosa projectado com pregas verticais às quais se contrapõem os pregueados oblíquos do manto azul, moldando os volumes da silhueta de forma assimétrica e dinâmica, dados também pela marcação das sombras no próprio manto. Sendo uma imagem cultural da devoção dos que estavam aflitos pelos problemas e pelas dificuldades da vida. Em efeito de tal, recorriam à acção medianeira da Virgem na mira de almejarem o divino socorro, é a imagem em análise um expressivo exemplo da mediação de Nossa Senhora das Necessidades. Podemos intuir o seu espírito intercessor e rogativo dos homens junto do Pai Eterno, na expressão do rosto clemente que atende piamente aos que a ela recorrem em momentos de aflição.

Ao nível da conservação, a pintura apresenta o desprendimento da camada cromática em zonas pontuais, como na túnica e no tufo de vegetação, sendo ainda denotativa a visualização do suporte nas juntas.

São José e o Menino (vide Figs. 65 e 65 a) é o título da obra segundo a própria legenda inserta na peça em letras capitais se lê S. JOZEP, escolha que reflecte o impulso cultural votado ao patriarca S. José, em voga nos séculos XVII-XVIII. Mas que, do ponto de vista da composição iconográfica é incompleto ou até parcial, pois o título mais completo seria *São José e o Menino Jesus*, por se trata de um conjunto de figuras e não apenas de uma figura isolada, como faz supor o título apostro à obra.

José esposo da Virgem e pai terreno de Jesus foi durante toda a Idade Média uma figura subalterna ofuscada pelo culto da Virgem. Atente-se, por exemplo, à sua figuração na arte, onde figura em posição recuada à Virgem, basta atentar à *Natividade* e à *Adoração dos Magos e dos Pastores*. De facto, o seu culto torna-se muito popular a partir de Seiscentos, concitado em forte medida pela Contra-Reforma, tendo a igreja o transformado num dos santos de maior veneração. O que se ficou a dever às novas ordens religiosas, aos Jesuítas e Carmelitas.

No caso de Santa Teresa de Jesus, reformadora da Ordem do Carmo, adoptou S. José por patrono, o consagrando padroeiro do convento carmelita de Ávila.⁸²⁷ Os Jesuítas, por seu turno, inventaram a Trindade Terrena conhecida por *Jesus-Maria-José* concitando o culto ao patriarca S. José.⁸²⁸ Ora, o culto à nova Trindade Terrena granjeou popularidade na época como no-lo atestam a disseminação de confrarias dedicadas a Jesus-Maria-José, que podemos constatar igualmente na ilha de S. Miguel.

O frenesim cultural a S. José incorporou uma lenda inventada que, como nos diz Réau, é uma transposição do culto da Virgem, estribada nas *Sete Dores* e as *Sete Alegrias* atribuídas ao Patriarca, simbolizadas no cordão com sete nos trazidos pelos devotos.⁸²⁹ A sua figuração na arte é tardia, ocorrendo com o cume do culto concitado pela contra-reforma, se assinalando a figuração isolada de S. José, quer como carpinteiro, quer como mestre de Jesus. Neste segundo caso, plasmado na obra em análise, traz o bastão florido em alusão à sua vitória miraculosa sobre os pretendentes de Maria, cujo lírio é alusão ao seu “casamento virginal”. No papel de mestre de Jesus, “ele porta o Menino Jesus nos seus braços ou o conduz pela mão como o Arcanjo

⁸²⁷ Louis RÉAU, *Iconographie de L'Art Chretien. Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. II, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 755.

⁸²⁸ IDEM, *ibidem*, p. 755.

⁸²⁹ *Ibidem*.

Rafael acompanhando o jovem Tobias”, como nos diz Réau.⁸³⁰ Acresce ainda assinalar no rol dos atributos iconográficos, a lanterna que segura na noite da natividade.

Na pintura São José figura de pé, a três - quartos voltado para a sua esquerda na direcção do Menino Jesus que transporta ao colo. Enverga túnica azul coberta por um manto castanho trabalhado com pregueados diagonais aligeirados na parte posterior do manto projecto em movimento esvoaçante sugerido na cadência do vento. Sustem a vara na mão direita, seu atributo, que rememora o milagre da vara florida, graças ao qual casou com a Virgem Maria. O rosto emoldurado por cabelos e barbas castanhas em evidência da sua idade madura patente ainda na testa burilada de rugas, os olhos bastante vivos transparecendo o crisol do entusiasmo sentido pelo diálogo que estabelece com o filho em inequívoca reciprocidade afectiva com o pai. O Menino Jesus sentado sobre o braço esquerdo de S. José, enverga túnica encarnada e segura entre as pernas abertas onde o tecido é repuxado, o globo terrestre sobre o qual repousa a sua mão esquerda, prelúdio da sua missão salvífica da humanidade. À semelhança de São José, tem a cabeça aureolada e dirige o seu olhar para o pai lhe acariciando as barbas num gesto pleno amor sentido por S. José com um sorriso esboçado na vivacidade do seu olhar entusiasmado. A intimidade afectiva entre pai e filho da qual redundam a alegria espelhada em ambas as faces rosadas confere à peça um tónus moral na clara alegoria ao amor e respeito do católico para com a figura paterna, enaltecida no exemplo bíblico de S. José.

Santa Luzia (vide Figs. 67 e 67 a) virgem e mártir de Siracusa com a cura milagrosa de sua mãe atribuída a Santa Ágata - pela visita ao túmulo da santa por ambas - é induzida voluntariamente a repartirem a sua fortuna aos mais indigentes. Aquando da denúncia da sua conversão á fé cristã, foi condenada a ir para um bordel. Frustrada esta tentativa, segundo a sua hagiologia, lhe arrancaram os olhos repousando nesta lenda a fixação iconográfica da santa. Porém, só é martirizada pelo trespassar da espada no pescoço.

Por causa do suplício da oblação dos olhos, a santa é invocada na protecção das doenças oftalmológicas. Dele deriva o principal atributo identificador, os dois olhos geralmente sobre um prato ou taça, se registando outras variantes, como é o caso dos olhos visíveis na palma da mão ou como botões de flores, como refere entre outros

⁸³⁰ IDEM, *ibidem*, pp. 756-757.

exemplos Réau.⁸³¹ Acresce entre os atributos da santa, o boi que calca com os pés, decorrente da lenda hagiográfica dos bois que se tinham negado a conduzir a santa ao lupanar, como ainda a espada que foi trespassada ao pescoço, evocando o instrumento do martírio.⁸³²

A pintura mostra-nos a santa de pé, representada a três - quartos e inclinada para a sua esquerda. Enverga o vestido encarnado sobre a qual assenta a túnica castanha repuxada em franzidos no busto. O manto trajado sobre o ombro direito, cingido em torno da cintura, trazendo as pontas seguradas na mão direita, formando a partir deste ponto pregueados de linhas oblíquas que caiem em diagonais marcando os volumes com pendôr de movimento. Segura na mão esquerda o prato com os seus olhos, em sinal do martírio que lhe foi acometido, enquanto na mão direita sustem a palma do martírio, para lembrar que esta santa foi martirizada. O rosto jovem e belo é emoldurado por uma auréola de raios de luz, idêntica nas precedentes imagens, incontornável na iluminação do rosto *per si* realçado pela luz sobrenatural da graça da figura feminina.

VII – Ermida de Nossa Senhora do Cabo Finisterra na Vila da Lagoa

A Ermida de Nossa Senhora do Cabo Finisterra sufragânea da Igreja Matriz de Santa Cruz da Vila da Lagoa, foi erigida por determinação do Padre João Alves da Cruz e fundada no ano de 1675, segundo data inserta no painel azulejar apenso à ilharga da capela. O fundador dotou a ermida de meio moio de trigo, segundo se lê da escritura existente no livro do Tombo da Igreja Matriz de Santa Cruz da Lagoa.⁸³³

Por morte do Padre João Alvares da Cruz, sucedeu na administração da ermida o Padre Manuel de Medeiros Ledo desde o ano de 1712 até 1730, tendo despendido sessenta e seis mil cento e oitenta réis em cumprimento à “*ordem do Rdº Vigº desta Matriz em mandar uir hua Imagem de Nossa Senhora para a dita Ermida e no mais que lhe for necessarº.*”⁸³⁴

⁸³¹ Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien, Iconographie des Saints*, Tomo III, Vol. II, Paris, Press Universitaire de France, 1958, p. 834.

⁸³² IDEM, *ibidem*, p. 835.

⁸³³ B. P. A. R. P. D., *Ermida de Nossa Senhora do Cabo, Livro da Receyta e despesa da Fabrica da hermida de N. S^{ra} do Cabo que mandou fazer o Administrador della o P^e Matheus Muniz de Medr^{os} em vinte de Dezembro do anno de mil e setecentos e trinta e hum, dia em que elle entrou de posse da d^aAdministraçam*, 1733-1823, Liv. 110, fl. 2.

⁸³⁴ IDEM, *ibidem*, fl. 4 v.

No decurso da segunda metade do século XVIII a dita escultura, segundo o informe do excerto da despesa de 1757 no qual é feito o pagamento a “*dois portadores que leuaram a Imagem Velha a casa de Andre de fontes p^a as medidas [...]*”, foi substituída por outra encomendada ao imaginário André de Fontes que auriu do labor do “*feitio da Senhora*” a quantia de 7.500 réis, cabendo ao pintor não designado pela fonte documental o encargo de estofar a dita imagem pelo valor de 4.600 réis.

Consta que no ano de 1757, no nocturno da noite saindo em procissão com a imagem da igreja de Santa Cruz, num longo trajecto que devolveu a nova imagem à sua ermida, num acto solene ao qual não se descurou da música e do repicar dos sinos em louvor da imagem.⁸³⁵

É ainda no transcurso da segunda metade de setecentos que se procede a uma campanha de restauro e beneficiação na ermida, sendo de destacar no rol da despesa do ano de 1765 a encomenda dirigida ao pintor micaelense Ignacio Pereira de cinco “*payneis e reforma de todos os mais e duas portadas separadas de todo o necessário e tribuna*” pelo provento de 12.200 réis. O mesmo pintor neste ano auriu o provento de 2.400 réis “*por ajuste, que fiz com o pintor, nos coatro evangelistas da Capella e os painéis do tecto*”, que malogradamente já não subsistem.⁸³⁶

Nos alvares de Oitocentos, a capela se achava em estado deplorável e a ermida apresentava um avançado estado de ruína que ameaçava aluir, em resultado da negligente administração das suas rendas, cujos administradores se apropriavam “*de nove partes do rendimento da fábrica*” em detrimento da sua conservação e reparo.⁸³⁷ Neste sentido, em consequência do que se proferiu, a ermida foi interdita e encerrada, por não apresentar condições à execução das celebrações litúrgicas e, ainda, por ninguém providenciar a sua conservação.⁸³⁸

Consciente do gradual processo de destruição incrementado nos azulejos da fachada, em 1963, Santos Simões alertou para a necessidade de classificar o conjunto azulejar, como medida de protecção para obviar a fatalidade dos mesmos não se conservarem.⁸³⁹

⁸³⁵ IDEM, *ibidem*, fl. 20 v.

⁸³⁶ IDEM, *ibidem*, fl. 25. Inédito.

⁸³⁷ IDEM, *ibidem*, fls. 37-38.

⁸³⁸ IDEM, *ibidem*, fl. 53.

⁸³⁹ J. M. Santos SIMÕES, *op. cit.*, p. 84.

Actualmente, a ermida está sob tutela da Câmara Municipal da Vila da Lagoa, a qual em 2009 apreendeu uma campanha de restauração e de beneficiação do imóvel. Com o propósito de recuperação do património histórico – artístico patente nesta ermida, e da viabilidade da sua transformação num pólo cultural, na componente museológica vocacionada para a exposição dos espécimes de arte sacra concelhios.

Do interior do edifício ressalta a decoração pictórica que antecede a capela-mor, pela representação de cenas aparentemente profanas (como meninos desnudos, flores e pássaros) impregnadas de carga simbólica de exaltação ao culto mariano.

VII.I – Estudo Iconográfico

As pinturas em tábua que intitulamos, com reservas, *Árvore da Vida* (vide Figs. 68 e 69) e que ainda se conservam *in loco* em mau estado de conservação, foram executadas por pintor micalense desconhecido, no último quartel de Seiscentos, pela razão de em 1675 ser fundada a ermida.

O conhecimento dos primórdios da ermida é mínimo, dada a escassez das fontes documentais remanescentes para os anos finais de Setecentos. Pelo que, não foi possível descobrir o contrato de obra e o recibo de pagamento, para além da identificação do pintor anónimo micaelense que executou o programa artístico.

Constituem um interessante documento pictórico de devoção mariana, evocada pela presença simbólica da *Árvore da Vida*⁸⁴⁰. Esta alusão alegórica à Virgem, paralelamente à citação latina inscrita na obra, vêm vincular a autoria do programa ao religioso fundador da ermida, o qual deveria manusear material gráfico e literário sobre o tema eleito, do qual resulta particularmente esclarecedor a sua devoção ao culto mariano.

Tenha-se em consideração a evidente degradação das pinturas, associada à perda substancial da camada cromática e supressão das cores, contingências que dificultam a tarefa de identificação dos espécimes de flora representada e restringem o âmbito da leitura da obra. Por outro lado, no registo central situado no topo do arco triunfal, desapareceu por completo, perecendo a inscrição latina “*Sub tuum Praesidium*

⁸⁴⁰ Sobre o tema da Árvore da Vida vejam-se os estudos de Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, Lisboa, Cosmos, 1977 e de Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, «A “Árvore da Vida” nas Artes Decorativas – os Sentidos de uma Imagem, entre o Ocidente e o Oriente», in AA.VV., *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e Viagem*, Lisboa, CCCM/ESAD, 2010, pp. 91-113

Confugimus. Santa Dei Genitrix”.⁸⁴¹ Trata-se de uma prece dedicada à Virgem na demanda da sua protecção e que se pode traduzir no seguinte: “*Sob o abrigo da tua misericórdia, nós nos refugiamos, Santa Mãe de Deus*”.

O pintor seguiu livremente a representação da *Árvore da Vida*, onde se assinalam flores exuberantes de várias espécies botânicas (sobretudo rosas, cravos e peónias) que brotam dos ramos sinuosos da árvore, onde pousam aves não identificadas. A estes elementos acrescem os meninos desnudos aos pares, unidos por uma corda trazida pelas mãos. Importa sublinhar que, as espécies botânicas, quer as aves, são apanágios da Virgem, latente em todo o programa plástico e retórico.

A análise iconográfica deixa esclarecedor a evocação da Virgem sob a forma simbólica de árvore da Vida, que alude ao mistério da encarnação, em cujo seio gerou o fruto da salvação da humanidade. Por essa razão desempenha papel fundamental na salvação da humanidade. Da mesma maneira, em Maio (apanágio da Virgem) começa a Primavera e se processa a regeneração da natureza.

Em suma, o sentido iconológico da obra denuncia a exultação do culto mariano intensificado no século XVII, alimentado por uma profícua literatura religiosa que determinadamente defendeu e difundiu o papel eminentemente salvífico e medianeiro da Virgem, cujo culto religioso tornava-se meio imprescindível na obtenção da imortalidade e ressurreição.

IX – Ermida de São Gonçalo de Amarante

A ermida quinhentista invocada a São Gonçalo de Amarante foi edificada pelos pais do vigário Frei Manuel Roiz Pereira, que faz questão de o confirmar em seu testamento feito a 15 de Janeiro de 1565 na Ribeira Grande. Pelo mesmo testamento, o dominicano Frei Manuel Roiz Pereira entregou a posse da ermida à Santa Casa da Misericórdia de Ponta Delgada que a partir da sua morte se transformou na legítima administradora do imóvel. Pese, muito embora, a infrutífera tentativa incrementada em 1580 por Isabel Pereira, irmã do falecido, no sentido de passar a administrar a referida ermida, a ermida foi absorvida no património da Misericórdia de Ponta Delgada.⁸⁴²

⁸⁴¹ Luís Bernardo Leite de ATAÍDE, *Ermidas Micaelenses*, Ponta Delgada, Tipografia do Diário dos Açores, [s. d.], p. 25.

⁸⁴² Carreiro da COSTA, *Grande e Popular Concurso do Jornal Açores, História das Igrejas e Ermidas dos Açores*, Ponta Delgada, Jornal Açores, [s.d.], p. 131.

As fontes documentais remanescentes para o cabal conhecimento da evolução histórica desta ermida são raras dos séculos XVI a XVIII, dela apenas nos dá notícia o licenciado Pedro Ferreira de Medeiros que visitando em 1748 o seu interior observou que tinha “*grande necessidade de se reformar o retabolo que está indecente e de se forrar e pintar o arco que está ainda em pedra [...]*”.⁸⁴³

Do que constituiu o seu espólio artístico, interessa salientar as cinco pinturas em tábuas que subsistem com repinturas que empobreceram os valores plásticos originais e que provavelmente decoravam o retábulo do altar-mor. Dois dos painéis representam temas hagiográficos ligados à Ordem dominicana, nomeadamente São Domingos de Gusmão, o fundador e São Gonçalo de Amarante, dominicano português que também surge figurado num dos seus mais célebres milagres como o da multiplicação dos peixes. Enquanto outros dois são concernentes a temas bastante controversos da doutrina da igreja e que geravam debates acesos ao tempo: falamos do dogma da imaculada concepção da Virgem e da sua imunidade ao pecado venial, que as pinturas da *Imaculada Conceição* e de *Santa Ana com a Menina Virgem* fazem eco.

IX.1 – Estudo Iconográfico

São Gonçalo de Amarante (vide Fig. 22) é uma pequena pintura em tábuas do ciclo maneirista micalense que se conserva ainda *in loco*, não sendo prudente ajuizar as competências artísticas do pintor através da obra que nos chegou até hoje com repinturas de séculos ulteriores que deturparam o original. Esta pintura assim como as precedentes estão esparsas pelos alçados da ermida, perdendo-se a leitura do conjunto retabulístico, onde provavelmente figurariam no programa original. Supomo-lo integrando o programa decorativo do primitivo retábulo maneirista, conjuntamente com as restantes tábuas que iremos analisar a seu tempo.

Antes de passarmos para a análise das pinturas convém fazer uma breve introdução ao percurso biográfico de São Gonçalo de Amarante (1187-1259), frade dominicano da Ordem dos Pregadores, procedente de nobre linhagem, natural da freguesia de São Salvador, em Tagilde, distrito de Braga.

⁸⁴³ B. P. A. R. P. D., Ernesto do CANTO, *Variedades Açorianas*, Igrejas e Ermidas, ms., Tomo VI, 17/01/1748, fls. 21-24 v. (Vide Elenco Documental, Documento N.º 22)

Desde muito tenra idade manifestou sinais de vocação religiosa, por cuja causa se ordenou sacerdote. Insatisfeito, viajou a Roma onde visitou os túmulos de S. Pedro e de S. Paulo, e daqui partiu em peregrinação à terra santa de Jerusalém. Volvidos catorze anos da peregrinação, regressou a Amarante onde edificou um oratório dedicado à Virgem, situado junto do rio Tâmega, onde em grande pobreza se dedicou à vida eremítica e a socorrer os mais necessitados.⁸⁴⁴

Foi por revelação divina da Virgem que o persuadiu a ingressar na ordem dominicana, que o padre Gonçalo entrou no convento de S. Domingos em Guimarães, no fito de tomar o hábito e de ser ordenado pregador, regressando para o seu oratório em Amarante.⁸⁴⁵ Após a sua morte, a 10 de Janeiro de 1259, aos vários milagres obrados em vida acresceram outros que lhe atribuíram após a morte, e que foram determinantes no processo de beatificação reconhecido pelo papa Pio IV.

Na pintura o santo é representado de forma canónica envergando o hábito dominicano e o típico cabelo, sustendo em cada uma das mãos os atributos identificativos. O báculo de abade, alusivo ao milagre do vinho com que saciou a cede dos oficiais que lhe ajudaram a construir a ponte sobre o Tâmega, conforme atesta Jorge Cardoso: “*Em semelhante falta de agoa, & vinho o sancto varão [...] dando com o báculo em huma dura penha, brotarão duas copiosas, & milagrosas fontes [...]*” que serviram de remédio a diversas enfermidades.⁸⁴⁶ E na outra mão, segura o livro da doutrina, reflectindo o domínio da pregação a que presidem os dominicanos.

A tábua concernente ao tema do **Milagre da Multiplicação dos Peixes** (vide Fig. 24) é alusiva a um de entre os vários milagres que se atribuem a São Gonçalo de Amarante.

O padre Gonçalo compadecido com as mortes que ocorriam na travessia do rio Tâmega, determinou a expensas suas construir uma ponte, em cuja fábrica obrou vários milagres, como sejam, por exemplo, o da multiplicação dos peixes que serviu para saciar a fome dos oficiais que construíram a ponte e que é transferido pelo pintor anónimo para a pintura em análise.

⁸⁴⁴ Frei Diogo do ROSÁRIO, *Flos Sanctorum, ou Historia das vidas de Christo Nosso Senhor, de sua Santíssima May, e dos Santos, e suas Festas*, Tomo I, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, M. DCC. LXVII, p. 133.

⁸⁴⁵ Frei Diogo do ROSÁRIO, *op. cit.*, p. 133.

⁸⁴⁶ IDEM, *ibidem*, fl. 97.

Citando Jorge Cardoso: “*faltando peixe para os trabalhadores, feito o sinal da cruz, lhe acudião a seus pés em copiosos cardumes de que lhe tomando o necessário [...] se tornarão o seu alimento.*”⁸⁴⁷

Na pintura constam representados o oratório no topo de uma colina, o rio Tâmega, e São Gonçalo no acto prodigioso da multiplicação dos peixes. Trata-se de uma pintura tosca fruto das repinturas que se sobrepuseram ao original, por cujo motivo achamos ser impossível avaliar correctamente as qualidades originais da peça, que podemos adestrar a pintor local.

A tábua alusiva a **São Domingos de Gusmão** (vide Fig. 23) representa o fundador da ordem dominicana, a que pertence São Gonçalo de Amarante. Uma vez que em capítulos anteriores tecemos a respeito do registo biográfico de São Domingos de Gusmão, cabe-nos por agora fazer a respectiva análise da obra.

Sendo uma pintura de cariz devotivo e hagiográfico, o pintor optou por simplificar a composição confinada à figuração canónica do santo fundador da ordem dominicana. De pé, São Domingos com o típico corte de cabelo, enverga o hábito da ordem e em cada uma das mãos apresenta os atributos identificativos: na esquerda sustém o livro da doutrina e, com a direita, segura o círio aceso. No enquadramento, o pintor aplicou um trecho de paisagem com arvoredos que deixa antever o cuidado desenho na representação da folhagem, assim como o desenho delicado do rosto de S. Domingos, que nos leva a concluir que se trataria de pintura de mediana qualidade estética, não fossem as repinturas que sofreu retirar-lhe o encanto original.

A tábua com **Santa Ana e a Virgem** (vide Fig. 25) se ilustra o tema da imaculada concepção da Virgem, asseverada no ramo de rosas trazido por Santa Ana.

Convém aqui lembrar, que a Ordem franciscana a partir da segunda metade do século XV incrementou a devoção às flores de Santa Ana, exaltada pelos teólogos da ordem.⁸⁴⁸

⁸⁴⁷ Jorge CARDOSO, *Agiolégio Lusitano [...]*, Tomo I, Lisboa, Officina Craesbeekiana, M. DC. LII, fl. 96.

⁸⁴⁸ Suzanne STRATTON, *op. cit.*, p. 23. Ampla exposição teológica sobre Santa Ana é feita por Frei Francisco de Lizana que, em particular, utiliza um discurso metafórico onde põe a tónica nas flores que aludem a Santa Ana, dita de modo indirecto de “*taça de esperança*” ou “*jardim*” onde floresceu a Virgem. Citando o autor: “*Oh felís Anna, que na admirável obra de nossa redempção foy como a raiz na arvore, da qual se produzio Vara a beatíssima Virgem Maria, a qual nos gerou a seu sacratíssimo Filho Flore de Amandoeyra [...] Ella he tamb[ém] o cheyroso Nardo, do qual se cortou a Vara, que Divina, & milagrosamente floresceu. [...] Desta na[s]céu a sempre Virgem Maria, que foy a enchente da graça, [...] que deo a Deos à terra, p[ar] às aos homens,*

Na pintura, Santa Ana é figurada de pé trazendo no seu regaço a Virgem menina recém-nascida, que segura indirectamente através do manto branco que envolve o corpo desnudo da Virgem, em sinal da sua pureza e da sua natividade ser imune ao pecado venial. Esta significação que a obra visa transmitir é expressa, por outro lado, pelos três botões de rosas que Santa Ana sustem na mão direita – certamente um símbolo alusivo à imaculada concepção da Virgem. Relembro que a Virgem é referida como a “rosa sem espinhos” por ser isenta de pecado original.

Cabe referir que, a obra se conserva com grosseiros repintes que se sobrepuseram à qualidades original da pintura, pelo que é urgente restaurar a peça para resgatar o encantamento que emana da graciosidade dos olhares das figuras e dos delicados rostos que atestam a qualidade do desenho do seu autor.

Finalmente a ***Imaculada Conceição*** (vide Fig. 26) é uma pintura que recorre à representação canónica da Imaculada, embora aquilo que vemos seja resultado de repinturas que alteraram na totalidade a composição original. Por cujo motivo apenas consta representada a Virgem de pé alçada sobre um crescente lunar, envergando o manto azul e com as mãos unidas ao peito.

X – Ermida de Nossa Senhora da Rosa na Fajã de Baixo

A história da fundação da Ermida da Rosa é ainda pouco conhecida, atribuindo-se a sua fundação a um padre jesuíta de nome Francisco de Araújo não natural da ilha. Após D. José I ter expulsado do reino a Companhia de Jesus, em 1760, a ermida foi adquirida pela linhagem do Barão da Fonte Bela.

Do seu acervo artístico interino, ainda se conserva o retábulo maneirista e um frontal de altar. Relativamente às duas pinturas seiscentistas que existem nos alçados da igreja, nada podemos afirmar com absolutas certezas se são provenientes da ermida, ou foram reaproveitadas de outros espaços sacros extintos para ali serem colocadas nos séculos XIX a XX.

Este assunto, embora não seja de somenos importância, não impede que façamos a respectiva análise das pinturas, por serem documentos artísticos da modernidade.

[...] *fim aos vícios, ordem à vida, & ensino aos costumes*”. Cf. Frei Francisco de LIZANA, *Vida Prerogativas, e Excellencias da inclyta Matrona e Senhora Santa Anna*, Lisboa, Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, M.DCC.XVI (1716), pp. 273-276.

X.1 – Estudo Iconográfico

A *Fuga da Sagrada Família para o Egito* (vide Fig. 30) ilustra um tema do Novo Testamento sucedâneo ao Massacre dos Inocentes e vem recitada unicamente por S. Mateus (Mt 2, 13-15).

A narrativa imagética decorre à noite, quando se deu a partida de Maria, José e o Menino para o Egito, no intento de se imunizarem à fúria de Herodes. A Virgem vai montada no asno com o menino adormecidos nos braços e S. José segue a pé, conduzindo o asno na viagem e sustendo na outra mão o bastão. A cena é enriquecida pela introdução de um cortejo de anjos que velam pela segurança dos fugitivos.

De acordo com Louis Réau, os Evangelhos apócrifos ainda inventaram a presença de outras figuras a acompanharem José e a Virgem, são elas respectivamente João, o Menor, primo de Jesus e Maria Salomé.⁸⁴⁹

Trata-se de uma pintura que comunga da *Contra-maniera* tridentina vigente em Portugal até anos bem avançados de 1630. A sua autoria atribuímos, com Vítor Serrão,⁸⁵⁰ à oficina do pintor Simão Rodrigues, embora não exista documento comprovativo, aduzimos na atribuição as similitudes plásticas com o reportório do artista, patente ao nível do perfil das figuras femininas, das feições dos anjos e da paleta cromática. Importa trazer a cotejo outra obra com o mesmo tema saída da oficina do pintor com destino à Igreja do Mosteiro de Maceira Dão em Mangualde, datada de inícios de Seiscentos e dada a conhecer por Vítor Serrão. Aqui o pintor representa de forma inabitual a Virgem a descer do asno apoiada em S. José, enquanto o menino aguarda a sua vez de ir para os braços da mãe. Na pintura em análise, as personagens principais compostas pela Virgem, José e o menino são acrescidas de duas figuras angélicas que guiam a sagrada família na fuga. Por outro lado, a Virgem, assoma como tradição, sentada na besta com o menino adormecido nos braços e S. José segue a pé. Embora sejam dois modos de compor distintos, a repetição de várias obras com o mesmo tema encomendadas à oficina de Simão Rodrigues, revela a repercussão que o tema alcançou na época.

⁸⁴⁹ Louis RÉAU, *Iconographie de L'Art Chrétien, Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*, Tomo II, Vol. II, Paris, Presse Universitaire de France, 1957, p. 274.

⁸⁵⁰ Atribuição oral feita por Vítor Serrão.

A *Divina Pastora* (vide Fig. 46) é uma pintura que integra o ciclo de pintura do proto-barroco nacional, na linha da produção pictórica de pintores como Marcos da Cruz e Bento Coelho da Silveira, mormente no reportório plástico deste último.

A única referência à pintura foi da responsabilidade de Margarida Teves de Oliveira datando do século XVIII a pintura que, segundo a autora, “*representa uma Cena pastoril (cat. 221), pela ingenuidade do seu tema, em que está um pastor cortejando uma donzela, enquanto os anjos que os rodeiam o ajudam a tosquiá-las as ovelhas, pintada com uma firmeza de traço, onde se manifesta o cuidado de reproduzir a indumentária da época.*”⁸⁵¹

A composição iconográfica do quadro é inspirada na simbiose de pelo menos dois temas, o da *Vida da Sagrada Família no Egipto* e o da *Divina Pastora*, e amiúde rememora ainda outro tema conhecido por *Repousa na Fuga para o Egipto*.

Nesta pintura está representado um jardim, onde sob uma árvore repousam a Virgem vestida à moda da aristocracia, e a seu lado está S. José com o bastão que o identifica. Próximo estão duas crianças despojadas de vestes entretidas com o rebuliço da correria. Surgem representados em segundo plano, vários anjos a apascentarem as ovelhas em sinal da presença divina.

O penumbrismo do fundo é pautado por dois anjinhos plangentes com filactéria, que mais uma vez são característicos das composições de Bento Coelho.

XI – Igreja do Recolhimento de Santa Bárbara

A fundação da ermida, que mais tarde cresceria com a construção do recolhimento, partiu da determinação de Roque Teixeira Fonseca e de sua esposa Maria Esteves que a edificaram cerca do primeiro e segundo decénios da era de Seiscentos junto à sua área de residência, para nela se recolherem em clausura as suas filhas que abraçaram o hábito de terceiras de Santo Agostinho, estando sob a jurisdição dos frades agostinhos do Convento de Nossa Senhora da Graça.⁸⁵²

⁸⁵¹ Margarida Teves de OLIVEIRA, «Pintura», in Catálogo da Exposição *Aspectos da Arte Religiosa em S. Miguel nos séculos XVII-XVIII no Museu Carlos Machado*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 1984, p. 41

⁸⁵² Artur Teodoro de MATOS, «Vivências, comportamentos e percursos das recolhidas de Santa Bárbara de Ponta Delgada nos séculos XVII a XX - contributos para uma monografia.» *Actas do Colóquio Comemorativo dos 450 anos da Cidade de Ponta Delgada*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores/ Câmara Municipal de Ponta Delgada, 1999, p. 141. Cfr. Carreiro da COSTA, *Grande e Popular Concurso do Jornal*

Pese a infortúnio de se desconhecer a data da construção da ermida, ao menos se sabe que em 1646 já existia, no-lo informa o franciscano Frei Diogo das Chagas que a designa “*Sta Barbara de Fora*” a qual “*serve de recolhimento a humas virtuosas mulheres [...]*”.⁸⁵³

Na centúria setecentista, as recolhidas tinham em mente a construção de nova igreja e reforma do recolhimento para obstar à degradação em que se encontrava o edifício. Neste sentido, já se pensava na sua edificação ao ano de 1734, pelo que se constata da informação colhida na quarta verba do testamento de José de Araújo Cerqueira, datado de 14 de Novembro de 1737. Por ela consta que o testador legou cinquenta mil réis ao ornato interior da igreja do Recolhimento de Santa Bárbara na condição por ele imposta de “*se lhe não darão senão depois de feita a nova Igr^a que intentam fazer [...]*”.⁸⁵⁴

As religiosas principiaram a nova igreja por volta de 1743, tendo em conta o facto do projecto de edificação da nova igreja ter sido encomendado ao oficial de pedreiro José de Sousa Villante nesse ano, conforme atestação do contrato de encomenda celebrado entre as religiosas e o mestre - de - obras, pelo valor nele consignado de duzentos mil réis, aos 13 dias de Outubro de 1743, inserto nas notas do tabelião António de Faria Ferreira.⁸⁵⁵

Contudo, quinze anos depois, o recolhimento apresentava avançada ruína que perigava a segurança da vida das recolhidas. Atendendo à carestia das religiosas, as quais não tinham rendimentos próprios suficientes de colmatar as despesas da onerosa edificação da igreja, solicitaram em 1758 o auxílio régio na consecução desta tarefa, o qual se manifestou disponível.⁸⁵⁶

De acordo com Sofia de Medeiros, a decoração interior do templo prolongou-se até 1763, data do retábulo em baixo-relevo do altar de S. José.⁸⁵⁷

Açores: *História das Igrejas e Ermidas dos Açores*, Ponta Delgada, Jornal Açores, [s. d.], p. 149.

⁸⁵³ Diogo das CHAGAS, *Espelho Cristalino em jardim de várias flores*, p. 212.

⁸⁵⁴ B. P. A. R. P. D., Provedoria dos Resíduos e Legados Pios, *Testamento de José de Araújo Cerqueira*, N.º 3581, fl. 2.

⁸⁵⁵ B. P. A. R. P. D., Tabelionato, *Notas de António de Faria Ferreira*, Liv. 153, Maço 27, fl. 48.

⁸⁵⁶ Vide Elenco Documental, Documento N.º 26.

⁸⁵⁷ Sofia da Glória Vieira de MEDEIROS, *Retábulos Barrocos Micaelenses: estilo nacional e joanino. Primeira abordagem à construção de um itinerário*. Dissertação de Mestrado em História da Arte pela Universidade Lusíada, Lisboa, 2002, pp. 115 - 116.

Em 1783, data da morte da derradeira recolhida, o Recolhimento passou a estar sob a jurisdição da Diocese de Angra até 1933, “*ano em que o Governo Civil de Ponta Delgada aprova os seus novos Estatutos*” e nele cria uma instituição de caridade.⁸⁵⁸ Por apresentar avançado processo devolutivo foi o edifício desocupado, fechado e votado ao abandono desde 1982 até ao século XXI. De referir, que nos últimos anos o edifício tem sido alvo de demorada intervenção de restauro, que visa recuperar e adequar o espaço a funções museológicas que se prendem com a instalação de colecções do Museu Carlos Machado de Ponta Delgada.

Constam em reserva no Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado de Ponta Delgada três pinturas oriundas da igreja do recolhimento de Santa Bárbara, uma das quais em tábuas, circunscrita à porta do sacrário seiscentista com uma temática alusiva à *Ressurreição de Cristo*. Quanto às duas pinturas em tela, consignam a representação da *Imaculada Conceição* e o *Encontro de Cristo com Verónica*.

XI.1 – Estudo Iconográfico

A pequena tábuas com o tema da *Ressurreição de Cristo* (vide Figs. 33 e 33 a) é uma pintura maneirista de inícios de Seiscentos procedente da porta do sacrário onde servia de decoração sendo, aliás, este o tema comumente figurado nos sacrários. A obra hoje nas reservas do Museu Carlos Machado encontra-se em mau estado de conservação, dada a notória perda da camada pictórica, merecendo futura intervenção de restauro que lhe restitua melhor leitura e apreciação estética.

A tradição iconográfica do tema representa Cristo elevando-se fisicamente do sarcófago, diante a surpresa e estupefacção dos guardas que vigiavam o sepulcro.

Iconograficamente, a obra mostra Cristo de pé sobre o túmulo fechado. O perisónio é colocado abaixo da cintura, e a capa encarnada é trajada sobre os ombros estende-se em ritmo agitado, sugerido pelo fluxo ascensional do corpo plangente de Cristo. Na mão esquerda segura o lábalo da ressurreição, em sinal da sua vitória sobre a morte. O braço direito erguido, apresenta a mão respectiva aberta na vertical, encenando com a mão o sinal da bênção. No seu lado direito, continua escancarada a ferida do último golpe desferido pela lança do soldado romano, perpetrada no intuito de confirmar que verdadeiramente estava morto. A seus pés, os soldados, em número de dois, apresentam-se adormecidos, e, fisicamente indiferentes e alheios ao milagre que

⁸⁵⁸ Artur Teodoro de MATOS, *op. cit.*, p. 142.

acaba de acontecer (os que dormem negam a ressurreição dos mortos, e portanto, negam que Cristo ressuscitou, talvez por esta ilação a arte mostra explicito a dicotomia). Acusação de que os apóstolos teriam retirado o corpo para provar a sua ressurreição.

O enquadramento da cena é pautado pela sinalização do monte Gólgota, do lado superior direito, onde sobressaem três cruzeiras, alusivas às condenações que sucederam no mesmo dia em que Cristo foi executado.

Nossa Senhora da Conceição com Santa Clara, Santo António e doador (vide Fig. 48) é uma pintura de meados do século XVII de que se desconhece a capela a que se destinou dentro da Igreja do Recolhimento, acaso a capela onde foi sepultado o doador figurado na obra, é uma interrogação que deixámos em aberto.

A Virgem aqui representada é figurada com os símbolos caracterizadores da Imaculada Conceição, o quarto crescente lunar, sob o qual surge um querubim. A posição altiva e majestática da imaculada é enfatizada pelos tecidos flutuantes e volumosos do manto e da túnica que enverga. O braço esquerdo caído ao longo do corpo apresenta um rosário, o mesmo ocorrendo com a mão direita cujo braço é trazido para a sua dianteira. A Virgem do Rosário é flanqueada no flanco esquerdo pelos prestigiantes representantes da ordem de S. Francisco, Santa Clara e S. Francisco. No flanco direito, um nobre de capa encarnada com barbas e cabeça calva em figura de orante. De trás assoma um anjo que pousa a mão esquerda sobre a cabeça calva do doador. A figura da Virgem é banhada por um halo de luz, assomando sobre a cabeça uma coroa, alusiva à sua qualidade de rainha de Portugal.

Verónica com o sudário (vide Fig. 147) é uma pintura alusiva à temática da *Via Crucis*. O episódio do encontro de Cristo com Verónica é silenciado pelos evangelistas, confirmando ser uma lenda não canónica.

A pintura mostra Cristo ao centro a composição, de perna direita reflectida e joelho esquerdo sobre o solo, segurando sobre o ombro direito o braço da cruz. O rosto barbudo e cravado pelos espinhos da coroa que cinge a cabeça, dirige-se para Verónica, mulher que de joelhos se mostra a três quartos para o espectador, apresentando nas mãos o santo sudário, lenço que dera a Cristo para enxugar o suor, tendo ficado gravadas as marcas digitais do rosto no lenço. Verónica inclina o rosto na direcção de Cristo. Simão de Cirene precede Jesus, auxiliando-o com o transporte da cruz, mostra-se a segurar o lado oposto ao braço da cruz que Cristo carrega. A frente da cena, um soldado, que mantém Cristo acorrentado, brandindo com a mão um chicote, de modo a

obviar que este aproveite o momento para descansar. Dois figurantes femininos assistem à cena, apostas em segundo plano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção pictórica micaelense de cerca de 1550 até ao final do século XVIII foi sobremaneira profícua e alinhada nas tendências estéticas prevalecentes na metrópole, motivada, em parte, pela Coroa e pelas elites locais, que custeavam a demanda artística de capelas privadas, edificadas em igrejas e conventos, e ainda de ermidas. Em cuja acção eram induzidas pela necessidade de perpetuarem a memória pessoal após a morte (notam-se em algumas pinturas a inclusão dos doadores) e, ainda, de exteriorizarem o estatuto social de classe possidente, ao qual concorre o coleccionismo de pintura sacra praticado dentro da esfera religiosa e laica.

Não menos relevante neste fomento artístico foi o ímpeto encomendatário imputável às Ordens religiosas, mendicantes e reformadoras em progressiva expansão no período da Contra-Reforma. Compreensível, se atentarmos à massiva utilização da pintura sacra como lídimo mecanismo, eleito desde Trento, para propalar os ditames catequéticos, didascálicos e propagandísticos da doutrina da Igreja reformada junto dos ilhéus.

A pintura micaelense em meados da centúria de Quinhentos alinhou pelos cânones estéticos da *Bella Maniera* difundidos a partir do centro de Itália, em deposição dos pressupostos estéticos do Renascimento, ainda vigente durante a primeira metade da centúria. Como é sabido, a *Lamentação* de Diogo de Contreiras é a primeira obra na ilha que introduz as novidades da gramática maneirista correspondente à fase do Maneirismo Experimental. Esta obra oriunda da metrópole gerou impacto nos pintores locais que se inspiraram nas novidades veiculadas pelo modelo contreiriano. Com certeza que o rumo da produção pictural desta segunda metade de Quinhentos foi influenciado a seguir a *maniera* moderna devido ao impacto da obra de Contreiras, a que não deve ter ficado indiferente Fernão de Matos, pintor de mérito artístico do “Maneirismo Experimental” a ser ele o autor das tábuas que estão na ermida de São Brás.

Testemunhos da *Bella Maniera* italiana na Ilha de S. Miguel são as tábuas da *Adoração dos Magos*, que nos evoca nas formas o pintor lisboeta Gaspar Dias, e da *Apresentação do Menino no Templo*, ambas na Capela dos Reis Magos. Caso ainda da *Assunção e Coroação da Virgem*, que copia um gravado de Cort, entre tantas outras

pinturas existentes nas reservas do Museu Carlos Machado que asseveram a adesão dos pintores regionais à gramática maneirista.

A produção pictural micaelense sob a vigência do Maneirismo foi minguada na segunda metade de Quinhentos, ditada pela falta de praticantes de pintura na Ilha, o que concitou entre as elites possidentes a aquisição de pinturas junto dos artistas da metrópole. O cenário é alterado, na centúria seguinte, onde a prática maneirista reformada é prolongada até anos avançados de 1630, levada a cabo por Manuel Correia de Araújo e João Osório Mungais (obra desaparecida).

Manuel Correia de Araújo é um pintor de méritos reconhecidos por Filipe III, embora seja um pintor do maneirismo reformado, na única obra que nos chegou do pintor se vislumbra o penumbrismo do fundo, de que se caracteriza a nova estética tenebrista. Cujo conhecimento do novo estilo se deveu, em parte, à obra de Vasco Pereira Lusitano chegada em 1604 ao Colégio jesuítico de Ponta Delgada, introduzindo precocemente no panorama artístico regional a nova estética do Naturalismo-Tenebrismo, quando a prática artística predominante na ilha era ainda o Maneirismo Reformado. Como atesta a *Lamentação sobre o corpo de Cristo* da Caloura, a *Lamentação* do Museu Carlos Machado, o tema raro do *Martírio de São Martinho de Ascensão*, apenas para citar alguns exemplos. Remonta ainda ao período maneirista a tábua alusiva à lenda do *Cativo de Belmonte*, tema pouco frequente na arte nacional e do qual existe um testemunho plástico no Museu Carlos Machado.

A produção pictural de matriz proto-barroca é patenteada no *Martírio de Santo André*, obra quase de certeza oriunda de Espanha, e que remonta ao período de vigência do domínio espanhol que intensificou as relações comerciais entre a Ilha e cidades como Madrid e Sevilha, de cujo intercâmbio cultural resultou o acompanhamento das tendências estéticas em moda e a aquisição de objectos de valor. Nisso se aduz a tela da *Flagelação de Cristo*, que copia directamente um original caravagesco do italiano Carlo Seraceni.

A nova estética está patentes nas quatro telas do arcaz da sacristia do Convento de Santo André de Ponta Delgada, relativas ao *ciclo da Natividade de Jesus*, e o *São Tiago aos mouros na Batalha de Clavijo*, esta sem dúvida oriunda da metrópole.

A pintura realizada nos dois últimos quartéis de Seiscentos foi influenciada pela importação de obras de Bento Coelho para o Colégio jesuítico de Ponta Delgada, em cuja estética os pintores locais se inspiraram. Provavelmente, não ficou imune à

referência coelhesca o pintor Manuel Pinheiro Moreira (cuja obra para o convento de Santo André de Vila Franca do Campo está desaparecida) de que supomos ter trabalhado para a Ordem Terceira Secular e para o convento de São Francisco em Ponta Delgada.

Outros pintores activos nesta segunda metade de Seiscentos foram Francisco Álvares (cuja obra se desconhece) e Domingos Vieira que trabalhou para a Confraria do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz da cidade da Ribeira Grande.

Datam deste período a *Sagrada Família* e a *Imaculada Conceição* (hoje na igreja Matriz de Ponta Delgada), o tema raro de *Santa Isabel e São João Baptista com anjos no repouso da fuga para o deserto* no Museu Carlos Machado, a reapropriação do tema da *Árvore da Vida* na Ermida de Nossa Senhora do Cabo, e ainda as interessantes pinturas hagiográficas da Ermida de Monserrate, de produção de artistas local de segunda plana, mas de méritos plásticos evidentes na perfeição do desenho e no poder encantatório que imprime nos rostos das figuras (Santa Luzia, Santo Amaro e São José são bons testemunhos).

A produção pictural do século XVIII contou com a encomenda régia de D. João V para o convento de São Francisco de Ponta Delgada em 1734 e do arcaz da Igreja de São Pedro, obras oriundas da metrópole. Da mesma data, são as três telas do arcaz do convento de São João Evangelista, cuja autoria se desconhece. Também da década de trinta devem datar o *Martírio de São João de Brito*, e a *Obediência dos guarás ao elóquio do Padre José Anchieta*, onde é plasmada a máxima horaciana *ut pictura poesis*. Estas duas obras vêm depor a tese de que as pinturas dos jesuítas são essencialmente importadas. De certeza que os jesuítas procuraram os melhores artistas locais, quer na arte da talha, quer na da pintura. Por conseguinte, é igualmente adstrível a pintor micaelense o *Martírio do Padre Gonçalo da Silveira*. Note-se, por um lado, o influxo coelhesco patente na caracterização das figuras do *Juramento de obediência à Igreja de Roma [...]* e, por outro lado, as semelhanças de estilo entre as pinturas do hagiológico de Santo Inácio de Loiola e as pinturas atinentes a S. Francisco de Borja, uma, e aos Padres José Anchieta e João Cardim, outra.

O mercado de praticantes de óleo revela uma maior oferta na centúria Setecentista, encontrando-se a trabalhar para a clientela micaelense na primeira metade do século XVIII pintores como, por exemplo, Francisco da Rocha, Manuel da Costa de Oliveira e Francisco Moreira de Sá. Para a segunda metade, o número de pintores

disponíveis aumenta no mercado artístico micaelense, constando os nomes de Francisco Xavier, Inácio Pereira (cuja obra desapareceu), Francisco José Nunes, Manuel de Sousa Nunes, João Soares e Joaquim Serra.

O mecenato régio perdura durante a segunda metade de Setecentos, com atesta a pintura do baptistério da igreja da Conceição na Ribeira Grande (1766). São da década de quarenta as telas atribuíveis a André Gonçalves para o convento de São João Evangelista. As telas da sacristia do convento da Esperança da década de sessenta destacam modelos lisboetas que denunciam uma possível proveniência da metrópole.

A eleição por artistas da metrópole é testemunhada na encomenda ao pintor Pedro Alexandrino de Carvalho, com obras que chegam a extrapolar o século XVIII, patentes na igreja do convento da Conceição e igreja de São Pedro ambas em Ponta Delgada.

Por aqui se vê, que o clero e as Ordens Religiosas com presença na Ilha demandaram os seus programas artísticos a pintores locais e aos congéneres reinóis e, deste modo, o mercado artístico micaelense ao longo do Período Moderno andou passo a passo com as tendências artísticas prevaletentes na metrópole e principais centros europeus. Por conseguinte, a pintura micaelense deste período é predominantemente religiosa e mesmo o retrato é de cariz religioso.

A Companhia de Jesus, culta e aristocrática nos seus membros, especializou-se numa arte de propaganda dos seus membros, de instigação do martírio, da castidade e da missionação, em concomitância com a devoção mariana.

A prestigiada Ordem Terceira Secular de São Francisco (cuja parca história queda por se fazer) exerceu papel de relevo na demanda artística micaelense vocacionada para o mercado de pintores locais e da metrópole. A arte franciscana especializou-se na demanda do ciclo hagiográfico do fundador da Ordem, na devoção mariana e no ciclo crístico dedicado à prefiguração da salvação.

Por seu turno, os conventos femininos de clarissas destacaram-se pela encomenda a pintores locais de temas de predilecção da ordem, como os santos fundadores, o culto antoniano, a Santa Parentela, a Imaculada Conceição, a Divina Pastora, a infância de Jesus e ainda a devoção a Santa Ana estribada na doutrina da imaculada.

Trata-se de pinturas que nem sempre se pautam pelo grau de perfeição plástica e técnica dos seus artistas, alguns dos quais são dotados de formação frágil e ingénua (Francisco Xavier) denotativa dos artistas de periferia, mas também ditada pelos condicionalismos dos meios e pela ausência de ensino artístico na ilha. Sem a

possibilidade de aceder à formação na metrópole, os pintores micaelenses se restringiram a repetir receitas convencionais que se destinavam a fins beatos.

Contudo, sobressai de toda a pintura micaelense a adopção de modelos imagéticos convencionais e sobejamente conhecidos na época, graças às gravuras ítalo-flamengas em circulação e que foram prática corrente no meio artístico micaelense. Entre as fontes gravadas mais utilizadas, destacam-se as reproduções de obras de Agostino Carracci, Peter Paul Rubens e Carlo Maratti, apenas para citar alguns exemplos.

Finalmente, embora não se tenha conseguido com este estudo fechar questões que continuam por esclarecer e averiguar, esperemos que tenha servido para asseverar a qualidade do legado pictórico da época moderna na Ilha de São Miguel, no propósito de virem a ser tomadas medidas que venham depor os séculos de latência da pintura micaelense.

ELENCO DOCUMENTAL

Documento N.º 1

1571, Ponta Delgada

Testamento do Barão Jacome Raposo lavrado aos vinte e nove dias de Março de 1571, através do qual determina que se faça o retábulo para a sua capela de Nossa Senhora da Vitória que mandou edificar na igreja do convento de S. Francisco em Ponta Delgada, em concomitância com as obras de melhoramento de cariz decorativo que se previam pelos frades seráficos na sua igreja.

“Mando que q^{do} eu falecer desta vida pres^{te} me vistam o hábito do Seráfico P^e S. Fran^{co} e nelle me enterrem na minha cappella de Nossa Senhora da Victoria que está cituada no Mosteiro de Sam Fran^{co} da Cidade de Ponta Delgada».

[...]

Assim se fará hum Retâbolo p^a a d^{ta} Capella de Nossa Senhora da Victoria, que terá a mesma inuocação; E p^a cumprir todas estas cousas tomo toda minha terça de beens moueis e de raiz e despois dellas todas cumpridas, todo o Remanescente que sobejar, o hauera a d^{ta} minha testamentr^a e por seu falecim^{to} della ficara o d^{to} morgado a meu filho Ayres Jacome Correa, e de minha mulher Catharina Simoa, a qual deixo por minha testamenteira [...].

[...] E o que sobejar e Remanescer das despesas do d^{to} testam^{to} [...] serão p^a ajuda da despesa da obra da Igreja Nova que se ordenna na d^{ta} casa [...].”.

B. P. A. R. P. D., Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de São Francisco de Ponta Delgada, *Tombo de Testamentos, Testamento do Barão Jacome Raposo*, 29/03/1571, fls. 407 e 409. Inédito.

Documento N.º 2

1571, Lisboa

Treslado do testamento de Dom Nuno de Atouguia, aprovado aos onze dias de Novembro de 1571, no qual instituiu uma renda perpétua para a Ermida de Santa Catarina em Vila Franca do Campo.

“[...] Deixo d’esmolla cada anno a igreja de Sancta Catarina de villa franca da ilha de são Miguel trinta alqueires de trigo os quoaes lhe pagarão de minha erdade da rebeira d’abelheira e os possuidores de meu morgado serão obrigados a os entregar aos administradores da dita igreja pêra azeite de huma alampada ou fabrica da casa esto se pagara da parte que eu comprei na dita erdade d’abelheira [...]”.

B. P. A. R. P. D., Provedoria dos Resíduos e Capelas de S. Miguel, *Testamento de D. Nuno de Atouguia*, Maço 113, N.º 1083, fls. 42 v-43.

Documento N.º 3

1618, Ponta Delgada

Testamento de Inácio de Melo lavrado aos quinze dias de Maio de 1618, no qual ordena a encomenda a Lisboa de uma pintura em pano de Nossa Senhora da Aflição para o retábulo da ermida com a mesma invocação que mandou edificar.

“No outro anno seguinte se applicará a Renda para se fazer uma Ermida de Nossa Senhora da Aflição, que por voto que fiz quando trouve demande com Aires Jacome, tenho obrigação de a fazer a grotta do Contador da banda de sima com seu portal lavrado de pedra, de Vila Franca, e não será grande antes mais estreito que Nossa Senhora da Saude, e terá de mais hum modo de Nixo, ou Capella que bem possa livremente o Padre dizer missa, e o Acolito ajudar a ella, que não fiquem apertados, e o Arco será de pedra de villa Franca, e ainda que a Cappella seja a modo de abobada será de Madeira de Cedro mui bem forada com curiosidade, por respeito da humidade, e terá Retabulo com a Imagem de Nossa Senhora da Aflição que [...], e terá Retabulo com a Imagem de Nossa Senhora da Aflição que [...] o fasão e se mande nui bem pintar em Lisboa em pano, e o mais do Retabulo será mui bem dourado, e alem diso se fará hua casa para o Ermitão, que ali quero, que sempre esteja, e lhe darão dois alqueires de terra com a grotta e lhe taparão de paredes de seis palmos, e se fera hum muro comesando hum pouco para grotta, para a barreira da grotta, e vindo com o ditto muro, athe o canto que será mais alto e se porá hua Cruz de prata, bem lavrada e correrão muro de seis palmos, que sirva de Adro, lageado por cima, e Rebocado de cal para a ditta Igreja se darão depois de feita, e acabada, com todos os seus ornamentos, de fabrica mil reis, e seo Cura do ditto lugar ou Vigario quizerem dizer huma Capella ao dia que os Fregueses mais levarem em gosto se lhe darão mais treze mil reis, que se passarão de minha fazenda, e querendo os fregueses do ditto lugar fazer nella Confraria, e ter cuidado da ditta Ermida, e de reparar depois de ter todo o necessário lha legarão, e lhe darão os dittos quatro mil reis asima declarados, e quando seja necessário mais, se dará mais [...].

[...]

Também tenho recebido por conta das fabricas Mores desta Ilha alguns trezentos e sincoenta mil reis que constará dos livros da Alfandega à conta dos quaes tenho já dado muntas cousaqs, e o que faltar se pagará tudo das rendas da minha fazenda [...]”.

B. P. A. R. P. D., Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de S. Francisco de Ponta Delgada, *Maços de Documentos, Testamento de Ignacio de Mello*, Iniciado a 3/03/1616 e concluído a 15/05/1618, Maço 1, N.º 2, fls. 8 - 8 v.

Documento N.º 4

1622, Lisboa

Alvará régio de D. Filipe III que outorga ao pintor Manuel Correia de Araújo o múnus de mestre de pintura e dourados da Ilha de S. Miguel.

“Eu El Rei faso saber aos que este aluara uirem que auendo resp^{to} ao que na pitição aqui junta asinada por manael Fagundes meu escrivão da câmara diz manael corea de Araújo pintor m^{or} na ilha de Sam Miguel e uistas as causas que alega E informações que se ouuerao pello juiz de Fora da cidade da ponta delgadada mesma ilha ouuindo os officiaes da camera da dita cidade que responderam que nenhum emconviniente auia em se conceder ao supp^e a mersse do priuilegio que pede do officio de pintor por elle ser perito na arte mas com declaração que não leuaria nem poderia coussa alguma aquella câmara nem ella ficaria obrigada a lhe dar coussa algua nem lemitaba sua liberdade sobre as obras que tiuese e o mães que das imformacoes do dito juiz de fora constar de seu parecer E como nella se declara fazer o supp^{te} termo em câmara de como não queria selario nem outra algua cousa das rendas della ej por bem de fazer mersse ao supp^e que elle seja mestre da pintura e dourados da dita ilha com os priuilegios de que gosão os mestres pintores do dito officio como pede E isto com as declarações e limitações da reposta dos officiaes da câmara acima referidas pello que mando as justiças officiaes e pessoas a que de dr^{to} isto pertencer cumpram este aluara inteiram^{te} como nelle se contem o qual me praz que ualha como carta sem embargo da ordenação do 2.º L.º titº 4º em contrº pedro aluares a fez escrever a seis de outrº de mil e seiscentos e uinte e dous manael Fagundes a fez.”

A. N. T. T., Chancelaria de Dom Filipe III, *Registo de Doações*, Livro 11, 1622, fl. 41.

Uella sap. taber au que abte oluara uirem que auendo re
as que na p. l. cad aqui junta asi nada per mans el fagundes ma
ciudad da camara diz mans el corea de araujo pinto m na; ch
depan mi quel cuestas y causas que alega. En fin de coe; q
le ouuadas pelo juiz de tra daudale doponte delgada da m
ma iha ouuando os officiaes da camara dadita cidale que re
vriad que nestu en lo uiri niente auia en la conceda no sup
a uorte do prui legio que pede os officios deqinta per alle p
rido naorte mas com declaracão que naõ auaria ne pideria
sta algua aquella camara ne ella ficaria obrigada ahedor
sta algua nem le mita la sua liberdade sobre as obras que diu
a mas que das im fama coe; do dito juiz de tra con tra qm
reer. E com nella se declara faga o p. p. termos em camara
como naõ queria letario ne ouda algua. Coma das rendas de lo
ej parbem de faga marte asup. que alle se ja marte dopa
funda edouados dadita iha com o prui legio de que qm
nestas pindres do dito officio com pede. E de com o declarac
acim fagundes da re possador officiaes da camara acima refer
das pelo que mando as justicos officiaes e p. p. que de tra
parten cumpran. De oluara intara m. Com nella se co
orquod meproz que ualha com conta sen embargo da re
cas do 2º do lib. 4º em ordo. pedraluz e de m. l. a
fagundes e de m. l. a. e de m. l. a. e de m. l. a. e de m. l. a.
do par fagundes e de m. l. a. e de m. l. a. e de m. l. a. e de m. l. a.
do m. l. a. e de m. l. a. e de m. l. a. e de m. l. a. e de m. l. a.

Documento N.º 5

1628, Ponta Delgada

Testamento de Dona Margarida da Câmara lavrado aos dezoito dias de Setembro de 1628, através do qual ordena que se faça o retábulo para a ermida de Nossa Senhora da Saúde que mandou edificar nos Arrifes.

“Meu testamentr^o me mandará fazer hum Retabolo na minha Ermida de Nossa Senhora da Saude bem acabado com suas columnas, e mais guarnições necessárias com hum Nicho ouado onde esteja o vulto da Senhora Recolhido, e será do tamanho do Altar em toda a altura da parede; E p^a melhor ornato da Ermida, mando se faça hum archette onde caiba o d^{to} Retabolo e Altar, e fique o corpo da Igreja todo liure; E mandará vir o d^o meu testamentr^o de Lx^a hum a senhora de vulto vestida de gloria m^{to} bem acabada com hum menino Jesu nos brassos, E terá a Senhora Coroa de pratta, E o menino hum Resplendor de pratta, E isto se fará de meu falecim^{to} a dous annos, ou mais como parecer ao Prouedor do Residuo, e ao vigayro de Nossa Senhora das Neues com cujo parecer se fará tudo.

O d^o Retabolo será bem acabado e dourado, e nelle de huma parte se porá a Imagem de sua Majestade, e da outra, Santa Barbara, e no Rematte o Spirito Santo, e nos lugares onde couberem as Imagens de S. Fran^{co} S^{to} An^{to} e S. Boaventura e terá sua cortina por respeito do pô.

[...]

Dos Paineis que tenho, tomará minha sobrinha D. Maria hum, e os mais ficarão à d^{ta} minha Ermida; E deixo a Imagem de Nossa Senhora da saúde em vulto que tenho em casa, assi vestida como está, à filha de Maria Correa mulher de Antonio de Castilho.”

B. P. A. R. P. D., Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de S. Francisco de Ponta Delgada, *Tombo de Testamentos, Testamento de Dona Margarida da Câmara*, 18/09/1628, fls. 570 - 571.

Documento N.º 6

1639, Lisboa

Alvará régio de D. Filipe III, pelo qual atribui o cargo de almotacé e procurador do conselho da Câmara da cidade de Ponta Delgada ao pintor Manuel Correia de Araújo.

“Eu El Rey faço saber aos que este Aluara virem que havendo respeito ao que pella petição atrás escrita me Enviou Manoel Correa de arauio M^{or} na Cidade de Ponta delgada da Ilha de São Miguel e vistas as causas que alegua e informação que se ouue pello doutor Diogo marchão themudo do meu desembargo da Relação e casa do Porto e corregedor das ilhas dos asores em que ouui os off^{es} da Camara da dita Cidade a serca do requerim^{to} do Supp^{te} E a reposta que Elles a isto derão hey por Bem E me pras que elle seya admetido nos cargos de Almotaçe e procurador do consso^o della sem Embargo de seu pay E auos não auerem sido da gouernança da dita cidade E da prouisão que nella hay Em contrario E mando ao dito c^{or} E off^{es} a quem a c^{to} isto pretençer que cumpram Este Aluara Inteiram^{te} como se nelle conthem o qual me praz que valha tenha força E rigor visto que seu efeito aja sem durar mais de hum anno sem Embargo da ordenação em contr^o E pagou [...] quinhentos e coarenta réis que cumpram carregados a fl. 117 v.^o do L. 5^o de seu recibim^{to} como se uio por certidão [...] de sua receita asinada por ambos; Manoel do Couto a fez em Lx^a a doze de Julho de mil e seiscentos e trinta e noue annos Gaspar da costa de maris o fiz e escrevi.”

A. N. T. T., Chancelaria de Dom Filipe III, *Registo de Doações*, Livro 40, 1635 - 1640, fl. 238.

Concord
Hampden Co. Mass.

1651, Ponta Delgada

Francisco Álvares, pintor, se compromete a ser fiador de António Travassos, soldado da armada do capitão e filho do Contador da Fazenda André da Ponte de Sousa.

“Saibam quoantos este publico instrum^{to} de fiança uirem que no anno do nassim^{to} de nosso S^{or} Jhs xpo de mil e seis centos simquoenta e hum annos aos vinte e dous dias do mês de agosto do dito anno nesta cidade de Ponta delguada Ilha de são Miguel no cartório donde uiuo digo donde entam escreuo ahj em minha presença e das t^{as} que ao todo forão pres^{tez} no fim nomeados e asinados pareseo Fran^{co} alurez ourives morador digo fran^{co} alz pintor morador nesta cidade e per elle foi dito e disse que elle se obrigaua como logo em efeito [...] per este publico instrum^{to} a dar E entregar na cadea publica desta cidade a Antonio trauaços soldado da leua da campanha do capitão o filho do contador da fazenda Andre da ponte de souza natural da Rib^{ra} grande todas as uezes que pello gouernador Luis mendes de uasconsellos ou per qualquer outro ministro lhe for pedido e pera o comprimento de tudo disse obrigaua sua Pessoa e Beins Moueis e de Rais auidos e por auer a entreguallo todas as uezes que lhe for mandado p^{lo} dito g^{or} lhe foi mandado e em efeito testemunho de uerdade asj o entregou e mandou ser este feito nesta nota com todas as clausulas condições aqui contheudas e declaradas [...] E digo pareseo Hrm^o de souza trabalhador e morador nas gramas da uilla da Rybeira grande e por elle foi ditto e disse que elle se obrigaua a tirar a paz e a saluo ao ditto fran^{co} Alz e per isso disse obrigaua a todos seus benz moues e de Rais auidos e per auer e com esta declaração asinarão sendo pres^{tes} per t^{as} d^{os} Carualho Baldazar Adello e Jorge Afonso ambos moradores em esta cidade Pessoas conhesidas de mim t^{am} que asinarão com os fiadores [...]”

B. P. A. R. P. D., Tabelinonato de Ponta Delgada, *Cartório Notarial e Pedro Correia Chaves*, Livro de Notas N.º 39, 1651 - 1652, Mç. 8, fl. 24.

Documento N.º 8

1656, Ponta Delgada

Treslado do testamento do Padre António Gonçalves, em que entrega a sua prima Isabel Cordeira os seus painéis e oratório.

“[...] E assim os mais moveis que hoje tem e se lhe acharem ao tempo de seu falecimento, como são painéis e oratório [...] que tudo lhe dá e doa [...] pera que ella dita sua prima Isabel Cordeira os tenha e possua como cousa sua [...]”.

B. P. A. R. P. D., Tabelionato de Ponta Delgada, *Cartório Noatrial de João de la Paz* (1654-1657), Livro 4232, Maço 9, 10/01/1656, s/fl.

Documento N.º 9

1685, Água de Pau

Treslado do testamento de Isabel de Pimentel Resende, no qual determina que se faça anualmente a festa de Nossa Senhora de Monserrate na sua ermida que a própria dotou juntamente com o filho, o Padre Manuel de Oliveira.

“Em quinto Lugar dice ella testadora que entre os mais bens que tem e possui he senhora de hua vinha de terra e biscouto com tres casas de palha citas onde se chama a galle junto a ermida de Nossa Senhora de Monserrate a qual vinha terra e casas toma a sua terça e as deixa a seus filhos, An^{to} de oliueira e João de siqueira com emcargos e penção de duas cappellas de missas rezadas em cada hum anno ditas em a dita ermida de Nossa Senhora de Monserrate [...] e quer que se paguem do rendim^{to} da dita sua terça e se faça todos os annos a festa a Nossa Senhora de Monserrate [...] e se page tudo do rendim^{to} da terça mais dice ella testadora que ella e seu f^o o p^e Me^l de oliueira dotarão a dita ermida com certa fabrica e assim quer ella que não bastando o rendim^{to} della p^a o concerto da dita ermida e ornato se faça do rendim^{to} de sua terça p^a que nunca vá em diminuição a dita ermida mas em acrescentam^{to} [...].

Em decimo quarto lugar dice ella testadora que ella institue por seus herdeiros universais a seus tres filhos M^a Pimentel e An^{to} de oliueira e João de Syqueira em suas legitimas e so na 3^a aos dois An^{to} de oliueira e João de Syqueira na forma sobreditade & serão todos tres padroeiros da hermidia de Nossa Senhora de Monserrate.”

B.P.A.R.P.D., Tribunal da Relação dos Açores, *Testamento de Isabel de Pimentel Resendes*, 1685, Água de Pau, fls. 1 v. – 3 v.

Documento N.º 10

1703, Ponta Delgada

Pagamento feito pelo Convento de São Francisco de Ponta Delgada às filhas, pintoras, do também pintor e irmão terceiro Manuel Pinheiro Moreira, por terem reformado três painéis e pintado outros dois, que se acham no tecto da capela (da Ordem Terceira?). E invocação dos painéis que foram reformados com a ajuda do irmão terceiro Manuel da Câmara.

“As Filhas de N. I. M^{el} Pinheiro Pintor fizerao dous Paineis para o teto da nossa capella e concertaram três por seis mil e seiscentos reis
Nosso Irmão e Cap^{tam} M^{el} de Souza pois mandou buscar o pano de Tella para o S^{to} Tumulo que emportou em sincoenta mil reis
[...]

De Aluaiade para encarnar as Imagens da Procissão tres liuras que vendeo N. S. Sindico a 120 liura tresento e sessenta

De pos de Escobar que comprou nosso Irmão M^{el} da Camara para reformar os painéis seis uinteis”

A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas antigas de 1702 a 1766*, fl. 8 v.
Inédito

1709, Ponta Delgada

As religiosas de Nossa Senhora da Conceição apelam a Dom João V que lhes conceda a ermida e sítio junto ao convento para provisão do aumento que as religiosas previam para o dito convento.

“Eu El Rey faço saber, que a Abbadeça, e mais Relegiosas do Convento de nossa senhora da Conceição da cidade de Ponta delgada Ilha de São Miguel me Representaram por sua petição, que junto ao ditto conuento estaua hua Capp^a feita a minha custa com paredes, que se fizeram por conta do Pouo da freguesia de santa Clara da mesma Cidade p^a ser sua Parrochia, e sendo esta obra principiada hauia, mais de cem annos com outras mais que se achauam acabadas com templos famosos a custa dos povos só esta não tivera fim antes se achaua m^{to} aruinada p^{la} m^{ta} pobreza da mayor parte da freguesia, e por se seruirem p^a este iffeito da Igreja de são Matheus que hora a sua freguesia de m^{to} aruinada p^{la} m^{ta} pobreza da mayor parte da freguesia, e por se seruirem p^a este iffeita da Igreja de São Matheus que hora a sua freguesia de m^{tos} annos a esta parte, sem embargo de ser do Conde da Ribeira Grande Donatario da d^a Ilha, o qual não impedia antes amparaua o bem della, e consentia que fosse Parrochia dos dittos fregueses no que recebiam grandes utilidades por ser no melhor sittio e hauer mayor impossibilidade p^a se fazer de nouo hoje, do que naquelle tempo, em que senão pudera acabar a d^a capp^a; e porque o conuento das supp^{tes} se comessara hauia poucos annos, e em citio m^{to} apertado, e sercado com ruas publicas, sem as oficinas necessárias, e só o citio em que fora principiada a ditta Igreja hera p^a onde se podia alargar o d^o conuento por estar próxima a elle, e junta dos muros que a cercauam, lhe pediam lhes fizesse mercê por esmolla da d^a capp^a, e citio, e pedia das d^{as} paredes no estado em que estauam p^a aumento do ditto conuento, vista a esperiencia de mais de cem annos de seu principio que nunca teria fim pella pobreza dos fregueses, e terem estes outra capaz, e quando o não fora offereciam as supp^{tes} a sua Igreja p^a parrochia dos d^{os} fregueses m^{to} capaz p^a isso. E uisto o que alegaram e informação que se ouue pello Juiz de fora da mesma Ilha ouuindo os officiaes da Camara, nobreza, e Pouo, e Resposta do Procurador de minha coroa a que se deu uista. Hey por bem fazer mercê as supp^{tes} por esmolla da capp^a, e

citio de que tratam e pedra das paredes que referem no estado em que estão p^a aumento do seu conuento fazendo as supp^{tes} obrigação por escriptura publica de receberem os fregueses na sua Igreja como em Parrochia que sendo elles na forma que as mesmas supp^{tes} se offerecem. E este Aluara se cumprirá como nelle se conthem que valerá posto que seu effeito haya de durar mais de hum anno sem embargo da ord: L^o 2^o tit^o 40 em contrario, e não pagarão novos direitos pellos não deuerem por ser esta m^{ce} feita por esmolla como constou por certidão dos officiaes delles Joseph da Maya e faria o fez em Lisboa a sinco de Agosto de mil sette centos e noue [...]

A. N. T. T., Chancelaria de Dom João V, *Registo de Doações*, Livro 35, 1709 - 1713, fl.

Documento N.º 12

1713, Ponta Delgada

Invocação das despesas com o concerto dos painéis do tecto da Igreja do Convento de São Francisco em Ponta Delgada.

“Despesa do ano de 1713 para 1714 em que foi Ministr^o o Capp^m M^{el} de Sousa Rois e secretario o P^e Andre da Senrra e Sindico M^{el} Tauares Martins

Lanco em despesa ao nosso Irmao Sindico mil e trezentos e vinte sinco reis

Que tantos peagou aos officiais de Carpintr^o que concertaram os paneis do tecto da Igr^a velha emtrando taxes grandes e pequenas

O P^e Andre de Senra Secretario declara que para o concerto dos dittos paneis deo o mestre Valerio Romeiro dois dias de Esmola”

A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas antigas de 1702 a 1766*, fl. 69.

Documento N.º 13

1714, Ponta Delgada

Dionísio Fernandes, mestre pedreiro das obras do convento de São Francisco de Ponta Delgada, é testemunha numa escritura de procuração.

“Saibam q^{tos} este p^{co} instrom^{to} de poder e Procuração Bastante uirem que no anno do Nasim^{to} de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil e setesentos e quatorze annos aos seis dias do mês de Outubro do ditto anno nesta cidade da Ponta delguada desta ilha de Sam Miguel nas casas de minha morada ahy Perante mim t^{am} e das testemunhas no fim nomiadas e asignadas apareseu Presente Dionisio Fernandes mestre de Pedr^o e das obras do conuento de Sam fran^{co} e morador nesta cidade e por elle me foi ditto a mim t^a [...] fazia a seus bastantes Procuradores a seus filhos Fran^{co} Pereira e Sebastião Pr^a e a sua mulher Isabel Coelha e a Phelipe Fagundes [...] ao d^{or} Guilherme de Sá ao d^{or} Dommingos [...] na ilha treseira pera que todos juntos e cada qual por si ou qualquer que [...] posam requerer todo a seu direito e justiça em todas as suas causas [...] ou crimes em que for autor [...]”.

B. P. A. R. P. D., Tabelionato de Ponta Delgada, *Cartório Notarial de José de Sousa Guerra (1714 - 1715)*, Livro 114, Maço 21, s/fl.

Documento N.º 14

1715-1716, Ponta Delgada

Invocação da despesa feita com as molduras dos painéis da sacristia do Convento de S. Francisco em Ponta Delgada.

“Lanco em despesa a N. I. Sindico outo mil seiscentos e uinte tres reis

Que tantos despendero com os carpinteiros de forrar a sancristia, almarios della, factura de alguas molduras dos painéis, Retabollo, Frontal, e portas dos Santos da Ordem em fee de que me asinei

[...]

Lanco em despesa ao dito N. I. Sindico dous mil quinhentos e coarenta reis

Que tantos despendeo em tintas, gesso, e goma árabe para as pinturas que se fizeram em a nossa Igreja em fee de que me asinei

Lanco em despesa a N. I. Sindico dous mil trezentos e sincoenta reis

Que tantos despendeo com os pintores em fee de que me asinei.”

A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas antigas de 1702 a 1766*, fls. 80-81.

Documento N.º 15

1720, Ponta Delgada

Testamento de D. Bárbara Botelho viúva de Amaro Paez Camaratte, pelo qual entrega o seu oratório, painéis e dezoito painéis do Apostolado a sua sobrinha Dona Ana Botelho de Gusmão.

“Declaro que sou mais Senhora e possuidora dos beens moueis que abaixo e ao deante se seguem: que mando sejam vendidos por meus testamentr^{os} E da venda destes dictos beens exceptuo, e apparto aquelles que deixo nomeados sejam dados a esta, e aquellas pessoas, conforme as memorias que destas dattas ficam appontadas, assi neste testam^{to} como em folhas de papel avulsas que sam quatro, feitas em outo de Março de mil settecentos e dezanoue, assinadas de minha mão e nome e do Irmão Fr. Manoel de S. Fran^{co} Carreiro da Rocha; E quero que tudo se cumpra e guarde, e valha como verbas deste testam^{to} p^a o que ficam fechadas dentro delle, e siruão como de folhas de partilha aos sogeitos doados, sem embargo de qualquer ley que haja em contrario, que p^a este effeito hei por derogada [...].

Declaro que a qualidade, e quantidade dos beens moueis, sam, a Saber:

[...]

Alfaias, e pessas de madeira constam, de hum oratório de grauissima estimação e emportancia, capaz de nelle se celebrar Missa, com huma Imagem do Santo Christo

crucificado, fabricado ao vivo; dezouto painéis, do Appostolado, e outras pinturas, já usados.

[...]

Deixo a minha sobrinha a S^{ra} D. Anna Botelho de Gusmão o meu Oratório, assi e da maneira que fica, com os seus param^{tos} competentes com condição de que q^{do} entrar nelle a fazer oração me emcommende a Deos Nosso Senhor.”

B. P. A. R. P. D., Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de S. Francisco de Ponta Delgada, *Tombo de Testamentos, Testamento de Dona Bárbara Botelho de Arruda*, 24/12/1720, fls. 673 e 675.

Documento N.º 16

1720, Ponta Delgada

Francisco da Rocha, pintor, foi ouvido como testemunha na instrução do processo a 18 de Março de 1720 relativo à petição de Pedro da Ponte Rocha, através da qual requere ao rei D. João V a provisão do múnus de escrivão da Câmara de Vila Franca do Campo, lavrada aos vinte e nove dias de Dezembro do ano de 1717.

“Francisco da Rocha Pintor, e morador na villa franca desta Ilha, e ora assistente nesta cidade, de idade que dice ser de trinta e dous annos [...]”.

A. N. T. T., Desembargo do Paço, *Repartição de Justiça e Despacho da Mesa*, 1720, Maço 1437, fl. 9.

Documento N.º 17

1727, Ponta Delgada

Requerimento que fez o Procurador do Juizo Manuel Pacheco Botelho ao Procurador dos Resíduos Duarte Borges da Câmara para que seja ele a prover a reedificação e os ornamentos necessários à capela dos Reis Magos na Igreja de Nossa Senhora da Estrela na Ribeira Grande.

“Aos seis dias do mês de Junho de mil seteSentos e uinte e sete annos nesta villa da Ribeira grande desta Ilha de Sam Miguel sendo nas casas donde por conveição esta aposentado o Prouedor dos Residos E capellas desta dita Ilha Duarte Borges da Camara ante elle apareceu o Procurador deste Juizo Manoel Pacheco Boteilho e per elle foi dito ao dito Prouedor que Dom Pedro de Mello Manoel da Cidade de Lisboa Era admenistrador de huma Capella e Altar dos Santos Reis cituada na Igreja Matriz de Nosa Senhora da Estrella desta dita vila e obrigado pella imtetuhisão de que se dá conta neste Juízo aprementar e Redeficar a dita Cappella e altar e que o não fazia, nem della tinha cuidado algum e estaua com muntas faltas notórias e manifestas de tal sorte que não se façiam os menistros da dita Igreja com queixas contra o admenistrador e seus procuradores por não terem nenhum cuidado della tendo se feito já em o anno de setesentos e uinte e coatro vestoria na dita capella por este Juizo e o dito admenistrador per seu procurador não terem dado comprimento a ella sendo notheficado o procurador do dito admenistrador como constaua dos autos [...] Requeira ao dito Prouedor fose a dita Cappella aprouer das cousas nesesarias para o paramento e Redeficação della e madase proceder a embargo em as mãos do dito admenistrador e seus procuradores para o fazer em Liuremente sem outra mais uexasão deste Juizo [...]”.

B. P. A. R. P.D., Provedoria dos Resíduos e Capelas de São Miguel, *Autos de Contas do Testamento de Antão Rodrigues da Câmara*, Maço 9, N.º 95, fls. 14 – 15.

Documento N.º 18

1733, Ponta Delgada

O irmão terceiro e ministro da mesma Ordem Terceira, o capitão Manuel Raposo da Câmara contribuiu com dinheiro que deu à Ordem Terceira, para as obras do forro do tecto da igreja, mais tintas que se compraram para a pintura do tecto da igreja do Convento de São Francisco de Ponta Delgada.

“Despesa que teue nosso Ir. Sindico Joseph de Bitancurt de Mello neste dito anno por ordem do S^{or} Menistro e mais irmãos da meza na forma seguinte

[...]

Deu de esmolla o N. I. Ministro o S^{or} Cap^m M^{el} Rapozo da Camara a esta uenerauel ordem 5 reis 240 com os quais se fizeram os estrados da Igreja e se forraram as frestas, e tintas para a pintura do teto da dita Igreja

Ponta Delgada em Meza 3 de Julho de 1733.”

A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas antigas de 1702 a 1766*, fl. 138.

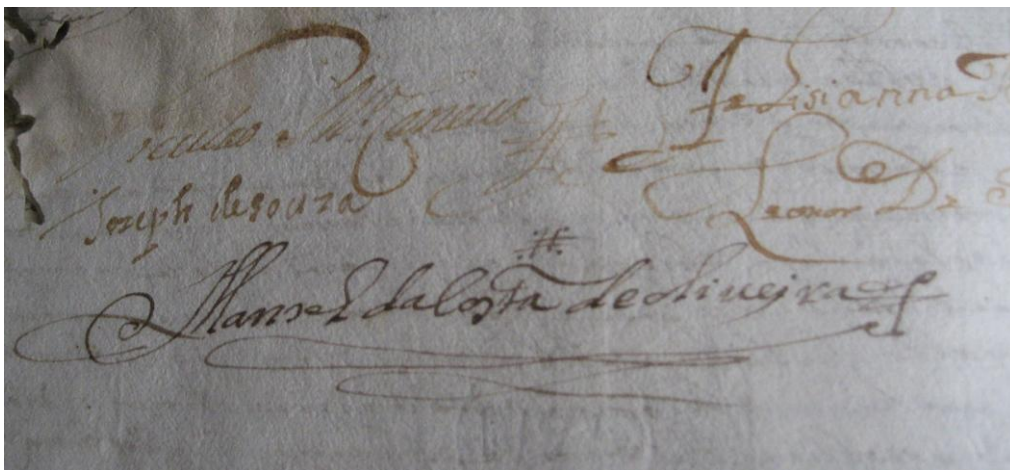
Documento N.º 19

1733, Ponta Delgada

Manuel da Costa de Oliveira, pintor, arrenda por nove anos, um terreno às religiosas do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição da cidade de Ponta Delgada.

“[...] ao dito rendeiro obrigado M^{el} da Costa de Oliueyra pintor por tempo de noue annos [...] por preso logo declarado de trinta alqueyres de trigo em cada hum anno E o primeyro pagam^{to} que o dito rendeyro hade fazer hade ser por S^{ta} Maria de Ag^{to} do anno de mil setecentos e trinta e quatro [...] e que Sendo caso que a fique deuendo algum anno ou annos a pagará pello mais alto e subido presso que valler o bom trigo das sacas no tempo da Real entrega; e que será obrigado o dito rendeiro a trazer as ditas terras limpas das más eruas [...] e os tapumes dellas reformados desde que quando as largar estejam melhoradas e não pioradas [...]”.

B. P. A. R. P. D., Tabelionato de Ponta Delgada, *Cartório Notarial de Gaspar da Silva Tavares (1733-1734)*, Livro 143, Maço 26, 19/05/1733, s/fl.

A photograph of a handwritten document in cursive script, likely a lease agreement. The text is written in brown ink on aged, slightly discolored paper. The handwriting is fluid and characteristic of the 18th century. Several names are visible: "Joseph de Souza" on the left, "Isidiana" on the right, and "Manuel da Costa de Oliveira" at the bottom, which appears to be a signature. There are also some smaller, less legible words and flourishes throughout the document.

Documento N.º 20

1735-1736, Ponta Delgada

Conta da despesa da pintura do tecto da igreja do Convento de São Francisco de Ponta Delgada

“Despesa que faz o N. I. Syndico Joseph de Bettencurt e Mello este anno a ordem do N. S. Ministro o R^{do} P. Ant^o Coelho Pementel e mais S. S. da meza na forma seguinte [...]

Por d^{ro} da pintura do tetulo da Ig^{ra} [...], e imbutidos conforme o recibb^{os} dos officiais
22.000

Por d^{ro} da pintura do passo, tumulo, feitio do docel com a pintura como consta do Recibo
13.980”

A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas antigas de 1702 a 1766*, fl. 145 v.

Documento N.º 21

1739, Ponta Delgada

Testamento do vigário Lourenço Aires Rodovalho, beneficiado na Igreja de S. Pedro em Ponta Delgada, no qual deixa vários contributos para as obras que decorriam na Igreja do Convento de Nossa Senhora da Graça em Ponta Delgada.

“[...] deixo a minha Senhora da Graça para a fabrica da sua Cappella mil e sincoenta Reis de foro fixo que me pagão os herdeiros de Sebastião do Valle de que Emcabeçado Jose Martins [...], E assim mais Nouecentos settenta e sinco que me paga Pedro Martins Dirana, ou seus herdeiros no mesmo Citio [...] os quais cobrarão os

Rellegiosos da Graça [...] a quem deixo por admenistradores do que aqui deixar a ditta Cappella.

[...]

Seis Alqueires de terra [...] de que me paga Bartholomeu de Viveiros, que a traz de Renda dezouto Alqueires de trigo, e desta terra se pagão seis Alqueires de foro fixo a santa Casa da Mizericordia toda Esta Rendazinha, que fica Liquida dos foros, que ao todo Sam dois Moyos, vinte e hum alqueire deixo a minha Senhora da Graça, que seus admenistradores cobrarão; E assim do trigo como do dinheiro se eu não tiuer acabado as cappellas de Sancto Thomas, e Sancta Rita se acabarão com os Rendimentos, e se fará a cada huma hum frontal vermelho, que digam com os das outras Cappellas, e se mandaram vir de Lixboa outo castiçais grandes de Estanho para os coatro altares.

[...]

[...] Coatro Centtos mil reis para as duas cappellas de Sancto Thomas de Villanua e de Sancta Ritta [...]”.

B. P. A. R. P. D., Convento de Nossa Senhora da Graça, *Maços de Documentos, Testamento do Padre Lourenço Aires Rodovalho*, Maço 2, N.º 35, 1737 - 1739, fls. 2 v - 8.

Documento N.º 22

1748, Ponta Delgada

O visitador Pedro Ferreira de Medeiros ordena a realização do douramento do arco da capela-mor da igreja de São Pedro, ordena ainda que se reformem os painéis da ermida de Nossa Senhora da Boa Nova da ermida de São Gonçalo de Amarante, cujo estado de conservação reputa de indecente.

“O Licenciado Pedro Ferreira de Medeiros, Commissario do Santo Officio, Vigario confirmado na egreja collegial do Patriarcha san José d’esta cidade de Ponta delgada, Examinador sinodal d’este bispado, e Visitador geral em toda esta ilha de san Miguel, pelo Ex.^{mo} e R.^{mo} Sr. D. Fr. Valerio do Sacramento, por mercê de Deus, e da Santa sé Apostólica, Bispo d’Angra, e mais ilhas dos Açores, e do Conselho de Sua Magestade, que Deus Guarde etc.

A quantos esta minha carta de Vizitação virem, ouvirem, ou della noticia tiverem, saúde e paz em Jesus-Christo Nosso Senhor que de todos é verdadeiro remédio, Luz, e Salvação.

Faço saber que visitando pessoalmente esta igreja collegial do Principe dos Apostolos san – Pedro desta dita cidade achei ser conveniente para maior honra e gloria de Deus e augmento d’esta dita igreja prover as couzas seguintes

Pela Real grandeza e incomparável piedade com que Sua magestade que Deus Guarde costuma procurar em todo o seu reino o augmento do Culto Divino foi servido mandar edificar há poucos annos esta igreja à custa de sua Real Fazenda e estando já perfeitamente acabada, dourado o retabolo, e pintado o tecto da capella-maior ainda se acha por dourar o arco da mesma capella estando já coberto de obra de talha de que resulta grande de defeito ao aceio e ornato da mesma capella em que deve reluzir toda a perfeição. Portanto ordeno ao reverendo Vigário que com o traslado d’este capítulo requeira ao Dezbargador Provedor da fazenda Real lhe mande dourar o dito arco para ficar com o ornato e decência que pede a perfeição e grandesa de tam grave templo.

[...]

Visitei as ermidas suffraganeas a esta parochial e achei que a de nossa senhora da Boa nova tem grande necessidade de todos os ornamentos das quatro cores de que uza a igreja [...]. E como a dita ermida tem um moio de renda annual e alem deste património tem obrigação o morgado Agostinho Cimbron Borges de a reparar e paramentar na forma de sua primeira erecção por estar de posse de uma terça que lhe deichou D. Maria de Medeiros com esta penção e encargo. Portanto ordeno se façam para a dita ermida quatro frontaes e quatro cazulas de damasco bolças pallas e veos para o cálix das quatro cores branco vermelho rocho e verde. E também se façam novos caixoes para nelles se recolherem os ditos ornamentos e se conservarem com perfeição e resguardo e se reformem os painéis que necessitam de reparo e reforma para o que o reverendo Vigario fará notificar este provimento ao dito Agostinho Cimbron Borges para a dar à execussam no termo de um anno [...].».

A ermida de san Gonçalo necessita de uma cazula e frontal verde bolça palla e veo da mesma cor carece de umas cortinas para se cobrir o retabolo no advento e quaresma tem grande necessidade de se reformar o retabolo que está indecente e de se forrar e pintar o arco que está ainda em pedra e é preciso que se façam novas portas para a sancristia e se conserte a porta travessa para se conservarem com resguardo e segurança

os bens da dita ermida. E como della é Administradora a Santa Casa da Misericórdia desta Cidade que tem obrigaçam de a reparar e paramentar de tudo o que for necessário: o reverendo Vigario representará à mesa da dita Santa Casa este provimento e a necessidade que delle tem a dita ermida requerendo a mande prover e paramentar das cousas referidas com a brevidade possível [...]”.

(Livro Segundo das Visitas e Pastoraes da igreja parochial de san Pedro de Ponta Delgada, fls. 24 a 27).

B.P.A.R.P.D., Ernesto do CANTO, *Variedades Açorianas*, Igrejas e Ermidas, ms., Tomo VI, 17/01/1748, fls. 21-24 v.

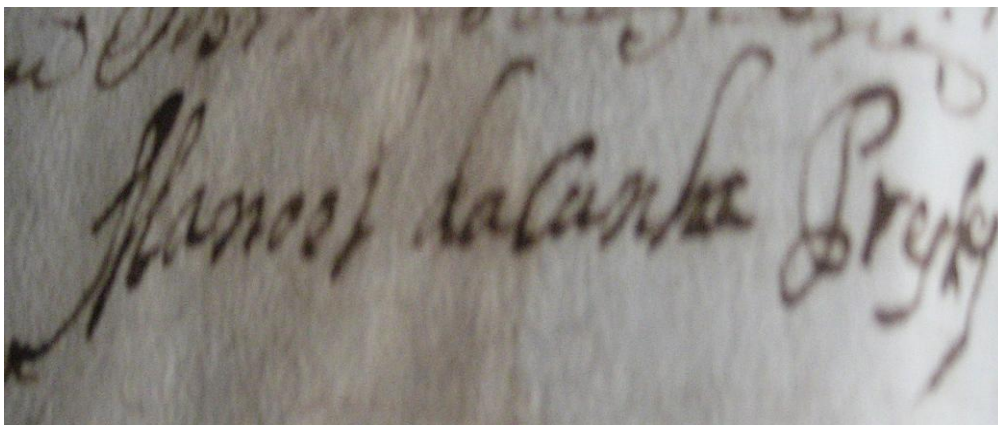
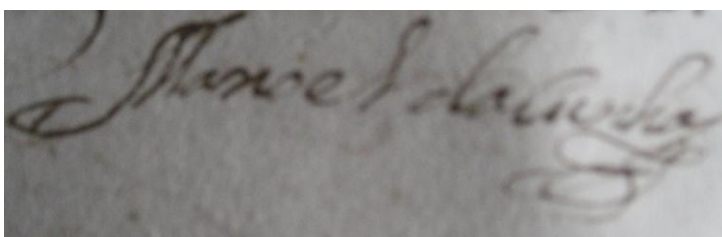
Documento N.º 23

17(50), Ponta Delgada

Manoel da Cunha, oficial de entalhador, compra a Catarina de Sena uma casa térrea com quintal.

“[...] Logo pella uendedora foi dito a mim tabalião perante as ditas testemunhas que ella hera Senhora e posuhidora de tres mil e coatrosentos Reis de foro ficho Impostos Sobre hua casa térrea palhassa com seu quintal para tras cita ao Maranhão desta Cidade [...] [que] uendia ao comprador Manoel da Cunha mil e quinhentos, e sesenta e dous reis e meyo de juro [...] por preço de uinte sinco mil reis, que a uendedora Confesou perante mim t^{am} e as ditas testemunhas estar entregue da dita quanthia pois que em minha presença o Comprador lhe Contou os ditos vinte e sinco mil reis em moedas de ouro e prata todo dinheiro de ouro digo e prata corrente nesta Reino e Senhorios de Portugal [...]”.

B. P. A. R. P. D., Tabelionato de Ponta Delgada, *Cartório Notarial de José Caetano Pereira*, Anos de 1736-1738, Livro 149, Maço 27, 2/04/1736, fls. 26 v. – 27.

A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on aged, slightly textured paper. The signature is written in a cursive script and reads "Manoel da Cunha".A second close-up photograph of the same handwritten signature, "Manoel da Cunha", showing a different angle or a slightly different part of the ink strokes on the paper.

1755, Ribeira Grande

O Padre Manuel de Mello e Sousa, vigário da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Vila da Ribeira Grande requer ao rei D. João V, que abasteça a fábrica da dita igreja de oito mil réis por ano para se continuarem as obras da capela-mor e sacristia.

Snr^o

“O P^e Manoel de Mello, e Sousa Vigário da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Villa da Ribeira grande da Ilha de São Miguel, Representou, que visitando aquella Igreja o visitador João de Sousa Saá, por Comissão do Bispo de Angra, achara que a Capella mor, e a sancristia necessiatvam de reparo, a que se não podia acudir, por falta de fabrica, para aquelas despesas, em attenção ao que mandara fazer asiento, com que se podesse requerer a V. Mag.^e Como perpetuo Administrador daquella Igreja para que providencie aquella necessidade assignando de fabrica para as despesas necessárias.

Informou o Provedor da Fazenda das Ilhas dos Assores, que pello sumario de testemunhas que se metera constava carecer a ditta Capella mayor, e Sancristia de Reparos, e o mesmo lhe constava por outros princípios, sendo Sem duvida que na folha da Feitoria daquella Ilha hia a addição de fabrica annual, para a capella mor, e Sancristia de cada huma das Parrochias; e como há algumas que tem honze mil reis para a fabrica, outras dezaceis, e pello Capittollo de vesita Se determinara Requerer a V. Mag^e fazer a graça, visto haver outras de mayor fabrica, e V. Mag^e mandaria o que fosse servido Respondeo o Procurador da Fazenda que Se fizesse justissa [...]

Parece ao Conselho o mesmo que ao Procurador da Fazenda, Lisboa a quinze de Abril de mil Settecentos Sincoenta e Sinco [...].”

A. N. T. T., Conselho da Fazenda, *Livro Segundo de Registo de Consultas da Repartição das Ilhas e Ordens*, Maio de 1755, Livro 315, fls. 137 v. – 139.

1755, Água de Pau

Testamento de Gaspar de Oliveira, no qual ordena que se mande repintar os painéis do retábulo da sua ermida de Nossa Senhora da Monserrate

“Item declarou elle testador que elle deicha a Ig^{ra} de Nosa Senhora de Monteserrate sem mil reis para com elles se acabar de fazer o teto de nouo Como tinha tençam e também lhe deicha a madeira [...] e para satisfaçam em parte do que deue a fabrica da d^a Ig^{ra} desde o tempo que entrou a tratar e admenistrar a dita fabrica que sam coatro alqueires e tres quartas de therra citas a Ribeira da praia de V^a Franca [...] Como Consta da escriptura de dote que suposto tem gasto em comcertos retilhamentos espigoins novos dois frontais huma cazulla rocha Miçal e galhetas tudo nouo veos e outras mais cousas de que não fez asento Cuios sem mil Reis para satisfaçam do que deuer a dita fabrica e o mais que acrecer os dá de esmola a dita Ig^{ra} para se lhe fazerem mais dois ornam^{tos} ou para o que for mais nesesario e estofar a Senhora e Reteficar os paneis no Retabolo para Cuio pagamento seo primeiro testamenteiro o D^{or} Francisco Pacheco e Medeiros mandará por em pregam os seus bens de rais aqui nomiados para se arendarem por aqueles annos [...]”.

B.P.A.R.P.D., Tribunal da Relação dos Açores, *Testamento de Gaspar de Oliveira e Medeiros*, 7/11/1755, Água de Pau, fls. 3 - 3v.

1758, Ponta Delgada

As recolhidas do Recolhimento de Santa Barbara da cidade de Ponta Delgada, apelam ao monarca D. José I que providencie o reparo das ruínas em que se encontrava o mesmo recolhimento, custeado pela Alfandega da ilha de São Miguel.

Snr^o

“Por aviso do Secretario de Estado dos negócios Ultramarinos foy V. Mag^e servido mandar, que neste conselho, se visse a petição e documento a ella junto das Recolhidas do Recolhimento de Santa Barbara da cidade de Ponta Delgada, da Ilha de S. Miguel juntando-se os mais papeis que houvesse ao qual referiam que pella suma pobreza em que se achava o estado precipição que ao amiassava de Ruinas do mesmo Recolhimento, se faziam percizo recorrerem ao Real amparo de V. Mag^e não somente antepondo-lhe a grande ruína do seu pobríssimo edifício, mas também a grande pobreza do mesmo Recolhimento o qual na sua fundação não teve Padroado ou património algum, e So foy erigido com esmollas de algumas pessoas zelosas, da honra de Nosso Senhor, ficando este sem rendimento algum, para a sua sustentação e como no ditto Recolhimento, são admitidas Donzellas pobres, e pella mayor parte orfans, vivem todas tão pobrementemente, que para o alimento cotidiano, não tem mais que o trabalho de suas mãos: e sendo muntas as que vivem Recolhidas e mais as que desejam recolherseSe o Lugar o premitisse e as Ruinas as não embaraçasse Só assim se se refugiam dos perigos, e dessordens que em semelhante estado tanto são para temerem em huma Ilha tão cheya de Molheres e com tão poucos cómodos, para aquelle [...].

E porque he sem duvida, que aruinando-sse de todo o ditto Recolhimento, virá também a perder-sse para sempre este amparo d etantas Donzellas quantas nelle vivem, e quantas desejam viver ançiosas, por terem casa fechada, a liberdade do secollo; e a sua pobreza he totalmente impoçivel, e perçiza despesa para empidir que de todo se aruine e se reparem as partes aruinadas, pello que de todo se não aruinam e requerendo as suplicantes a V. Mag^e por este conselho se mandou informar ao provedor da fazenda que o fez dizendo que a V. Mag^e Representavam as Recolhidas do Recolhimento de Santa Barbara da cidade de Ponta Delgada da Ilha de São Miguel que a suma pobreza

do seu Recolhimento e manifesto perigo de todo se aruinar o ediffiço por lhe não ser pocivel o Reparo e Reedificação suposto ser fundado, sem Padroado, e Só com as esmollas de algumas pessoas zellosas da honra de Deus, vivendo unicamente pello trabalho de suas manos, Sendo muntas as que desejavam recolher-se, Se as incomodidades do aruinado idiffiço a não embarassasse ara assim se livrarem tantas Donzellas de tantos perigos, quantos se podem temer em humas Ilhas tão cheias de Molheres, e tão faltas cómodos, para o seu amparo.

Assim Recorrem a Real Clemência de V. Mag^e para huma esmolla pella Alfandegua daquella Ilha com que possam reparar as ruínas de Seu Recolhimento.

He constante e notória a pobreza destas Recolhidas vivendo na mayor parte unicamente do cotidiano trabalho de suas manos. Tambem lhe constou por averiguações [...], que aquelle Recolhimento não teve nem tem Padroado, e se principiou com esmollas [...] unicamente passam hoje a esperança de cobrar depois de quatro vidas o Rendimento de des mil reis, que lhe deixou o Padre Antonio Bicudo em prata em algum dinheiro de juro, e duas casas terreas.

Também não faltam a verdade as Recolhidas na Sua suplica em lamentar os poucos cómodos que há naquella Ilha para tantas molheres, Sendo muntas as que querem entrar, naquelle Recolhimento Se as ruínas e aperto do edificio as não embarassassem, pois em toda aquella Ilha aquelle E o único Recolhimento, para Donzellas pobres, e bem se experimentam as desordens occasionadas de tantas Molheres e de tanta pobreza e somente com esta única comodidade para se evitarem em parte as mesmas desordens.

He também manifesto o perigo de se ruinar totalmente o mesmo ediffiço, como pessoalmente examinara, e se lhe certificou por mestres, e pessoas praticas, porque Só a Igreja Se concervava sim ruína e os dormitórios e mais casas de comonidade o experimentam grande nos tetos e inclinação das paredes, principalmente no dormitorio que cahiu para a Rua, que chamam de Santa Barbara, e para se accudir como devido Reparo precizamente se devem lansar abaixo as paredes e talvez seja também percizo porfundar mais os alicerces, se se conhecer que por faltas estes prencipiou a ruinar-se o edificio, por temor do perigo que ameassam os dormitórios sempre que ha ventos mayores mudam muntas das Recolhidas as camas para o coro, único logar onde se podem recolher com mais segurança.

Pello que lhe parecia justo e munto do serviço de Deus conceder V. Mag^e pella sua Real grandeza, e piedade e esmolla, que as Recolhidas pedem e pode detriminando-o assim V. Mag^e sahir esta esmola dos Sobejos da Alf^a daquela Ilha de São Miguel. Tambem julgue seria munto útil para aquelle desejado fim da mesma obra detriminar V. Mag^e alguma pessoa prudente e zelosa, por cuja direcção se faça para assim se evitar as desordens circunstancias de vontades de molheres só com obediência politica a Sua Regente.

[...]

Dando-se vista ao conselheiro Procurador da fazenda de V. Mag^e Respondeo, que bem persuadidas estão as razões deste socorro mas como he esmolla, V. Mag^e lhe defirirá como for Servido.

Parece ao Conselho o mesmo que ao Procurador da fazenda, Lisboa Vinte de Mayo de mil settecentos sincoenta e oito [...]”.

A. N. T. T., Conselho da Fazenda, *Livro Segundo de Registo de Consultas da Repartição das Ilhas e Ordens*, Maio de 1758, Livro 315, fls. 193 v. – 195.

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

BIBLIOTECA PÚBLICA E ARQUIVO REGIONAL DE PONTA DELGADA

B. P. A. R. P. D., *Livro de Óbitos de S. Miguel Arcanjo*, Matriz de Vila Franca do Campo, Lv. 1, 1673-1703, fl. 115 e fl. 149. Inédito.

B. P. A. R. P. D., *Livro de Óbitos da Igreja de S. Sebastião*, Ponta Delgada, 1586-1676, Liv. 1, fl. 109. Inédito.

B. P. A. R. P. D., *Livro de Óbitos da Igreja de S. Sebastião*, Ponta Delgada, Lv. 4, 1746-1760, fl. 34. Inédito.

B. P. A. R. P. D., Tabelionato de Ponta Delgada, *Cartório Notarial de António de Faria Ferreira*, Liv. 153, Maço 27, fl. 48.

B. P. A. R. P. D., Tabelionato de Ponta Delgada, *Notas de Francisco da Silva Ribeiro*, Liv. 125, Maço 23, fls. 4-5, citado por Nestor de SOUSA, *op. cit.*, pp. 140-141.

B. P. A. R. P. D., *Tabelionato de Ponta Delgada*, *Livro de Notas de Pedro Correia Serrão e Francisco Serrão*, Liv. 20. Maço 4, fls. 16 v -17. Inédito.

B. P. A. R. P. D., *Tabelionato de Ponta Delgada*, *Livro de Notas de Rafael Cardoso*, Liv. 26, Maço 5, fls. 89 v - 90.

B. P. A. R. P. D., *Tabelionato de Ponta Delgada*, *Livro de Notas de João de la Paz*, Liv. 36, Maço 7, fls. 64 v-66 v.

B. P. A. R. P. D., Tabelionato de Ponta Delgada, *Livro de Notas de Pedro Correia Chaves*, 1651-1652, Liv. 39, Maço 8, fl. 24.

B. P. A. R. P. D., *Tabelionato de Ponta Delgada*, *Notas de Gaspar da Silva Tavares*, 15 de Janeiro de 1733 a 9 de Junho de 1734, Liv. 143, Maço 26, s/fl. Inédito

B. P. A. R. P. D., Ermida de Nossa Senhora do Cabo, *Livro da Receyta e despesa da Fábrica da hermida de N. S.^{ra} do Cabo que mandou fazer o Administrador della o P^e Matheus Muniz de Medr^{os} em vinte de Dezembro do anno de mil e setecentos e trinta e hum, dia em que elle entrou de posse da d^a Administraçam*, 1733-1823, Liv. 110, fl. 2; fl. 4; fl. 20 v.; fl. 25.

B. P. A. R. P. D., *Livro IV de Registo da Câmara de Ponta Delgada*, 1518 – 1646, fls. 38 -38 v.

B. P. A. R. P. D., *Livro de Acórdãos da Câmara Municipal de Ponta Delgada*, 1707-1713, *Vereações de 27-7-1709, de 5-12-1709 e de 30-12-1709*, fl. 78 v.; fl. 87 v. e fl. 91 v.; fls. 76-77.

B. P. A. R. P. D., *Livro Quarto de Registo da Câmara de Ponta Delgada*, 1601-1607, fls. 64-67 v.

B. P. A. R. P. D., *Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de S. Francisco, Tombo de Testamentos, Testamento de Dona Margarida da Câmara*, 1628, fl. 570.

B. P. A. R. P. D., *Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de S. Francisco de Ponta Delgada, Maços de Documentos, Testamento de Ignacio de Mello*, 1616, Mç. 1, n.º 2, fls. 5-5 v. Inédito.

B. P. A. R. P. D., *Convento de Santo André de Vila Franca do Campo, Livro da Despesa*, 1682-1693, Liv. 199, fl. 176.

B. P. A. R. P. D., *Livro das Despesas do Convento de Santo André de Vila Franca do Campo*, 1668-1676, fl. 40 v.

B. P. A. R. P. D., *Convento de Santo André de Vila Franca do Campo, Livro da despesa*, 1668-1676, Liv. 192, fl. 85 v.; fl. 91; fl. 164 v.; fl. 166; fl. 168; fl. 171; fl. 176 e fl. 195; fl. 175 v.; fl. 176; fl. 179; fl. 196.

B. P. A. R. P. D., *Convento de Nossa Senhora da Esperança, Contas Gerais*, 1755-1772, Liv. 158, fl. 29.

B. P. A. R. P. D., *Convento de Nossa Senhora da Esperança, Livro da Receita e da Despesa*, 1728-1755, Liv. 148, fl. 30.

B. P. A. R. P. D., *Convento de Nossa Senhora da Esperança, Contas Gerais*, 1755-1772, Liv. 158, fl. 29.

B. P. A. R. P. D., *Convento de Nossa Senhora da Graça, Maços de Documentos (1610-1844)*, 1617, Maço 1, N.º 12, fls. 1-2.

B. P. A. R. P. D., *Convento de Nossa Senhora da Graça, Maços de Documentos, Testamento do Padre Lourenço Aires Rodovalho*, 1739, Maço 2, N.º 35, fls. 3 v. - 4.

B. P. A. R. P. D., *Convento de Santo André de Ponta Delgada, Tombo Velho*, 1581-1611, Liv. 134, fls. 57-63 v.

B. P. A. R. P. D., Convento de Santo André de Ponta Delgada, *Livro do Tombo Velho*, 1581-1611, Liv. 134, s/fl; fl. 169 v.; fl. 170 v.

B. P. A. R. P. D., Convento de Santo André de Ponta Delgada, *Contas Gerais, Autos de Contas dos Anos de 1750-1766*, Liv., 142, fl. 32 v.; fls. 34 - 34v.

B. P. A. R. P. D., Convento de Santo André de Ponta Delgada, *Entradas e Saídas do dinheiro do Arquivo*, 1771-1831, Lv., 139, fl. 20.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Livro do Tombo*, 1602-1695, Liv. 171, fls. 1 - 4.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 1594, N.º 13, Maço 7, s/fl.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 1576-1738, N.º 3, Maço 6, s/fl.

B. P. A. R. P. D., Convento de S. João Evangelista, *Maços de Documentos*, 12/12/1596, N.º 22, Maço 4.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 12/09/1597, N.º 22, Maço 4.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 4/12/1600, N.º 10, Maço 4.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 1603, N.º 18, Maço 7, fls. 1 – 4v.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Livro do Tombo*, 1602-1695, Liv. 171, fl. 4.

B. P. A. R. P. D., *Maços de Documentos, Autos das Contas de Receita e Despesa* (1663-1669), RODARTE, Miguel, «Despesa que se faz p^a as obras do conuento de S. João por mandado do R^{do} Prellado Na^{to} da Rocha ferras, Remetido, ao R^{do} P^e Phelippe Borges de Medr^{os}, anno 1665», N.º 10, Maço 9, fls. 1-7.

B. P. A. R. P. D., *Maços de Documentos, Autos de Contas de Receita e Despesa* (1663 – 1669), RODARTE, Miguel, «Caderno em que se lançam as despesas das obras do Coro (e Capella) do Conuento de S. João, começado, em 17 de Setembro de 1667», N.º 10, Maço, 9, fls. 1-7.

B. P. A. R. P. D., *Maços de Documentos, Autos de Contas de Receita e Despesa* (1663 – 1669), RODARTE, Miguel, «Caderno p^a se lançar a despesa, que se faz na Capella de S. João [...]», 1668, N.º 10, Maço 9, fls. 1-5.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos, Autos das Contas de receita e Despesa*, 1663-1669, N.º 10, Maço 9, fls. 39-44.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Registo da Despesa*, 1669-1699, Liv. 172, fl. 21; fl. 50 v.; fl. 52 e fl. 93.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 1563-1785, N.º 30, Maço 7, fls. 6-13 v.; fl. 4 e fl. 14 v.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos*, 1563-1785, Conta das obras da Igreja das Relligiosas de S. João extrahida do Liuro em que o R. P^e Manoel Correa Grigue seu Syndico escreveu os dispêndios dellas» N.º 30, Maço 7, fl. 18; fl. 19 v.; fl. 20.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos: Autos das Contas da Receita e da Despesa*, 1732-1746, N.º 11, Maço 8, fls. 10 v. – 11.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos, Autos de Contas da Receita e da Despesa*, 1753-1781, N.º 17, Maço 8, fl. 38; fl. 55 v.; fls. 61 v. – 62; fl. 64 v.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos: Autos de Contas da Receita e da despesa*, 1753-1754, N.º 15, Maço 8, fl. 7; fl. 9.

B. P. A. R. P. D., Convento de São João Evangelista, *Maços de Documentos: Autos das Contas da Receita e da Despesa*, 1753-1771, N.º 16, Maço 8, fls. 13-14 e fl. 17.

B. P. A. R. P. D., *Livro de Registo da Alfândega de Ponta Delgada*, 1700-1779, fl. 198 v.; fl. 217 v.

B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro de Registo*, n.º 1270, fls. 163 v – 165 v.

B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro de Registo*, n.º 1365, fls. 71 v – 72;

B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Registo das Despesas*, 1698, Liv. 205, fl. 89 v.

B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro de Despesa*, n.º 213, fl. 86; IDEM, *ibidem*, n.º 175, fl. 104; IDEM, *ibidem*, n.º 217, fl. 88v; IDEM, *ibidem*, n.º 225, fl.89 v; IDEM, *ibidem*, n.º 229, fl. 77; IDEM, *ibidem*, n.º 237, fl. 72; IDEM, *ibidem*, n.º 255, fls. 69 v - 70.

B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Registo das Despesas*, 1716, Liv. 217, n.º 32, fl. 89 v; fl. 91.

B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Registo das Despesas*, 1747, Liv. 241, n.º 46, fl. 66.

B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Registo das Despesas*, 1716, Liv. 217, n.º 32, fl. 83 v.

B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Livro da Despesa*, 1722-1723, N.º 34 B, Liv. 222, fls. 78 v – 79; fl. 81.

B. P. A. R. P. D., Alfândega de Ponta Delgada, *Registo das Despesas*, N.º 33, fl. 94. B. P. A. R. P. D., Provedoria dos Resíduos e Legados Pios, *Testamento de Maria de Montoios*, 1745, Mç. 1029, fls. 4 v.

B. P. A. R. P. D., Provedoria dos Resíduos e Legados Pios, *Auto de Contas do Testamento de D. Nuno d' Atouguia*, Maço 113, n.º 1083, fls. 42 v-43; fls. 66 v- 67; fls. 71 v e *passim*.

B. P. A. R. P. D., Provedoria dos Resíduos e Legados Pios, *Testamento de José de Araújo Cerqueira*, N.º 3581, fl. 2.

B. P. A. R. P. D., Provedoria dos Resíduos, *Autos de Prestação de Contas de Instituições Vinculares e Legados Pios*, Maço 72, N.º 643.

B. P. A. R. P. D., *Livro Primeiro das Visitas e Pastoraes*, capit^{os} da visita do Bispo D. António Vieira Leitam, de 20 de Outubro de 1707, fls. 73-74;

B. P. A. R. P. D., TORRES, José de, *Variedades Açorianas*, Vol. 6, fls. 13 v – 14.

ARQUIVO PAROQUIAL DA MATRIZ DE PONTA DELGADA

A. P. M. P. D., *Livro de Receita e Despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de São Sebastião*, 1688 - 1741, fl. 136; fl. 141; fl. 142 v e fl. 161.

A. P. M. P. D., *Contas da Confraria das Almas da Matriz de São Sebastião*, 1679-1790, fl. 63 v; fls. 73 - 74 v; fl. 76; fls. 81 v-82; fls. 87v-88; fls. 89 v- 90; fl. 97 v; fl. 99 v; fl. 105 v; fls. 108 - 109 v e fl. 110; fls. 118 v; fl. 124; fls. 126 v.

A. P. M. P. D., *Contas da Confraria das Almas da Matriz de São Sebastião*, 1789 - 1845, fls. 19 - 20.

ARQUIVO PAROQUIAL DA MATRIZ DA RIBEIRA GRANDE

A. P. M. R. G., *Notas para o Segundo Livro do Tombo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Estrela da Vila da Ribeira Grande continuado na era de 1674 tempo em que o livro do Tombo velho acabou*, fls. 20 v. - 21.

A. P. M. R. G., *Livro Primeiro de Visitas da Igreja de Nossa Senhora da Estrela*, 1576-1634, fls. 41- 41 v. e fl. 55 v.

A. P. M. R. G., *Livro Primeiro de Visitas da igreja de Nossa Senhora da Estrela*, 1576 - 1634, fls. 81 - 92.

A. P. M. R. G., *Livro Primeiro de Visitas da Igreja de Nossa Senhora da Estrela*, 1576 - 1634, fls. 12 - 17; fls. 54 - 71 v.; fls. 74 - 78 v.; fls. 81 e 92; fls. 102.

A. P. M. R. G., *Livro Primeiro de Visitas da Igreja de Nossa Senhora da Estrela*, 1576-1634, fls. 101 - 101v.

BIBLIOTECA MUNICIPAL DA RIBEIRA GRANDE

B. M. R. G., *Confraria do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Estrela, Livro da Receita e Despesa*, 1682-1727.

ARQUIVO PAROQUIAL DA MATRIZ DE VILA FRANCA DO CAMPO

A. P. M. V. F. C., *Livro Primeiro de Visitação da Igreja Matriz de S. Miguel Arcanjo*, fls. 38-41; fl. 77; fls. 90 v-91; fls. 103-103 v; fl. 114; fls. 123-123 v; fls. 125.

A. P. M. V. F. C., *Livro da Receita e da Despesa da Fábrica Menor da igreja Matriz de S. Miguel Arcanjo de Vila Franca do Campo*, 1700-1806, fls. 22-23.

A. P. M. V. F. C., *Livro do Tombo da Matriz de São Miguel Arcanjo de Vila Franca do Campo*, 1863, fl. 83; fls. 92-93v.

BIBLIOTECA MUNICIPAL E ARQUIVO HISTÓRICO DE VILA FRANCA DO CAMPO

B. M. A. H. V. F. C., Auto de Testamentos, *Testamento de André Gonçalves de Sampaio*, 1553.

B. M. A. H. V. F. C., Câmara de Vila Franca do Campo, *Livro de Acordãos*, 1654-1656.

ARQUIVO PAROQUIAL DE SÃO JOSÉ

A. P. S. J., *Primeiro Livro de Inventário e de Contas Antigas (1702-1766)*.

ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO

A. N. T. T., Desembargo do Paço, *Corte Estremadura e Ilhas, Comuns*, Maço 29, Doc. 14, fls. 10-11.

A. N. T. T., Desembargo do Paço, *Repartição de Justiça e Despacho da Mesa*, 1720, Maço 1437, fl. 9.

A. N. T. T., Alvará para a construção do Convento de Santo Agostinho de Ponta Delgada, 1614.

A. N. T. T., *Cartório dos Jesuítas*, Maço 35, N.º 4, fl. 3 v; N.º 7, fls. 1v - 2v e fls. 2-4; N.º 9, fls. 1v- 2; N.º 11, fl. 1.

A. N. T. T., *Conselho da Fazenda, São Miguel, Jesuítas*, Tombo 2.º, Fisco (1769-1796), Liv. 147, fl. 8; fls. 40 v-43 v; fls. 52 v-73.

A. N. T. T., *Ministério do Reino, Negócios diversos relativos às ilhas da Madeira e dos Açores*, 1760-1768, Caixa 713, Maço 611, Doc. 18, fls. 3 e passim.

A. N. T. T., Chancelaria Régia de D. Filipe I, *Registo de Privilégios*, Liv. 2, fl. 161, citado no *Arquivo dos Açores*, Vol. 4, pp. 95-96.

FONTES IMPRESSAS

ABRANCHES, Joaquim, *Álbum Michaelense*, Ponta Delgada, Typografia de Manoel Corrêa Botelho, 1869.

ABREU, Sebastiam de, *Vida e Virtudes do admirável Padre Joam Cardim da Companhia de Jesus. Portuguez natural de Vianna de Alentejo*, Livro Primeiro, Évora, Officina da Universidade, 1659.

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, Porto-Lisboa, Vol. II, 1968.

ALMEIDA, Rui Miguel Goulart de, *Território e Paisagem na ilha de São Miguel. Séculos XV a XVIII*, Lisboa, [s. n.], 2007, [Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa].

AÑOVEROS, Javier, «La Pedagogía misionera de Javier», in Ignacio ARELLANO y Delio MENDONÇA (eds.), *Misión y aventura. San Francisco Javier, sol en Oriente*, Vervuert, Iberoamericana, 2008, p. 31

ANCHIETA, Padre José de, *Cartas. Correspondência activa e passiva*. Monumenta Anchietana. Obras Completas, Vol. 6.º, 2.º Edição, São Paulo, Edições Loyola, 1984, pp. 35-36.

ANCHIETA, Padre José de, *Lírica Espanhola*, Monumenta Anchietana. Obras Completas, Vol. 5.º, Tomo II, São Paulo, Edições Loyola, 1984, p. 152).

ANCHIETA, Padre José de, *Lírica Portuguesa e Tupi*, (Tradução do Pe. Armando Cardoso), Monumenta Anchietana. Obras Completas, Vol. 5.º, Tomo I, São Paulo, Edições Loyola, 1984, pp. 170-171.

ANDRADE, Teotónio Machado de, *O Cicerone de Vila Franca. Notas históricas da Antiga Capital de S. Miguel*, Vila Franca do Campo, Ilha Nova, 3.º Edição, 1994, p. 19.

ARRUDA, Luísa D' Orey Capucho, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783): uma época de desenho*, Lisboa, [s. n.], 2 vols., 1999. [Tese de doutoramento em Belas Artes apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Belas Artes, 2000].

ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de, *Notas sobre Arte. S. Miguel - Açores (subsídios históricos)*, Ponta Delgada, Oficina da papelaria Micaelense, 1915.

ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de, *Etnografia, Arte e Vida Antiga nos Açores*, 4 Volumes, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1973-1976.

ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de, *As Secções de Arte e Etnografia do Museu de Ponta Delgada (Dr. Carlos Machado)*, Ponta Delgada, oficina Artes Gráficas, 1944, p. 12.

ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de, «O Inventário e a Valorização do Património Artístico Distrital», in *Insulana*, Ponta Delgada, Instituto Cultural, vol. 7, n.º 3 e 4, 1951

ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de, *Ermidas Micaelenses*, Ponta Delgada, Tipografia do *Diário dos Açores*, [s.d.], p. 20.

ÁVILA, Josefa Maria Breva, *Vasco Pereira (1535-1609)*, Memória de Licenciatura, Facultad de Filosofia y Letras de la Universidad de Sevilla, 1975.

BOAVENTURA, São, *Leyenda de San Francisco*, cap. IV, pp. 542-543.

BRITO, Fernando Pereira de, *História do Nascimento, Vida e Martyrio do Beato João de Brito da Companhia de Jesus. Martyr da Asia e Protomartyr da missão do Maduré*, 2.º Edição, Lisboa, Typ. De A. S. Monteiro, 1852, pp. 189-190.

BLUTEAU, Rafael, *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatómico, architectonico, bellico, botânico, brasílico, cómico, critico, chimico, dogmático, dialéctico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, económico, florífero, forense, fructífero [...]*, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, p. 470.

CAETANO, Joaquim Oliveira, «O Pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no Convento de S. Bento de Cástris», *A Cidade de Évora*, N.º 71-76, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1988-1993, p. 83.

CAETANO, Joaquim Oliveira, *O que Janus via. Rumos e cenários da Pintura Portuguesa 1535-1570*, Lisboa, [s. n.], 2 vols., 1996, [Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa através da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

CAETANO, Joaquim Oliveira, «O Pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no Convento de S. Bento de Castris», *A Cidade de Évora*, N.º 71-76, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1988-1993, pp. 84-85.

CAETANO, Joaquim Oliveira, «A identificação de um pintor», in *Oceanos*, n.º 13, Lisboa, 1993, pp. 112-118.

CAETANO, Joaquim Oliveira, *Pintura – Colecção de Pintura da Misericórdia de Lisboa (1700-1998)*, Tomo II, Museu de S. Roque, 1998, p. 27.

CAETANO, Joaquim Oliveira, «Uma brevíssima nota acerca das fontes da Vida de Santo Inácio de Loyola na igreja de S. Roque de Lisboa», in *O Púlpito e a Imagem. Os Jesuítas e a Arte*, Lisboa, Museu de S. Roque, 1996.

CALADO, Margarida, *Azeitão*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, pp. 28-32.

CALERO Giuseppe, *Storia dell'Arte Classica e Italiana, Dal Rinascimento all'arte contemporanea*, Vol. 3, Turim, Società Editrice Internazionale, 1965,

CÂMARA, Maria Gago da, *Lisboa – Espaços teatrais setecentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1996, pp. 93-94.

CANTO, Ernesto do, «Notícia sobre as Igrejas, Ermidas e Altares da Ilha de S. Miguel» *Insulana*, Ponta Delgada, N.º LVI, 2000, p. 120.

CARDOSO, Jorge, *Agiológico Lusitano dos Sanctos e Varoens illustres em Virtude do Reino de Portugal e suas conquistas*, Tomo I, Lisboa, Officina Craesbeekiana, M.DC.LII, fls. 350-351

CARREIRO, Walter Manuel Pacheco, *São Pedro de Ponta Delgada – Suas Raízes*, São Roque, Nova Gráfica, 2004.

CELANO, Tomas de, *Vida de San Francisco de Asis, Vida Primera*, Libro I, cap. 6, p. 295.

CHAGAS, Frei Diogo das, *Espelho cristalino em jardim de várias flores*, Ponta Delgada, Direcção Regional de Assuntos Culturais, Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores, 1989.

CHAVES, Francisco, *Arquivo dos Açores*, Vol. I, Tipografia do Arquivo dos Açores, Ponta Delgada, 1983, pp. 331-336.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, p. 345.

CIENFUEGOS, Álvaro, *La Hieroyca Vida, Virtudes, y Milagros, del Grande S. Francisco de Borja, Antes Duque Quarto de Gandia; y despues Tercero General de la Compañia de Jesus*, Madrid, Juan Garcia Infanzon, Impressor de la Santa Cruzada, 1702.

CONTRERAS, Juan Miguel Serrera, *Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596)*, Sevilla, 1977.

CONTRERAS, Juan Miguel Serrera, *Hernando de Estrumio*, Diputation Provincial de Sevilla, Sevilla, 1983.

CONTRERAS, Juan Miguel Serrera, «Vasco Pereira, um português en la Sevilla del último tercio del siglo XVI», in *Archivo Hispalense*, n.º 213, 1987, pp. 197-239 e Josefa Maria Brea ÁVILA, *Vasco Pereira (1535-1609)*, Memória de Licenciatura, Facultad de Filosofia y Letras de la Universidad de Sevilla, 1975.

CORDEIRO, António, *História Insulana das Ilhas de Portugal sujeitas no Oceano Ocidental*, Livro V, Lisboa, Tipografia Panorama, 1866.

CORRÊA, António de Albuquerque Jácome, *O Convento da Caloura*, 2.º Edição, Caloura, Câmara Municipal do Concelho da Lagoa, 2000, pp. 18-22.

COSTA, Francisco Carreiro da, *Grande e Popular Concurso do Jornal Açores: História das Igrejas e Ermidas dos Açores*, Ponta Delgada, Jornal Açores, [s.d.], p. 60

COSTA, Francisco Carreiro da, *Palestras Radiofónicas*, 30-4-1948, p. 4.

COSTA, Luiz Xavier da, *Francisco Vieira Lusitano poeta e abridor de águas-fortes*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929, pp. 75-79

CRUZ, Gaspar da, *Tractado em que se contam muito por estenso as cousas da China cõ suas particularidades, assi do reino d'Ormuz*, Évora, [1569] in Raffaella D' INTINO, *Enformação das cousas da China. Textos do século XVI*, Lisboa, INCM, 1989, p. 251.

CRUZ, San Juan de la, *Poesía*, 5.º Edição, Madrid, Catedra, 1989, p. 278

CRUZ, Frei Manuel da, *Sermão de Nossa Senhora com o Título de Soberana Pastora dos Homens*, Lisboa, Oficina de Joam Carvalho Roza, M.DCC.XLII, p. 17.

CUESTA, Juan Martínez, «Iconografía del niño Jesús», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, N.º12, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. 50.

DESTERRO, Maria Teresa, *O Mestre de Romeira e o Maneirismo Escalabitano (1540-1620)*, Coimbra, Minerva, 2000, pp. 87-98 e pp. 128-139.

DESTERRO, Maria Teresa, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Lisboa, [s. n.], 2 vols., 2008 [Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Letras].

DESCARTES, René, *Discurso do Método. As Paixões da Alma*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1.º Edição, 1973, pp. 98 - 104.

DIAS, J. M. Teixeira, *Todos os Santos. Uma casa de Assistência Jesuíta em S. Miguel*, vol. 1, Angra do Heroísmo: [s. n.], [D. L.], 1997 [Tese de Doutoramento em História da Educação apresentada à Universidade dos Açores].

DIAS, Pedro, *Arte Portuguesa no Mundo, Açores*, Lisboa, ed. Público, 2008, pp. 124-125.

DIAS, Urbano de Mendonça, *História das Igrejas, Conventos e Ermidas Micaelenses*, 3 volumes, Vila Franca do Campo, Tipografia «A Crença», 1948.

DIAS, Urbano de Mendonça, *A Vila. Edificação e reedificação de Vila Franca do Campo. Privilégios e garantias dos seus cidadãos*, Vol. 3, p. 62.

DIAS, Urbano de Mendonça, *Ponta Delgada [...]*, Ponta Delgada, Oficina de Artes Gráficas, 1946, p. 43.

ECHÁNIZ, Ignacio; ESTEBAS, Pedro, « La influencia de la «Vita Beati Patris Ignatii...» grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio», in *Cuadernos de Arte e Iconografia*, Tomo VI, N.º 11, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 387-389.

ENES, Maria Fernanda *As Visitas Pastorais da Matriz de S. Sebastião de Ponta Delgada (1674-1739)*, [s. l.], Secretaria Regional da Educação e Cultura, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Universidade dos Açores, 1986, p. 173.

FERRÃO, Leonor, *A real obra de Nossa Senhora das Necessidades*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, pp. 138 - 145.

FLOR, Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida, «*Do seu tempo fazia parilha aos mais...*» *Marcos da Cruz e a Pintura Portuguesa do século XVII*, Lisboa, [s. n.], 2 vols., 2002 [Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Letras].

FONSECA, Anne Louise, «Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d' histoire à Lisbonne: cycles religieux et cycles profanes», Université de Montréal, Luís de Moura Sobral, 2009.

FONSECA, Anne Louise, «Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e as pinturas da Igreja de São Sebastião de Setúbal: uma nova contribuição», in *Anais do VI Colóquio Luso - Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, C. B. H. A., P. U. C. - Rio, U. E. R. J., 2004, Vol. 1, pp. 85 – 98.

FONSECA, Anne Louise, «Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): pintura portuguesa em Belém do Pará», in *Seminário Landi e o Século XVIII na Amazônia*, Belém, 2003.

FONSECA, Luís Adão da, «Introdução sobre a História da Ordem de Santiago» in catálogo da exposição *A Ordem de Santiago. História e Arte*, Palmela, Câmara Municipal de Palmela, 1990, pp. 51-52.

FRANCO, António, *Sinopsis Annalium Societatis Jesu in Lusitania*, Augsburg, 1726. Citado a partir do *Arquivo dos Açores*, Vol. XIV, Ponta Delgada, Of. Artes Gráficas, 1927, p. 518.

FRANCO, António, *Imagem da Virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus no Real Collegio de Jesus de Coimbra em Portugal. Na qual se contem as vidas, e sanctas*

mortes de muitos homens de grande Virtude, que naquella Sancta casa se criaram, Primeiro Tomo, Livro Segundo, Évora, Officina da Universidade de Évora, 1719.

FRUTUOSO, Gaspar, *Livro Quarto das Saudades da Terra*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1987.

GARCÍA, Cristina Cazorla, «La vida de la Virgen en la Escuela Granadina de Pintura» in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo XI, N.º 22, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, p. 241.

GARCÍA, Juan Manuel Martín, «El ciclo de la Navidad en la Pintura Sevillana y Granadina del siglo de oro» in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VIII, N.º 15, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 87.

GAYO, Felgueiras, *Nobiliário de Famílias de Portugal*, III Volume, (Tomos VII, VIII e IX) Braga, Edição de Carvalhos de Basto, 1989, p. 84.

Giuseppe CALERO, *Storia dell'Arte Classica e Italiana, Dal Rinascimento all'arte contemporanea*, Vol. 3, Turim, Società Editrice Internazionale, 1965,

GIL, Juan; SERRÃO, Vítor, «Vasco Pereira Lusitano, discípulo de Luís de Vargas. Novos dados sobre a pintura maneirista em Sevilha», in *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.º 4, 2005, pp. 128 - 129.

GOMEZ, M. Pilar de La Peña, «Motivos musicales en la pintura de Juan de Roelas», in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, N.º 12, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 111-112.

GONÇALVES, Flávio, «A «Árvore de Jessé» na Arte Portuguesa», *Revista da Faculdade de Letras. História*, II Série, Vol. III, Porto, Universidade do Porto, 1986, pp. 213-342 e Luís de Moura SOBRAL, *Do sentido das Imagens*. Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 152.

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, Lisboa, [s. n.], 2 vols., 2002 [Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Letras].

GONZÁLEZ, Maria T. D., «Los instrumentos musicales en la pintura Andaluza», in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, N.º 11, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 422 - 424.

GOODOLPHIM, Costa, *As Misericórdias*, 2.º Edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 28.

GUSMÃO, Adriano de, “Simão Rodrigues e seus Colaboradores”, in *Artis*, pp. 8 - 10.

JÚLIÃO, Pedro, «A projecção imperial de S. João de Brito sob a Casa de Bragança», *Brotéria*, Vol. 44, 1947, p. 798.

LIMA, J. Costa, «S. João de Brito na Arte» in *Brotéria*, vol. 44, 1947.

LISBOA, Frei Cristóvão de, *Historia dos animaes, e arvores do Maranhão*, Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino e Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1967, p. 141.

LIZANA, Frei Francisco de, *Vida Prerogativas, e Excellencias da inclyta Matrona e Senhora Santa Anna*, Lisboa, Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, M.DCC.XVI (1716).

LÓPEZ, Emilia Montaner, «La imagen mental: consideraciones en torno al tema de la Circuncisión», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV, N.º 8, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1990, pp. 35-36.

LOPES, F., «A Imaculada Conceição em Portugal», *Brotéria*, XLIII, 1946, pp. 504 - 505.

LUCENA, João de, *História da Vida do Padre Francisco de Xavier: e que fizeram na Índia os mais religiosos da Companhia de Jesus*, Vol. II, Livro IX, Cap. V, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1952, fl. 691 (Edição Fac-Similada comemorativa do 4.º centenário do seu falecimento).

MACHADO, José Alberto Gomes, *André Gonçalves – Pintura do Barroco Português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

MALDONADO, Padre João Baptista de *Illustre Certamen R. P. Joannis de Britto padre João Baptista de Maldonado*, Antuérpia, 1697.

MÂLE, Émile, *L'Art Religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la Fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle. Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932.

MÂLE, Émile, *Les Saints Compagnons du Christ*, Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1958, p. 91.

MARTÍN, Domingo Sánchez-Mesa, «Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV, N.º7, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991, pp. 170-178.

MARTINS, Fausto, *O Colégio de São Lourenço*, Lisboa, 1994, pp. 59-60.

MARTINS, Fausto Sanches, «Culto e Devoções dos jesuítas em Portugal» in A.A.V.V., *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura*, Porto, Humbertipo, 2004, p. 94

MARTINS, Francisco de Oliveira, *Subsídios para o Inventário Artístico dos Açores*, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura – Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1980.

MATOS, António Marinho; FARIA, Andreia, *Ribeira Grande. Evangelização, devoção e património cultural (subsídios para a história da Paróquia de Nossa Senhora da Estrela, Matriz da Ribeira Grande)*, Ribeira Grande, Paróquia de Nossa Senhora da Estrela, 2007.

MATOS, Artur Teodoro de, «Vivências, comportamentos e percursos das recolhidas de Santa Bárbara de Ponta Delgada nos séculos XVII a XX - contributos para uma monografia.» *Actas do Colóquio Comemorativo dos 450 anos da Cidade de Ponta Delgada*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores/ Câmara Municipal de Ponta Delgada, 1999, p. 141.

MECO, José, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp. 222 - 226.

MEDEIROS, João Luís, «O Morgadio dos Pobres. As doações, os beneméritos e a gestão dos recursos patrimoniais da Santa Casa da Misericórdia de Vila Franca do Campo (das origens a meados de setecentos)» *Arquipélago. História*, 2.º Série, N.º VII, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2003, p. 47.

MEDEIROS, Sofia da Glória Vieira de, *Retábulos Barrocos Micaelenses: Estilo Nacional e Joanino. Primeira abordagem à construção de um itinerário*. Lisboa, [s. n.], 2 vols., 2002 [Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Lusíada].

MEIJ, A.W.F.M.; HAAN Maartje de, *Rubens. Jordans. Van Dyck and their Circle Flemish Master Drawings From the Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen [s. d.], p. 142.

MELLO, José de Almeida; MELO, José da Costa (Coord.), *Monografia da Relva. Subsídios para a sua história*, Relva, Junta de Freguesia da Relva, Nova Gráfica, 2005.

MELO, Francisco Afonso de Chaves e, *A Margarita Animada; ideia moral, política e histórica de três estados, discursada na vida da venerável Margarida de Chaves*, 2.º Edição, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1994.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, «A “Ávore da Vida” nas Artes Decorativas – os Sentidos de uma Imagem, entre o Ocidente e o Oriente», in AA.VV., *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e Viagem*, Lisboa, CCCM/ESAD, 2010, pp. 91-113

MENESES, Avelino de Freitas de, «O Povoamento», in SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. de Oliveira (dir.), *Nova História da Expansão Portuguesa, A Colonização Atlântica*, Vol. III, Tomo 1, Lisboa, Editorial Estampa, 2005, pp. 232 - 237.

MESSIAS, Teresa, «Maria intercessora», in Actas da 4.º Semana de Estudos de Espiritualidade Inaciana, *A Trindade na Espiritualidade Inaciana*, Braga, Editorial A.O., p. 103.

MONTE ALVERNE, Frei Agostinho de, *Crónicas da Província de S. João Evangelista das Ilhas dos Açores*, Vol. II, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1961, p. 241.

MONTEIRO, Patrícia Alexandra, «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, DGEMN, 2001, pp. 63 - 71.

MOURA, Mário, *Nascimento de uma Paróquia na Ribeira Grande: Nossa Senhora da Conceição (século XVII)*, Conceição, Ribeira Grande, 2009.

MOTA, Valdemar, «O Livro da Confraria do Santíssimo Sacramento da Sé de Angra de 1584», *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, vol. XLVIII, 1993, pp. (cit. a fl. 19 vº do referido mss).

MUELA, Juan Carmona, *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo, 1998.

NADAL, Jerónimo, *Evangelicae Historiae Imagines Ex Ordine Evageliorum [...]*, Antuerpia, Martinus Muties, 1593.

NIEREMBERG, Padre Juan Eusébio de, *Ideas de Virtude n algunos varones de la Compañia de Iesus*, Madrid, Maria de Quiñones, 1643.

NIEREMBERG, Padre Juan Eusébio de, *Catálogo de algunos Martyres, y otros Varones insignes en santidad, de la Compañia de Iesus; el qual despues del Martirologio, segun el orden de los dias, se lee en el Refitorio de la Casa Professa de Roma*, 1622.

NIEREMBERG, Padre João Eusébio de, *Vida del Santo Padre, y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja, Tercero General de la Compañia de Iesus, y antes Duque Quarto de Gandia*, Madrid, Maria de Quiñones, 1644.

NOGUEIRA, Cristina, *Monografia Histórica de Belmonte – Novos Contributos*, Belmonte, Câmara Municipal, 2006, p. 224.

OGÁYAR, Juana Hidalgo, «La imagen de Santiago «matamoros» en los Manuscritos iluminados» in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, (Actas de los II Coloquios de Iconografía), Tomo IV, N.º 7, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991, p. 341.

OLIVAL, Fernanda, *As Ordens Militares e o Estado Moderno. Honra, Mercê e Venalidade em Portugal (1641-1789)*, Lisboa, Estar, 2001, pp. 46-68.

OLIVEIRA, António Manuel de, *Aspectos da arte religiosa em S. Miguel nos sécs. XVII-XVIII*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1986.

OLIVEIRA, António Manuel de (coord.), *Os Descobrimentos e a Arte*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 1996.

OLIVEIRA, António de; OLIVEIRA, Margarida de, «Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado», in AA.VV., *Igreja do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada*, Ponta Delgada, Presidência do Governo Regional dos Açores, Direcção Regional da Cultura, Museu Carlos Machado, 2006, pp. 40-42.

OLIVEIRA, Margarida Teves de, «Pintura» in Museu Carlos Machado, *Aspectos da Arte Religiosa em S. Miguel nos séculos XVII-XVIII no Museu Carlos Machado*, Ponta Delgada, Secretaria Regional de Educação e Cultura Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1984, p. 35.

ORIHUELA, Mercedes, «El Apostolado», in José IGLESIAS (Comiss.), *Santiago el Mayor, y la Leyenda Dorada*, Gráficas Varona, Galicia, 1999, pp. 46-49.

OSSWALD, Maria Cristina, «Culto e Iconografía de San Francisco Javier en Portugal en los Siglos XVI y XVIII» in ARELLANO, Ignacio; ACOSTA, Alejandro González e HERRERA, Arnulfo (Eds.), *San Francisco Javier entre dos Continentes*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 155.

OSSWALD, Maria Cristina, «Iconografia das cerimónias de canonização de Inácio de Loyola e de Francisco Xavier em Portugal», in *Brotéria*, vol. 163, n.º 5/6, (Nov./ Dez. 2006), pp. 332-333.

OSSWALD, Maria Cristina, «Aspectos de Sincretismo na Imaginária Ibero-Americana em marfim (séculos XVI-XIX)» in AA.VV., *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginária e Viagem*, Lisboa, CCCM/ESAD, 2010, p. 138.

PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, pp. 593-594.

PESTANA, Maria Isabel Gomes, *Das coisas visíveis às invisíveis. Contributos para o Estudo da Pintura Maneirista na Ilha da Madeira (1540-1620)*, Funchal, [s. n.], 2 vols.,

2004, [Tese de Doutoramento em História da Arte da Época Moderna apresentada à Universidade da Madeira].

PONTE, Prior Jorge Furtado da (1865-1942), *Vila Franca do Campo na Ilha de São Miguel - Paróquia de São Miguel Arcanjo - Igreja Matriz* [1903], Vila Franca do Campo, Ilha Nova, 2000, pp. 12-14.

PRIETO, Benito Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

RAMIREZ, Diego, *Vida del Piissimo y Sapientissimo P. Roberto Belarmino. Religiosos de la Compañia de Iesus; cardenal de la Santa Iglesia de Roma; y Arzobispo de CAPUA. Recogida de las Que del escribieron, en italiano el P. Iacobo Fuligatti, y en Latine l P. Silvestro Petrasancti: y de los Processos que por autoridad Apostolica se han hecho en orden a su Canonizacion;y de otros Originales y Auctores (...)* Madrid, Francisco de Ocampo, 1632, pp. 200 – 201.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie des Saints*, Tomo III, 3. Vols., Paris, Presse Universitaire de France, 1958.

RÉAU, Louis, *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, Tomo II, Vol. II, Paris, Presse Universitaire de France, 1957.

REIS, Vítor Manuel Guerra dos, «A emoção e o corpo na época barroca: *As Paixões da Alma* de Descartes e o *Método para Aprender a Desenhar as Paixões* de Charles Le Brun.» Conferência proferida a 5 de Julho de 2009 no Museu Carlos Machado de Ponta Delgada.

REIS, Vítor Manuel Guerra dos, *O Rapto do Observador: Invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII*, Lisboa, [s. n.], 2 vols., 2006 [Dissertação de Doutoramento em Teoria da Imagem apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Belas Artes].

RENA, Henrique Pinto, «A cultura em Portugal no tempo de Santo António de Lisboa», in *Olisipo*, II Série, n.º 4, 1997, p. 105.

RESENDES, Sérgio, «O Convento de S. João», in *Insulana*, Órgão do Instituto Cultural de Ponta Delgada, N.º 61, 2005, pp. 15-38.

Retratos de Cardeaes, Bispos, e varoens portuguezes Illustres em Nobreza, Armas, Letras, e Santidade Coordenados nos Mezes de Abril, E Maio do Anno do Senhor de 1791, [s. l. : s. n.].

RIBADENEYRA, Pedro de, *Vida del padre Ignacio de Loyola, fundador de la Religion de la Compañia de Jesus*, Escripta primeramente en latin..., y aora nuevamente traduzida en romance, y añadida por el mismo autor, Dirigida al Ill^{mo} y R^{mo} señor don Gaspar de Quiroga Cardeal, y Arçobispo de Toledo, Inquisidor general, Madrid, Por la viuda de Alonso Gomez, 1584.

RIBEIRO, Madalena, «Francisco Xavier e o Japão dos sengoku daimyo», in Catálogo da exposição Carla PINTO e J. P. O. COSTA (Coord.), *O Mundo de São Francisco Xavier*, Lisboa, EPAL, 2006, p. 120.

RODRIGUES, Rita Maria Camacho Correia, *Martim Conrado, “insigne pintor estrangeiro”. Um pintor do século XVII na Ilha da Madeira*, Universidade da Madeira, Funchal, 2000.

RODRIGUES, Rodrigo, *Genealogias de São Miguel e Santa Maria*, volume I, Lisboa, Dislivro Histórica, 2008, pp. 217 - 218.

RODRÍGUEZ, António Moñino, «El Divino Morales en Portugal» in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1944, Fasc. 9 – 10, Vol. 3, (Jan. - Dez. 1943), pp. 188-189.

RODRÍGUEZ, Carmelo Solis, “La pintura del siglo XVI en la Baja Extremadura y en Badajoz”, in catálogo da exposição *Luis de Morales. A un lado y outro de la raya/ Luis de Morales. A um e outro lado da Raia*, Badajoz, Fundacion Caja de Badajoz, 2000.

RODRIGUES, Pero, *Vida do Padre Joze de Anchieta da Companhia de Jesu. Quinto Proviñcial que foy da mesma Companhia no estado do Brazil*, Tresladado por Cristovão de Sousa, 1620, fls. 21v. - 22.

ROIZ, Padre Pero, *Vida do Padre Joze Anchieta da Companhia de Jesu. Quinto Proviñcial que foy da mesma Companhia no estado do Brazil*, Tresladado por Cristovão de Sousa, Livro Quarto, 1620, fls. 44 v.– 45.

ROSÁRIO, Frei Diogo do, *Flos Sanctorum, ou História das vidas de Christo Nosso Senhorm de sua Santissima May, e dos Santos, e suas Festas*. Tomo I, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, M. DCC. LXVII.

SÁ, Isabel dos Guimarães, «As Misericórdias dos Açores» in *Quando o rico se faz pobre: Misericórdias, caridade e poder no império português (1500-1800)*, Lisboa, CNCDP, 1997.

SÁ, Isabel dos Guimarães, «A reorganização da caridade em Portugal em contexto europeu (1490-1600)», *Cadernos do Noroeste*, Vol. 11, N.º 2, 1998.

SALDANHA, Nuno, «A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V (1706-1750)» in catálogo da exposição *Joanni V Magnífico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994, pp. 23 - 25.

SANTAMARÍA, Aurora Pérez, «Defesa del Rosario y exaltación de María y su símbolo la rosa en la obra del Padre Esteve», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, N.º 12, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1992, p. 141.

SANTOS, N. Valdez dos, «Santo António Militar na tradição e na história» in *Olisipo*, II Série, n.º 4, 1997, pp. 63-64.

SCHURHAMMER, Georg Otto, *Milagres e lendas de S. Francisco Xavier à luz da Crítica*, Separata dos «Anais», II Série, Volume 13, Lisboa, Sociedade Industrial Gráfica Telles da Silva Limitada, 1963, p. 46.

SERRÃO, Vítor, «*Pittura senza tempo* em Coimbra, cerca de 1600. As tábuas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na sacristia da Igreja do Carmo», in *Monumentos*, n.º 25, Lisboa, DGEMN, 2006, p. 100.

SERRÃO, Vítor, *A Cripto-história da arte – Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

SERRÃO, Vítor, «Mestres e oficinas dos Açores», in *A Pintura Proto - Barroca em Portugal 1620-1657. O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

SERRÃO, Vítor, “Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano, o Mestre de Romeira”, p 176.

SERRÃO, Vítor, “O Pintor António Campelo e o Triunfo do Maneirismo no Portugal de 1550 a 1580”, in *Mare Liberum*, n.º 3, 1991, pp. 309-319.

SERRÃO, Vítor, “Lourenço de Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la Reina Catarina de Portugal”, *Archivo Español de Arte*, LXXVI, n.º 303, 2003, pp. 249-265.

SERRÃO, Vítor, «Entre a *Maniera moderna* e a ideia de Decoró: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português», catálogo da exposição *A Pintura maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões*, Lisboa, CNCDP, 1995, pp. 16 - 57.

SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN/CM, 1983.

SERRÃO, Vítor, «Os Painéis da igreja de Unhos. Séculos XVI-XVII» in *Boletim da Junta Distrital de Lisboa*, n.º 73 - 74, Lisboa, 1970.

SERRÃO, Vítor, *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, pp. 45 - 51.

SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto - Barroca em Portugal, 1612-1657: o triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa, Colibri, 2000 [Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade de Coimbra através da Faculdade de Letras], 1992.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, «Nos 5 séculos da Misericórdia de Lisboa: um percurso na História», António HESPAÑA (dir.), *Oceanos – Misericórdias. Cinco séculos*, Lisboa, CNCDP, n.º 35, Julho/Setembro 1998, p. 10.

SERRÃO, Vítor, «Sobre a iconografia da *Mater Omnium*: a pintura de intuitos assistenciais nas Misericórdias durante o século XVI», in António HESPAÑA (dir.), *Oceanos – Misericórdias. Cinco séculos*, Lisboa, CNCDP, n.º 35, Julho/Setembro 1998, p. 139.

SERRÃO, Vítor; CAETANO, Joaquim Oliveira, *A Pintura em Moura. Séculos XVI, XVII e XVIII*, Moura, Câmara Municipal de Moura, 1999, pp. 62 - 65.

SERRÃO, Vítor, «O desvario do ornamento de Brutesco na pintura de tectos do mundo português, 1580-1720» in *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII*, Vol. I, Lisboa, IPPAR, 1999, pp. 283-302.

SERRÃO, Vítor; MELLO, Magno Moraes, «A Pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal Joanino (1706-1750)», in SALDANHA, Nuno, (Coord.), catálogo da exposição *Joanni V Magnífico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994, pp. 84 - 85.

SERRÃO, Vítor «O conceito de totalidade nos espaços do barroco nacional: a obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja – 1672/1698», in *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 21-22, 5ª Série, 1996-1997.

SERRÃO, Vítor, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja*, Lisboa, Atêtheia, 2007, p. 66.

SERRÃO, Vítor; LAMEIRAS, Francisco; FALCÃO, J. António, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e História de um espaço Barroco (1672-1698)*, Lisboa, Alêtheia, 2007.

SERRÃO, Vítor, *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, Lisboa, Quetzal Editores, 1993.

SERRÃO, Vítor, «Uma vida em imagens: São Francisco Xavier e a pintura portuguesa do século XVII. André Reinoso e o estabelecimento de uma iconografia credível do Apóstolo das Índias» in ARELLANO, Ignacio; MENDONÇA, Delio, (eds.) *Misión y aventura. San Francisco Javier, sol en Oriente*, Vervuert, Iberoamericana, 2008, pp. 306-307.

SERRÃO, Vítor, «O programa Artístico da Igreja de São Cristóvão de Lisboa. O retábulo quinhentista e a campanha de obras protobarrocas (1666-1685)», in Separata do «Boletim Cultural» da Junta Distrital de Lisboa, Série IV, N.º 92, Lisboa, Oficinas gráficas de Ramos, Afonso & Moita, 1990/1998, p. 22.

SERRÃO, Vítor, «As oficinas de Guimarães nos séculos XVI-XVIII e as colecções de pintura do Museu de Alberto Sampaio.» in SORROMENHO, Miguel; VILAR, Clara;

SERRÃO, Vítor, «Da *Lamentação sobre o Corpo de Cristo* de Diogo de Contreiras à *Coroação da Virgem* de Vasco Pereira Lusitano: duas jóias da pintura Antiga nos Açores.» Conferência proferida a 11 de Julho de 2009 no Museu Carlos Machado de Ponta Delgada.

SEVILHA, Frei Isidoro de, *Etimologias*, Livro VII, Tomo I, Madrid, BAC, 1993, p. 635.

SILVA, Emydio da, *S. Miguel em 1883. Cousas e Pessoas*. Cartas reproduzidas do «Diário de Noticias» de Lisboa, Bibliotheca da Autonomia dos Açores, vol. I, Ponta Delgada, [s. l.], 1893.

SILVA, Sara Cristina, *A Pintura Sacra dos Séculos XVII e XVIII no Concelho de Oeiras*, Lisboa, [s. n.], 2 vols., 2002 [Dissertação de Mestrado em Cultura e Formação Autárquica apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Letras].

SIMÕES, João Miguel dos Santos, *Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.

SIMÕES, João Miguel Ferreira Antunes, *O Convento das Trinas do Mocambo – Estudo Histórico Artístico*, Lisboa, Instituto Hidrográfico, 2004, pp. 25 - 65.

SOALHEIRO, João Mário, (coord.), catálogo da exposição *Tecer Relações. Paramentaria e Vivências Religiosas nos Açores*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 2009.

SOBRAL, Luís de Moura, «Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses.» in A.A.V.V., *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura*, Porto, Humbertipo, 2004, p. 402.

SOBRAL, Luís de Moura, *Do Sentido das Imagens. Ensaio sobre a pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, pp. 120-121.

SOBRAL, Luís de Moura, *Pintura Portuguesa do século XVII. Histórias, lendas e narrativas*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2004.

SOBRAL, Luís de Moura, «La redécouverte de Marcos da Cruz (vers 1610-1683)», *Revue de l'Art*, N.º 133, Paris, 2001, pp. 72 - 76.

SOBRAL, Luís de Moura, “Da mentira da pintura. A Restauração, Lisboa, Madrid e alguns Santos”, in *A História: entre Memória e Invenção*, N.º 3, Lisboa, CNCDP/ Publicações Europa-América, 1998, p. 205.

SOBRAL, Luís de Moura (Coord.), catálogo da exposição *Bento Coelho da Silveira: 1620 -1708 e a Cultura do seu Tempo*, Lisboa, IPPAR, 1998.

SÓRIA, Martin, «The S. Quintino Master» in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. III, Lisboa, 1957, pp. 22 - 27.

SOUSA, António Caetano de, *História Genealógica: Provas da Casa Real Portuguesa*, (nova edição revista ALMEIDA, Maria Lopes de; PEGADO, César), Coimbra, Atlântida, 1946.

SOUSA, Nestor de, *Arquitectura religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984.

SOUSA, Nestor de, «A Igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Ponta Delgada: sinais de arquitectura chã e inovações de gosto barroco» in Direcção Regional da Cultura (Coord.), *Igreja do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada: Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado* (Catálogo), Angra do Heroísmo, Direcção Regional da Cultura, 2006, pp. 17 - 20.

STRATTON, Suzanne, «La Inmaculada Concepcion en el Arte Español», in *Cuadernos de Arte e Iconografia*, Tomo I, N.º 2, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 15-16.

TAVÁRES, João José, *A Vila da Lagoa e o seu Concelho*, Ponta Delgada, 1944, p. 63.

THE ILLUSTRATED BARTSCH

VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986.

Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris, Romae, [s. n.], 1622.

VITERBO, F. M. de Sousa, *Noticia de alguns pintores portugueses: E de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua Arte em Portugal*, Vol. 3, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1903.

WEBSTER, J. W., «A Ilha de S. Miguel em 1821», (trad. César Rodrigues) tirado do *Arquivo dos Açores*, volumes XIII, Ponta Delgada, Oficina de Artes Gráficas, 1927, pp. 38-50; pp. 128-155 e pp. 349-373.

WITTKOWER, Rudolf, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2002.