

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**



**A Pintura de Temática Mariana do Pintor Bento  
Coelho da Silveira, na Igreja de S. Bartolomeu da  
Charneca em Lisboa**

---

**Carma Maria Alves Quejas Gil**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTE PATRIMÓNIO E TEORIA DO  
RESTAURO**

**2015**

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**



**A Pintura de Temática Mariana do Pintor Bento  
Coelho da Silveira, na Igreja de S. Bartolomeu da  
Charneca em Lisboa**

---

**Carma Maria Alves Quejas Gil**

**Dissertação de Mestrado Orientada pela Professora Doutora Teresa Leonor  
Magalhães do Vale**

**MESTRADO EM ARTE PATRIMÓNIO E TEORIA DO RESTAURO**

**2015**

## Resumo

Esta investigação visa o estudo e enquadramento em termos históricos, tipológicos e artísticos das pinturas de Bento Coelho da Silveira (1620-1708), expostas na igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa.

Uma vez que sabemos que não foram realizadas especificamente para a igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa onde, na atualidade se encontram, procurar-se-á averiguar qual a origem destas obras; quem foi o seu encomendador e ainda aferir a pertinência e a coerência do programa iconográfico que veiculam.

Caracterizar-se-á a pintura deste artista barroco, em concreto as nove telas de temática mariana que se encontram na igreja supracitada. É ainda objeto deste trabalho a comparação com outras obras do pintor, analisando o cânone, os atributos, os adereços e as composições, com particular relevo nas atitudes e nas características expressivas, bem como no estado de alma dos personagens todos eles evidenciando uma atitude melancólica. Pretende-se, finalmente, tecer considerações acerca do seu estado de conservação e, eventualmente, efetuar propostas de conservação e restauro, caso seja necessário.

**Palavras-chave:** Bento Coelho da Silveira, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa

## **Abstract**

This project aims to study and place in historical, typological and artistic terms, the paintings by Bento Coelho da Silveira (1620-1728), that can be seen in the Church of St. Bartolomeu in Charneca located in, Lisbon.

Since it is known that the paintings were not originally made for the church of S. Bartolomeu of Charneca in Lisbon, where they stay at present, we intend to investigate the origin of these works, who was the commissioner and also to establish the pertinence and coherence of their iconography.

We will characterize the works of this Baroque artist, specifically the above mentioned works in the church, making a comparison with other works of the painter, analyzing the canon, the attributes, the props, the compositions, with particular focus on attitudes, in expressive features as well as the state of mind (melancholic attitude) of the characters. The aim is to finally make considerations about their condition and do conservation and restoration proposals, if necessary.

**Keywords:** Bento Coelho da Silveira, Church of S. Bartolomeu in Charneca, Lisbon

## Índice

Resumo .....	1
Abstract.....	2
Índice .....	3
Abreviaturas e Siglas .....	5
Agradecimentos .....	7
1 Introdução.....	8
<b>I PARTE</b> .....	16
2 As ambiências socioculturais na regência / reinado de D. Pedro II, ao tempo do pintor Bento Coelho da Silveira .....	17
2.1 A situação privilegiada da cidade de Lisboa no plano político e geográfico.....	17
2.2 O espaço cénico lisboeta para a exibição das artes: as festas, entradas régias, casamentos, embaixadas, procissões, autos de fé, entre outros.....	22
2.3 O concílio de Trento; as diretrizes tridentinas e a sua influência nos espaços das igrejas lisboetas.....	25
2.3.1 As constituições sinodais; o seu reflexo na cidade de Lisboa. ....	26
2.3.2 A catequese, a retórica e pregação ao serviço da arte.....	28
2.3.3 A devoção Mariana ao serviço da arte em Portugal. ....	31
3 O Pintor Bento Coelho da Silveira (1620-1720) .....	35
3.1 Breve biografia.....	35
<b>II PARTE</b> .....	39
4 Análise compositiva e plástica das obras de temática Mariana da igreja de São Bartolomeu da Charneca, em Lisboa. ....	40
4.1 Breve descrição da Igreja de S. Bartolomeu.....	40

4.1.1	Descrição das nove telas marianas.....	43
4.1.2	Técnica de execução; comparação com outras obras do autor. ....	61
4.1.3	Elementos iconográficos recorrentes .....	67
4.1.4	Características expressivas dos personagens ( <i>estado melancólico</i> ). ....	69
4.2	A Origem das Pinturas.....	74
4.2.1	O patronato régio; Das ordens religiosas; Das irmandades e confrarias; Mecenas particulares. Os grandes encomendadores de obras de arte. ....	77
5	Considerações Finais .....	85
6	Bibliografia.....	89
7	<b>ANEXOS</b> .....	99
7.1	Anexo Documental.....	99
7.2	Anexo de Plantas.....	113
7.3	Anexo de Fotografias.....	115
7.4	Anexo de Desenhos.....	142
7.5	Anexo de Gravuras.....	144

## Abreviaturas e Siglas

alt. - altura

ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo

BNP - Biblioteca Nacional de Portugal

CCI- *Canadian Conservation Institute*

Cf. - Conferir

cm. - centímetros

coord. - coordenação de

DGEMN - Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

DGPC - Direcção-Geral do Património Cultural

dir.- direcção de

Doc. - Documento

ECCO - *European Confederation of Conservator-Restorers Organizations*

Ed. - editor, edição

Fig. - Figura

Figs. - Figuras

Fotog.- Fotografia

IGESPAR - Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico

Inv. - inventário

lg. - largura

MIP- Monumento de Interesse Público

n.º - número

N.ª Sr.ª - Nossa Senhora

*op. cit*- obra citada

p., pp. - página, páginas

Publ. - Publicado por

S. - Separata

S.d. - Sem data

SIPA- Sistema de Informação para o Património Arquitectónico

S.l. - Sem local

Séc. - Século (s)

Sto., Sta. - Santo, Santa

ZEP- Zona Especial de Protecção

† - morreu em

© - *copyright* (direitos de autor)

## **Agradecimentos**

Gostava de agradecer a todos aqueles que possibilitaram a realização deste trabalho e me apoiaram e incentivaram na sua realização.

Pela orientação, incentivo, disponibilidade e interesse à Professora Doutora Teresa Leonor do Vale.

Uma palavra de agradecimento aos professores do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Professor Doutor Vítor Serrão, Professora Doutora Maria João Neto, Professor Doutor Fernando Grilo e Dr. Miguel Cabral de Moncada, com sugestões e incentivo para a realização deste trabalho.

Pela disponibilidade e interesse do Sr. Padre António Veja, pároco da igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa.

Pelo apoio incondicional e incentivo, à família e amigos, em especial ao meu marido e meus filhos, às amigas Isabel e Inês Marques às colegas da ESAD que acompanharam este meu percurso, M<sup>a</sup> do Céu, Cristina, Teresa e que muito me apoiaram.

## 1 Introdução

O presente trabalho tem como objeto de estudo nove telas de tema mariano que integram o espólio pictórico da igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa, do pintor Bento Coelho da Silveira, nascido em 1620 e falecido em 1708. Ao longo dos seus oitenta e oito anos de vida, este artista pintou para um vasto mercado, produzindo uma extensa obra pictórica, parte desse espólio chegou até aos nossos dias, ornamentando alguns dos espaços religiosos do nosso país. A sua nomeação para pintor régio, no reinado de D. Pedro II e o contacto que mantinha com a *Academia dos Singulares*, permitem-lhe um elevado nível cultural; permitem-lhe ainda uma importante rede de contactos artísticos de prestígio. Na sua formação artística, teve como mestre o pintor Marcos da Cruz. As influências patenteadas, as gravuras utilizadas, as temáticas usadas e as opções estéticas que utilizou, irão ajudar a um melhor conhecimento deste artista que desenvolveu grande parte da sua obra com o objetivo de adornar os templos cristãos no período pós restauracionista, assim como, dar a conhecer o ambiente artístico que vigorava em Portugal à época.

Na prossecução deste trabalho são estabelecidos alguns objetivos que se enunciam. O primeiro e principal objetivo vai ser a caracterização das nove telas de temática mariana, atribuídas a Bento Coelho da Silveira. Procura-se identificar a sua origem e o seu percurso até à igreja de S. Bartolomeu da Charneca. Como objetivos secundários, pretendeu-se enquadrar estas obras do autor no contexto de toda a sua obra mariana, a inserção do pintor no panorama europeu, situá-lo no seu contexto histórico e, sobretudo, artístico face à diversidade de estéticas que emergia nos principais centros mecenáticos da época. Pretende-se dar a conhecer ainda um pouco da biografia do pintor, já conhecida e estudada aquando da realização da exposição *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*, que ocorreu em Lisboa, na Galeria de Pintura do rei D. Luís em Abril de 1998, cujo Comissário Científico foi Luís de Moura Sobral. Destaca-se a sua ligação e importância junto das classes mais favorecidas do tempo. Um outro objetivo incidirá na análise

comparativa de obras de arte deste artista com a mesma temática mariana, em particular o tema da *Anunciação*. Nesta tarefa analítica foram encontradas afinidades estéticas em muitas delas. A Característica expressiva dos personagens (estado melancólico) revelou-se particular e muito frequente na forma de expressão dos mesmos. Finalmente, foram tecidas considerações acerca do estado de conservação das pinturas e seu possível restauro.

A fim de serem cumpridos os objetivos, a metodologia científica teve em atenção os diferentes campos em que este curso de Mestrado foi decorrendo. Trata-se de um trabalho que versa a História da Arte, com especial relevo no legado pictórico de um pintor, baseando-se numa análise documental, iconográfica e plástica. Recorreu-se a metodologias próprias de um estudo do património interdisciplinar. Distinguem-se as obras estudadas atribuídas ao pintor, segundo os princípios metodológicos da Cripto-História da Arte.

Na aplicação destes propósitos de método, recorreu-se a vários meios de investigação científica. Foi preocupação conhecer diretamente parte do ambiente artístico do Barroco nacional, pelo que foram visitados alguns dos templos onde a obra de Bento Coelho da Silveira está presente (Museu de S. Roque, Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, Mosteiro dos Jerónimos, Igreja da Madre de Deus, igreja de Nossa Senhora da Conceição de Marvila, (Lisboa), igreja de Santiago (Sesimbra) onde foi estudado o recheio artístico e material bibliográfico e fotográfico para este trabalho. Foram analisadas fontes impressas consultadas em acervos como o da Biblioteca Nacional de Lisboa, a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, a Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Biblioteca do Patriarcado de Lisboa, entre outras. Foi feita ainda investigação no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em particular nos Registos Paroquiais das freguesias de Lisboa e arredores e no Arquivo do Ministério das Finanças. Em simultâneo, as obras em estudo foram analisadas, tendo sido comparadas com outras obras do artista com a mesma temática, de forma a encontrar uma sequência temporal e plástica. Nesta observação, constata-se a inspiração das cenas pintadas através de gravuras, da tratadística e dos pressupostos iconográficos e iconológicos regulados pelo Concílio de Trento.

Este trabalho não teria sido possível sem a leitura de obras dos principais especialistas da atualidade, como Luís de Moura Sobral, Vítor Serrão, entre outros, cujos estudos serviram

de forma inspiradora e complementar, a fim de ultrapassar dificuldades e esclarecimentos da época e do tema em estudo.

Cientes de que um trabalho científico nunca se pode considerar definitivo e que novos dados sobre o tema poderão vir a ser encontrados, com um aprofundamento do estudo histórico e artístico do século XVII, este trabalho dá um contributo para o conhecimento da obra mariana de Bento Coelho presente na igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa.

## **Objetivos**

O presente trabalho tem por objetivo principal a caracterização das nove telas de tema mariano do pintor Bento Coelho da Silveira, que se encontram na igreja de S. Bartolomeu na Charneca em Lisboa, procurando identificar a sua origem e o seu percurso, caso tenham sido trazidas de outro lugar e colocadas, posteriormente na igreja mencionada.

Como objetivos secundários, pretende-se enquadrar as obras do autor no contexto da sua obra mariana e no universo mais vasto da pintura portuguesa da época. Finalmente, serão tecidas considerações acerca do estado de conservação das pinturas e seu possível restauro, caso se revele necessário.

## **Metodologia**

A recolha de informação necessária para o processo de investigação neste trabalho, assentou na pesquisa, em bibliotecas, visou recolher conteúdos referentes ao enquadramento histórico da Igreja, à vida e à obra do pintor Bento Coelho da Silveira. Estes dados são fundamentais para a compreensão do seu estilo artístico, assim como a descoberta de documentos que forneceram pistas para a determinação do local de origem das obras, data de produção e do encomendador das mesmas.

No âmbito da Conservação Preventiva, procedemos a uma análise de riscos aos quais as obras estão sujeitas, seguindo as metodologias propostas pelo Canadian Conservation Institute e pelo Instituto dos Museus e da Conservação. Neste sentido, sugerimos uma série de soluções viáveis para potenciais riscos, para o caso concreto da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, tendo em vista o prolongamento da integridade física de todo o conjunto de pinturas, de modo a assegurar a história e a sua apreciação por parte das gerações vindouras.

## O Estado da Arte

Sobre esta igreja da Charneca e das pinturas de tema mariano que encimam as suas paredes, são poucos os autores que fazem alguma referência sobre as mesmas.

A este propósito diz-nos Augusto Moreira da Silva no seu livro “*Dispersos*”<sup>1</sup>;

*“...1654. – A lei de 20 de Agosto de 1654 é o mais antigo diploma oficial conhecido que enumera as freguesias e lugares do Termo de Lisboa. Nesse tempo havia 42 Julgados em 31 freguesias, /.../. O território do Termo de Lisboa era, salva a excepção mencionada, o mesmo que possuía em 1527. Os Julgados, constituídos por freguesias ou por lugares das freguesias, cujos oragos escrevemos entre parêntesis, eram os seguintes. /.../ Charneca (S. Bartolomeu). ...”*

A primitiva igreja paroquial da Charneca terá sido dedicada ao Espírito Santo e, ainda que se desconheça praticamente tudo sobre esta construção, dela restaram alguns elementos quinhentistas que atestam a sua antiguidade.

*“...existe nos livros paroquiais uma referência a um registo de óbito datado de 11 de Julho de 1583. O que leva a supor que a paróquia é mais antiga que a igreja e que esta terá sido fundada no mesmo local de uma antiga Ermida aí existente /.../.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Cf. Augusto Moreira da SILVA, *Dispersos*, Vol.1, Lisboa, Biblioteca de Estudos Olisiponenses, 1968. p 40

<sup>2</sup> Cf. Paulo Jorge de Oliveira MARTINS, *A Igreja de S. Bartolomeu da Charneca: -a Talha-*. Universidade Lusíada, Departamento de História da Arte, Seminário de História da Arte.

A Charneca está integrada na freguesia de Santa Clara, no concelho de Lisboa. A sua área é de 1,72 km<sup>2</sup> e possui 9 935 habitantes em 2011 sendo que a densidade populacional é de 5, 776,2 hab/km<sup>2</sup> <sup>3</sup>. É por vezes também referida como *Charneca do Lumiar*.

A igreja atual, dedicada a São Bartolomeu, foi construída no século XVII no mesmo local da primitiva, integrando os vestígios referidos<sup>4</sup>, (Fotografia 1 Fotografia 2).

Um pequeno apontamento à referida igreja é feito no boletim dos Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa;

“ *A imponente igreja matriz da Charneca do Lumiar, templo vasto de nave única e cobertura de caixotões apainelados, é uma das boas igrejas do termo de Lisboa/.../da época de D. Pedro II, reinado em que muitos dos espaços sacros sofreram importantes campanhas de ampliação e de ornamento/.../É a campanha barroca do final de Seiscentos, /.../1685, que melhor dignifica o imóvel e lhe confere carácter artístico/.../Sobretudo com as obras que se seguiram ao terramoto de 1755*”.<sup>5</sup>/.../

Um ciclo de telas de pintura a óleo da oficina do pintor régio Bento Coelho da Silveira (1620-1708) decora a nave em toda a sua volta, <sup>6</sup>(Fotografia 3 Fotografia 4). Nove destas telas, que vão ser estudadas no presente trabalho, representam cenas marianas. Do lado da epístola: *a Anunciação, a Visitação, a Natividade, a Circuncisão*; do lado do Evangelho: *a Fuga para o Egipto, o Menino entre os Doutores, a Dormição da Virgem, a Assunção da Virgem e a Coroação da Virgem*.

Bento Coelho da Silveira (1620-1708) que atravessou o período da Restauração foi um dos mais importantes pintores do seu tempo. Pintor régio de D. Pedro II, apresenta-nos uma pintura onde se reconhece inspiração em autores seus contemporâneos, como Rubens e Murillo. A sua obra denota uma importante expressão do maneirismo, refletindo o gosto e as necessidades espirituais e estéticas da sociedade portuguesa de setecentos.<sup>7</sup> Neste

---

<sup>3</sup> Cf. *Diário da República*, 1.ª Série, n.º 216, Lei n.º 56/2012 (Reorganização administrativa de Lisboa). Acedido a 08/01/2015

<sup>4</sup> Informação contida na ficha de classificação de Monumento de interesse público do IGESPAR, I.P (Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico). 2011. [Http://www.patrimoniocultural.pt](http://www.patrimoniocultural.pt)

<sup>5</sup> Cf. *Monumentos e Edifícios Notáveis do distrito de Lisboa*. Vol. V, Quarto Tomo, 2ª Parte, Assembleia Distrital de Lisboa, 2000 p.348

<sup>6</sup> Cf. *Monumentos e Edifícios Notáveis do distrito de Lisboa*. Vol. V, (...). p.348

<sup>7</sup> Cf. Luís de Moura **SOBRAL**, (dir.), “*Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*” Lisboa, Ministério da Cultura, IPPAR, 1998.

contexto, a pintura de temática mariana é amplamente representada na sua obra. O conjunto de nove telas ilustra várias cenas da vida da Virgem Maria existentes na igreja Matriz da Charneca em Lisboa;

*”...um correcto púlpito de mármore e balaústres, datado de 1685 e um ciclo de vinte e duas telas da oficina do pintor régio Bento Coelho da Silveira que decoram a nave a toda a volta. Estas telas executadas no declinar do século XVII, em data próxima à que o referido púlpito ostenta, representam cenas marianas e figurações de um apostolado/.../”<sup>8</sup>.*

Pouco ainda se sabe sobre a obra deste pintor na igreja da Charneca, ao tempo das Memórias Paroquiais de 1758 onde é feita referência a pinturas sobre a vida e martírio de S. Bartolomeu nesta mesma igreja executadas por Bento Coelho da Silveira (1620-1708)<sup>9</sup>. Nestas Memórias Paroquiais de 1758, não é feita qualquer referência ao ciclo de pintura de temática mariana que encima as paredes da igreja (Planta 2), tão pouco se obedeceu a um plano iconográfico para esta igreja de S. Bartolomeu da Charneca ou se foi utilizada a partir de uma origem diversa.

---

<sup>8</sup> Cf. *Monumentos e edifícios Notáveis do distrito de Lisboa*. Vol. V, (...). p.350.

<sup>9</sup> Cf. *Monumentos e edifícios Notáveis do distrito de Lisboa*. Vol. V, (...).p.349.



## **2 As ambiências socioculturais na regência / reinado de D. Pedro II, ao tempo do pintor Bento Coelho da Silveira**

### **2.1 A situação privilegiada da cidade de Lisboa no plano político e geográfico.**

Apesar de nos últimos anos se ter verificado um incremento dos estudos, a historiografia portuguesa não dá habitualmente grande relevância ao século XVII, no entanto, iremos assistir na segunda metade desse século, a uma grande reconstrução nacional. Até 1668, Portugal viveu num clima permanente de Guerra contra Espanha, na tentativa de obter a legitimidade e o reconhecimento internacional do reino de Portugal. Um frágil rei, incapaz de assegurar a continuidade da Casa de Bragança, D. Afonso VI (1643-1683), (Fotografia 5) e, um vasto império colonial, cobiçado e saqueado pelas potências procedentes da Europa. A partir desta data, todos estes acontecimentos que levavam o restaurado país à ruína, irão ser resolvidos na regência e reinado de um dos mais desconhecidos reis da história de Portugal: D. Pedro II (1648-1706)<sup>10</sup>, (Fotografia 6).

D. Pedro nasceu em Lisboa a 16 de Abril de 1648 e foi, o último filho do rei D. João IV e de D. Luísa de Gusmão. As suas pretensões ao trono estavam longe de ser alcançadas uma vez que o legítimo sucessor, o primogénito D. Teodósio, morreu prematuramente deixando o frágil príncipe D. Afonso subir ao trono em 1656, com apenas 13 anos de idade.

D. Pedro, com apenas 8 anos de idade, vai ver sua mãe D. Luísa de Gusmão assumir a regência num período de grandes ofensivas espanholas. Os vários partidos que se movimentavam no reino contra o poder político; uma nobreza que pretendia ascender em títulos e uma outra que almejava ascender politicamente com a deposição da rainha e o controlo do frágil e inapto rei D. Afonso VI pois corriam rumores acerca da sua incapacidade mental. O príncipe D. Pedro afasta D. Afonso VI do governo, contudo este

---

<sup>10</sup> Cf. Joaquim Veríssimo **SERRÃO**, *História de Portugal*, Vol. V, Lisboa, Ed. Verbo, 1980, pp. 377- 386.

continuou a ser o rei em título até à data de sua morte ocorrida em 1683, reservando para si o título de Regente.

A paz com Espanha proporcionou condições de pacificação generalizada que colocou Portugal no caminho para a reconstrução nacional, o grande desígnio do novo monarca. Este absteve-se de entrar em qualquer conflito europeu que pudesse enfraquecer a situação do país face a Espanha, valendo-lhe assim, na história, o cognome de “O Pacífico”.

Com a morte da rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, em 1683, primeira mulher de D. Pedro II, a sucessão fica assegurada apenas pela princesa D. Isabel, sua filha. A segunda esposa do monarca foi D. Maria Sofia de Neuburgo, (Fotografia 7), princesa de uma pequena casa europeia que não iria interferir nos negócios de Estado, como fez a sua antecessora. A nova rainha assegurou a continuidade dinástica dos Bragança dando ao rei quatro filhos varões, afastando, de vez, a possibilidade de ingerências estrangeiras na sucessão dinástica dos Bragança. De facto, o nascimento do príncipe D. João em 1689 (futuro rei D. João V) e a neutralidade perante as guerras europeias proporcionaram as condições de segurança, interna e externa, necessárias para manter e até recuperar o vasto e riquíssimo império colonial.<sup>11</sup>

Durante trinta anos o país desfrutou das condições essenciais à sua reconstrução, tendo como grande impulso, em 1693, a descoberta do ouro no Brasil, facto histórico de extrema importância e que irá estar presente em toda a história portuguesa do século XVIII, contudo esta prosperidade está mais associada a D. João V do que a D. Pedro II, seu antecessor.<sup>12</sup>

D. Pedro II foi um monarca que não descurou o contacto com os habitantes do Reino, e de forma mais assídua com os da capital, promovendo, sempre que possível, o sentido de unidade nacional. Para tal cometimento, contava com o apoio solidário da Igreja católica, a qual se ocupou em legitimar tanto a ação e os poderes do rei como dos nobres que

---

<sup>11</sup> Cf. João Miguel **SIMÕES**, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: Ambientes de Trabalho e Mecânica do Mecenato*, [Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], Lisboa, 2002.

<sup>12</sup> Cf. João Miguel **SIMÕES**, *op. cit.*, p.28

constituíam a corte portuguesa. Tanto o rei como a nobreza eram fiéis frequentadores dos vários templos da capital, contribuindo com o seu donativo quer para a subsistência de muitas ordens religiosas e igrejas paroquiais quer para, a sua manutenção e crescimento do culto, concretizado em ofertas monetárias ou em objetos de arte.

A marcada religiosidade da cidade de Lisboa era sentida e vivida pela população de forma muito marcante. A organização em associações, tais como as irmandades, era simultaneamente forma de socialização e de integração num viver cultural onde a religião se desenvolvia na forma de vida do quotidiano.

Os testemunhos dos viajantes que passaram pela capital em variadas datas deste tempo barroco de Lisboa, reconhecem o esplendor das suas igrejas que assombavam pela riqueza empregue no culto;

*“As igrejas de Lisboa são de uma grande magnificência; a catedral, que na língua do país é chamada Sé, é de uma beleza surpreendente, mas o que nela há de mais rico é a capela onde está o Santíssimo Sacramento ricamente paramentada /.../ seria um nunca acabar, se quiséssemos pormenorizar as surpreendentes belezas das igrejas desta grande cidade.*

*É bastante conhecida a ostentação dos Portugueses, principalmente quando se trata de embelezar os templos e solenizar o culto, que então a nada se poupam /.../”<sup>13</sup>*

*“Pode bem dizer-se que as igrejas em França não passam de cavaliças, se nos é lícito servir de tal termo, comparadas com as igrejas de Portugal e de Espanha, nas quais se guardam grandes tesouros /.../”<sup>14</sup>*

A cidade de Lisboa, usufruindo de uma situação geográfica de primazia, tendo o rio Tejo como via particular de ligações fluviais e marítimas, viu a abertura a outros mundos a partir da epopeia marítima, cultural e socioeconómica que os Descobrimentos Portugueses vieram iniciar. Ao porto de Lisboa chegavam pessoas e objetos procedentes dos quatro continentes. A vontade de comercializar e de conhecer novos e diferentes objetos vindos de outros continentes, assim como os vários estrangeiros que passavam por Lisboa e que por aqui permaneciam a residir, viriam a transformar a capital do Reino na mais cosmopolita, no maior polo cultural e na mais rica cidade do país. Aqui se cruzavam pessoas com

---

<sup>13</sup> Cf. Castelo Branco **CHAVES**, *Portugal nos Séculos XVII e XVIII: quatro testemunhos*, Lisboa, Ed. Lisóptima, 1989, pp. 35-37.

<sup>14</sup> Cf. Castelo Branco **CHAVES**, *op. cit.*, pp.61-62

origens, culturas e sapiências diferenciadas. O comércio dos têxteis e das porcelanas oriundos da Pérsia, da China, ou da Índia e, os marfins indo-portugueses, tudo provinha e trocava de mãos num vaivém que tornava Lisboa não só recetora do que lhe chegava de outras paragens, mas também mediadora, servindo de passagem entre mundos<sup>15</sup>. A capital lisboeta ocupava uma posição central na vida do país. Nela residia o rei e os membros da família real bem como os nobres em faustosos palácios que iniciaram a sua construção nos anos seguintes à paz conseguida com Espanha. Também os mosteiros e os conventos das principais ordens religiosas ocupavam os melhores locais da cidade, dando-lhe cor e animação com as procissões que percorriam Lisboa. A partir da reconquista da soberania, a cidade vai enriquecendo e vivendo novas experiências com todos estes fatores, não descurando a presença e a participação do rei na vida do quotidiano da cidade através de deslocamentos contínuos no interior ou para fora da cidade, tais como: visitas às igrejas, participação em procissões ou outras festividades da Igreja e em auto-de-fé sendo que todas estas movimentações eram acompanhadas da pompa inerente a todos os acontecimentos, sempre que a pessoa do rei estava envolvida.

O tempo da festa na época barroca apresentava-se como uma forma de ver a consagração do poder temporal e da Igreja reforçarem posições confirmarem causas e trazerem crentes, que se desejavam dedicados, para militar na sua causa.<sup>16</sup>

Após a paz alcançada com Espanha e o reconhecimento da soberania de Portugal, o ambiente económico, social e cultural vai progressivamente emergindo para adquirir a tão desejada identidade lusa. É assim que assistimos nos reinados de D. Pedro II e posteriormente no do seu filho D. João V, à reconstrução dos valores nacionais e a uma maior ligação do rei com os seus súbditos.

Bento Coelho da Silveira (1620-1708) era o pintor régio de D. Pedro II, foi prolixo e deixou a sua marca em inúmeros locais de culto. Embora com uma personalidade artística própria, ele não pode deixar de estar desinserido do ambiente que o cercava e, em

---

<sup>15</sup> Cf. Fernando António Baptista **PEREIRA**, *Lisboa Barroca. Da Restauração ao Terramoto de 1755: A Vida e a Mentalidade. do Espaço, do Tempo e da Morte*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, pp. 343-362

<sup>16</sup> Cf. João Castel-Branco **PEREIRA**, *Arte Efémera em Portugal*, (coord. de.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 9-13; José Manuel **TEDIM**, *A Festa e a Cidade no Portugal Barroco*, *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 317-323 e, Teresa Leonor M. **VALE**, Maria João **FERREIRA** e Sílvia **FERREIRA**, *Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*. (coord.de), *Actas de Colóquio de História e de História da Arte*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2010.

consequência, a Lisboa do seu tempo caracterizou-se por aspetos sociais, literários e culturais, que criaram uma ambiência rodeando a vida e produção artística deste artista. Com apenas vinte anos assistiu à eclosão do movimento separatista da Restauração no primeiro dia de Dezembro de 1640. Lisboa era a cidade onde se concentravam as atividades políticas e administrativas do país, não deixando esquecidas as mais significativas manifestações da vida cultural. A oratória sacra adquire grande relevância, com os sermões de Padre António Vieira. Em simultâneo, as artes plásticas, em especial na sua expressão religiosa, tiveram grande desenvolvimento.

## 2.2 O espaço cénico lisboeta para a exibição das artes: as festas, entradas régias, casamentos, embaixadas, procissões, autos de fé, entre outros.

Das festas mundanas mais características da sociedade da Lisboa barroca destacam-se a ópera, o teatro e, os concertos de câmara, festividades estas que tinham uma grande aceitação não só no ambiente da corte, mas também junto da restante população da cidade, principalmente no que respeita às representações teatrais, que se desenrolavam em autênticos espetáculos triunfantes da consagração do poder régio. Entradas reais, embaixadas, procissões, casamentos, batizados, exéquias fúnebres, todas estas manifestações festivas proporcionavam à realeza a afirmação do seu poder e aos seus súbditos a mostra de um ambiente ideal de apresentação e de ação.<sup>17</sup>

Para além da evidente demonstração de poder e brilhantismo que estes eventos continham, a colaboração e o interesse dos artistas nestes feitos era deveras notável. Estes cooperavam, muitas vezes, nas diversas festividades promovidas pela igreja, contribuindo cada um com a sua arte específica e o seu talento para o êxito do trabalho. Na sociedade de então, a maior parte da população estava reunida em variadas irmandades espalhadas pelos muitos templos da capital, quer fossem igrejas paroquiais, conventuais ou monacais ou ainda simples ermidas ou capelas. Os artistas também faziam parte destas irmandades. Face ao exposto, é hoje sabido que diversas irmandades eram constituídas quase exclusivamente por artistas tais como as dedicadas a Santo Elói, dos ourives do ouro e da prata, de S. José,

---

<sup>17</sup> Cf. Sobre o fenómeno das festas, é essencial consultar algumas publicações como por exemplo: José Fernandes **PEREIRA** (dir.), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 48-51, João Castel-Branco **PEREIRA** (coord.de), *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 9-13, José Manuel **TEDIM**, “A Festa e a Cidade no Portugal Barroco”, in, *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 317-323, António **LOPES** e Paulo **GUINOTE**, *Os Tempos da Festa. Elementos para uma Definição, Caracterização e Calendário da Festa na Primeira Metade do Século XVIII e*, Teresa Leonor M. **VALE**, Maria João **FERREIRA** e Sílvia **FERREIRA** (coord.de) “Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Civas na Cidade Medieval e Moderna”, in, *Actas de Colóquio de História e de História da Arte*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2010.

de mestres pedreiros e carpinteiros, a tão afamada de S. Lucas, a qual acolhia no seu seio mestres pintores como Bento Coelho da Silveira, a de Nossa Senhora da Doutrina, destinada a oficiais mecânicos ou ainda a de Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, que recebia também muitos dos artistas.

Podemos dizer, pelo que foi descrito anteriormente, que os artistas e artífices da cidade de Lisboa estavam muito ligados aos templos e, conseqüentemente, seria a estes que as igrejas recorreriam para que com a sua arte desenvolvessem as sumptuosidades efémeras tão necessárias às grandes festividades. Aos que possuíssem cargos régios poderiam ser confiados, pelo próprio monarca, a direta colaboração nas festividades que este, em dado momento, privilegiava de modo especial.

A importância destas colaborações era decisiva, de forma a complementar a principal atividade do artista mas também e essencialmente para dar a conhecer o seu trabalho aos potenciais encomendadores. Será no espaço da igreja, ou no interior da mesma, assim como nos aparatos efémeros que aquela encomendava para as suas festividades que tinham como palco as ruas da cidade, traduzidas em procissões e outras representações, que os artistas estavam em permanente contacto com toda a população de Lisboa e subúrbios<sup>18</sup>.

Um dos relatos de festividades foi produzido por João da Costa<sup>19</sup>. Decorria o ano de 1684, e Lisboa assistiu à chegada da rainha de Portugal, D. Maria Sofia de Neuburgo<sup>20</sup>, (Desenho 1). Diz, então este autor no seu relato memorialista e de louvor:

---

<sup>18</sup> Cf. Maria João Pereira **COUTINHO** e Sílvia **FERREIRA**, “As Procissões na Lisboa Barroca: Alguns Exemplos de Celebração ao Divino”, in, *Formas e Espaços de Sociabilidade. Contributos para uma História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta, 2008.

<sup>19</sup> Cf. João da **COSTA**, *Annaes das couzas mais notaveis que succederão neste Reino*, Biblioteca Nacional de Portugal, 1686, *Secção de Reservados*, Fundo Geral, Cód. 309, pp. 3-4

<sup>20</sup> Cf. Maria Paula Marçal **LOURENÇO**, *D. Pedro II. O Pacífico (1648-1706)*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2006, pp. 182-184, Nelson Correia **BORGES**, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II. 1687*, Porto, Paisagem, s.d., Eduardo **BRAZÃO**, “A recepção de uma rainha - festas lisboetas no Século XVII”, in, *Boletim Cultural e Estatístico*, vol. I, n.º 2, Lisboa, Abril-Junho de 1937, pp. 185-200 e Ana Cristina da Costa **GOMES**, “Alianças, Poder e Festa. Os casamentos de D. Afonso VI e D. Pedro II”, in, João Castel-Branco **PEREIRA** (dir.), *Arte Efémera em Portugal (...)*, pp. 51-73.

*“Se fizerão nesta cidade grandes festas, e ouve tres dias luminarias a 13. 14. e 15. de Junho, e se começarão a obrar muitas couzas de Arcos para a espera da vinda da Senhora Raynha /.../ e juntamente huma Ponte de madeira sobre a da caza da India que chegou até a Capella Real couza nunca vista asim no comprimento da Ponte como na galhardia de que se adornava, pintada por fora de mui boas tintas á modo de pedra /.../ Forão embarcando em bergantins excellentes, e Sua Magestade em hum que occupava 24 remos cousa sumptuosa todo doirado por fora, na Poupa a Imagem de Neptuno com o Tridente cortando a agua na Poupa, e hum leito de baixo do qual hia Sua Magestade/.../.”<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup>Cf. João da COSTA, *op. cit.*, pp.3-4

### **2.3 O concílio de Trento; as diretrizes tridentinas e a sua influência nos espaços das igrejas lisboetas.**

As diretrizes resultantes do concílio de Trento no que respeita à definição do culto e da arte que lhe estava associada, bem como a reafirmação de alguns dos dogmas da Igreja Católica, que tinham sido questionados e abandonados pela Reforma Protestante como inválidos na edificação da doutrina cristã, vão condicionar fortemente a forma dos templos, não só ao nível das suas estruturas arquitetónicas, como a dos seus interiores. Os grandes estandartes e combatentes ao serviço da recém-reformada Igreja Católica contra a heresia e abandono dos preceitos da Igreja de Roma vão ser a forte presença dos Santos, como grandes mediadores entre o que é terreno e o celestial, a intercessão da Imaculada Virgem Maria perante Deus Pai e a presença efetiva do Corpo e Sangue de Cristo no Banquete Eucarístico. É assim que de futuro, a arquitetura, a pintura, a escultura e as artes decorativas irão estar, ao serviço da recém-renovada e dogmática igreja católica, definindo-se em concordância com as novas diretrizes catequéticas da Igreja e com a resultante interpretação das mesmas, que os escritos da patrística irão meditar, e de onde sairão com mais exatidão e detalhe as regras a seguir pelos artistas na forma de conceber e produzir as suas obras destinadas a ornamentar os espaços sagrados e civis.<sup>22</sup> Todas as artes se interligavam para a criação de uma “obra total”, unindo arquitetura, música, pintura, escultura e até mesmo teatro, dando lugar a um repertório simbólico e dramático, que tinha como função emocionar e incrementar a devoção.

Será no âmbito desta conjuntura social, política e religiosa que se irá patrocinar um sem fim de encomendas de obras de talha dourada, maioritariamente retabular, que se ocupará de preencher quase todos os espaços livres dos templos. Para além da riqueza supramencionada as igrejas também se vão revestir de frescos, embutidos marmóreos,

---

<sup>22</sup> Cf. Teresa Leonor M. VALE, “Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno”, (separata de *Brotéria*, Vol. 157), Lisboa, Novembro de 2003.

azulejos, pinturas de cavalete e de brutesco, entre outras artes onde também a ourivesaria e a paramentaria vão desempenhar um papel relevante na decoração total do espaço sacro.<sup>23</sup>

### 2.3.1 As constituições sinodais; o seu reflexo na cidade de Lisboa.

Conforme o Dicionário de História Religiosa de Portugal, as constituições sinodais consistiam em:

*/.../ assembleias que congregavam o clero de um arcebispado, ou bispado, convocado pelo respectivo prelado, com o intuito de se avaliar o estado da vida religiosa, a situação clerical e de se proporem medidas de actuação nesses domínios. Eram ainda, em função de juntarem a totalidade do clero beneficiado — algum dele habitualmente residente em regiões periféricas das sedes diocesanas — um meio de transmissão de informações e normas oriundas dos diversos níveis de poder da Igreja.<sup>24</sup>*

As constituições sinodais da cidade de Lisboa foram publicadas em 1656. Segundo o texto do sínodo de 1640<sup>25</sup>, exalta as diretrizes do concílio de Trento, pelo acolhimento que tiveram no nosso meio, a forma como foram divulgadas e tratadas segundo a realidade do país onde estavam a ser implementadas, no sentido do seu cumprimento. A obrigatoriedade da posse destas diretrizes em todas as casas religiosas de Lisboa, era uma advertência nestas constituições sinodais.

---

<sup>23</sup> Cf. Natália Marinho Ferreira **ALVES**, "Iconografia e Simbólica Cristãs. Pedagogia da Mensagem", (separata da revista *Theologica*, 2ª Série, Vol. 30, Fasc. 1), Braga, 1995, Teresa Leonor M. **VALE**, "Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno", (...) e Fr. António José de **ALMEIDA**, "Arte e Contra-Reforma", in, *Jogos de Estética, Jogos de Guerra. 1.º Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofias da Arte*, Lisboa, Edições Colibri e Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2005, pp. 325-343.

<sup>24</sup> Cf. José Pedro **PAIVA**, «Sínodos diocesanos. I Época medieval e moderna», in, Carlos **AZEVEDO** (dir.) *Dicionário de história religiosa de Portugal IV*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp.240-241

<sup>25</sup> Cf. D. Rodrigo da **CUNHA**, *Constituições Synodales do Arcebispado de Lisboa (...) Concordadas com o Sagrado Concilio Tridentino*, Lisboa, Officina de Paulo Craesbeeck, 1656 [sínodo de 1640].

As diretrizes deste documento, no que diz respeito à arte estão relacionadas com questões como o manuseamento e a mostra de relíquias; a guarda do Santíssimo Sacramento ou a forma como as imagens deveriam revestir os lugares de exposição no espaço religioso. Quanto ao culto das relíquias é perentório dizer;

*“Em razão da veneração, & culto que se deve às reliquias, (...) não poderão ser tiradas, sem muy urgente causa, & sem licença nossa. E quando a ouver se fará com grande reverencia, evitando-se todo o perigo que possa acontecer. E mostrarse hão aos fieis Christãos, & se darão a beijar com o intento sòmente, & fim de piedade, & devação & não de ganho, & interesse de esmolos. E pera se isto evitar, se não mostrarám, nem exporão frequentemente, senão nos dias de suas festas, & em outras principaes (...)”<sup>26</sup>*

Seguindo ainda as diretrizes de Trento, o recetáculo do Santíssimo Sacramento e a sua exposição aos fiéis são outra das importantes reflexões destas constituições do arcebispado de Lisboa. Avançando no Livro I das Constituições Sinodais, no título IX, do decreto VII, as diretrizes a todas as casas religiosas que possuem sacrário dizem o seguinte;

*“o Sacrario serà lavrado ao menos de páo, & dourado todo por fóra, podendo ser ou ao menos pintado; & por dentro serà forrado de setim, tafetá, ou outra seda carmesim, & terá porta com fechadura, & chave de fecho mourisco dourado tambem (...)”<sup>27</sup>*

*“Dos Retabolos, & Imagens, que se poderám pòr nas Igrejas, & Altares”.*

Este decreto I manda, especificamente, que as imagens de Cristo, da Virgem e dos santos, deixem de ser de roca com vestidos como até àquela data era frequente ver-se, para passarem a ser de vulto, pintadas ou estofadas. Segundo o sentido sinodal, a decência e reverência passariam por dar às imagens um corpo inteiro e não simplesmente um vestido a cobri-las, deveriam também ser benzidas antes da sua colocação nos altares<sup>28</sup>.

Outra questão era a que dizia respeito aos espaços que as imagens deveriam ocupar nos altares e assim;

---

<sup>26</sup> Cf. D. Rodrigo da CUNHA, *op. cit.*, Livro I, Título V, Decreto II, fl. 18.

<sup>27</sup> Cf. D. Rodrigo da CUNHA, *op. cit.*, Livro I, Título IX, Decreto VII, fl. 57.

<sup>28</sup> Cf. D. Rodrigo da CUNHA, *op. cit.*, fl. 333.

*“/.../ declaramos que sempre as de Christo nosso Senhor devem preceder a todas, & estar no melhor lugar, & logo as da Virgem Nossa Senhora, & depois as dos Principes dos Apostolos. E a do Sancto Patrão ou Titular da Igreja, terá o primeiro, & o melhor lugar, quando no mesmo altar não estiverem as de Christo nosso Senhor, ou da Virgem Nossa Senhora”<sup>29</sup>*

Fincados assim, por solicitação superior, alguns dos mais importantes cânones a observar no culto das relíquias, do Santíssimo Sacramento e das imagens de Cristo, da Virgem e dos Santos, as igrejas tanto seculares como regulares do arcebispado de Lisboa puderam uniformizar as questões relacionadas com o culto. Esta ação bem definida, embora nem sempre muito linear ou cronologicamente idêntica, permitiu que de uma forma coerente os templos de Lisboa tratassem estes assuntos, sendo este o objetivo das constituições sinodais de 1656.

### **2.3.2 A catequese, a retórica e pregação ao serviço da arte**

A propaganda e a consolidação dos valores transmitidos pelo concílio tridentino são explicadas na obra do Padre Manuel Fernandes - jesuíta e confessor do rei D. Pedro II - *Alma Instruída na Doutrina, e Vida Christã*. Esta obra, dividida em três volumes e publicada entre os anos de 1688-1699, tem como função a explicação dos temas da doutrina cristã e seus dogmas aos fiéis devotos.<sup>30</sup> Nestes três volumes publicados, era apresentada a forma como o verdadeiro cristão deveria gerir a sua forma de vida segundo as leis da Santa Igreja Católica Romana.

O que nos parece relevante será tentar perceber de que forma estas diretrizes tridentinas vão influenciar e comandar a forma de expressão artística em Portugal.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Cf. D. Rodrigo da CUNHA, *op. cit.*, fl. 333.

<sup>30</sup> Cf. Sílvia Maria FERREIRA, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras* Vol.1 [Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], Lisboa, 2009.

<sup>31</sup> Acerca desta temática confira-se o texto de; João Francisco MARQUES, “A Palavra e o Livro”, *in*, Carlos Moreira de AZEVEDO (dir.), *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, Vol. II, (...), p.473.

A verificação da representação das “imagens sagradas” assumiu, com a XXXVª sessão do Concílio de Trento, uma especial dedicação no que concerne à ação ideológico e programática que terá largos efeitos até ao século XVIII. “A Igreja apoderou-se nesse período do comando da arte religiosa, a fim de a expurgar das notas tidas por censuráveis e de promover uma iconografia de combate, de testemunho e de catequese”, como escreveu Flávio Gonçalves<sup>32</sup>, dando ênfase, à reação, contra os ataques da Reforma protestante e suas consequências. As diretivas tridentinas neste tema tiveram imediato acolhimento no meio mercantil das artes, fossem os encomendantes ou os artistas envolvidos na produção destinada ao culto, uns e outros sob grande vigilância a que as Constituições Sinodais dos bispados deram legislação e os visitantes episcopais, prática de censura e de repressão.<sup>33</sup>

Tal como estabeleceu o Concílio de Trento na sua derradeira sessão, as imagens sacras servem para “*anatemizar os principaes erros dos hereges do nosso tempo*”, e por isso tentou ajustar as suas representações com o fim de combater a heresia iconoclasta do calvinismo e de assumir a forma tradicional do culto em afirmação catequética. Recuperando algumas diretrizes do Concílio de Nicéia II, proibiu-se a exposição de qualquer imagem de falso dogma; defendeu-se o papel das imagens sacras como intermediárias de fé e a reprodução nos locais de culto de representações de Cristo, da Virgem e dos santos, de forma a banir qualquer espécie de idolatria, reforçando o seu papel salvífico como intercessoras de oração. Definiu, também, a necessária qualidade, imprescindível para a eficiência das reproduções artísticas dos mistérios da fé, tornando-as críveis, no sentido de as ajustar a objetivos dogmáticos junto das populações. As “imagens de falso dogma” e de “excessiva beleza” foram também retiradas ou, em muitos casos, alvo de alterações impostas ou de destruição. Afirmou-se a intenção de ensinar que a divindade não é percebível pelos sentidos nem através de cores ou formas, mas que estas são demasiado importantes pois auxiliam para abrir os olhos da alma.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Cf. Flávio GONÇALVES, *Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*. Lisboa, Belas artes. Revista e boletim da Academia Nacional de Belas Artes. nº 27, 1972. p. 45.

<sup>33</sup> Cf. Flávio GONÇALVES, *História da Arte: Iconografia e Crítica*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990, pp. 111-127

<sup>34</sup> Cf. Ottavia NICOLI, *Vedere com gli occhi del cuore: alle origine del potere delle immagini*. Roma; Bari: Laterza, 2011.

Por todos estes aspetos as normas tridentinas no campo da arte sacra foram deveras marcantes em Portugal. De facto, tiveram eco em todo o mundo português, ainda que a penetração da doutrina protestante não fosse significativa.

No início do século XVII, as diretrizes tridentinas vão ditar a necessidade de um controlo sobre a expressão artística, quer seja na pintura na escultura ou retabular. Na sequência deste controlo as constituições sinodais das várias dioceses do país avançam, quase decalcando-se umas das outras, na obrigação do bem parecer, da honestidade moral da aparência da imagem<sup>35</sup>. Daqui nasce a preocupação com o vestir, o traje, que tal como acontecia na sociedade devia ser capacidade de distinção entre grupos sociais e atitudes éticas. Isso se escreve por mandado de D. Pedro de Castilho, bispo de Leiria:

*«E ou-tro si, mãdamos aos Thesoureiros, Sanchristãos, & mais pessoas, q tiuerem a seu cargo vestir, & concetar as ditas imagens, q as não vistam, n em consintam vestir cõ vestidos emprestados, & q ajão de tornar a seruir em vsos profanos: & q não sejam de feição, ou cor em q se possa notar alguã indecencia: o que principalmête, & c om mayor cuidado cumprirám, nas vestiduras, & toucados das images da sagrada Virgem Maria nossa Senhora: porque assi como depois de Deus não tem igual em sanctidade, & honestidade, assi c o n u em que a sua imagem sobre todas, seja mais sanctamête vestida, & ornada.»<sup>36</sup>*

Passagens como a citada, podemos encontrar em quase todas as constituições ou visitas que chegaram até nós. Elas mostram duas realidades fundamentais. A persistência da preocupação com o controlo da imagem do sagrado e, paralelamente, a dificuldade da aplicação das normas que, pelo facto denotado na longevidade das denúncias, proibições e recomendações, se arrastaram até muito tarde. Acontece que muitas das formulações da imagem fariam parte do quotidiano convívio com o sagrado pelo que mesmo o poder

---

<sup>35</sup>Cf. João Francisco MARQUES, “A Palavra e o Livro”, in, Carlos Moreira de AZEVEDO (dir.), *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, Vol. II, (...), p. 475

<sup>36</sup> Cf. João Francisco MARQUES, *op. cit.*, p. 475

reforçado da estrutura eclesiástica pós-tridentina teve alguma dificuldade em controlar essas orlas de criação, produção e respeito devocional.

### **2.3.3 A devoção Mariana ao serviço da arte em Portugal.**

Culto a Maria, conquanto haja notícias deste culto nos primórdios da Igreja, ele cresceu sobretudo depois que o Concílio de Éfeso (431) definiu o dogma da sua Maternidade divina. Ao longo dos séculos têm-se multiplicado os títulos invocativos de Maria, as suas festas litúrgicas e as expressões da piedade popular a seu respeito. A Igreja, velando por que tal culto se mantenha nos limites próprios, que se não podem confundir com o culto prestado a Deus (culto de latria), distingue o culto a Maria (culto de hiperdulia) do culto prestado aos Anjos e Santos (culto de dulia). As frequentes intervenções dos Papas sobre a matéria, se procuram prevenir ou sanar desvios, não menos procuram favorecer o culto a Maria tendo em conta as circunstâncias variáveis de lugar e tempo. É o que tem acontecido particularmente desde o renovador Concílio Vaticano II, que dedicou a Maria algumas das mais valorizadas páginas da Constituição, *Lumen gentium* (cap. VIII sobre “A Bem-aventurada Virgem Maria, Mãe de Deus, no mistério de Cristo e da Igreja”), merecendo ainda especial referência os documentos de Paulo VI, Encíclica *Christi Matri* (15.9.1966) e as Exortações apostólicas, *Signum magnum* (13.5.1967) e *Marialis cultus* (2.2.1974); e, de João Paulo II, a Encíclica *Redemptoris Mater*, a proclamar um Ano Mariano (25.3. 1987), e a Carta apostólica *Rosarium Virginis Mariae* sobre a devoção do Rosário (16. 10.2002).<sup>37</sup>

O culto da Virgem Maria em Portugal terá tido o seu início simbólico com a dedicação do recém-conquistado território à Virgem. D. Afonso Henriques, primeiro monarca português, terá interpretado o sucesso das ofensivas guerreiras da reconquista cristã do território nacional português, através da intercessão e proteção da Virgem, dedicando, posteriormente, Portugal à Virgem e à sua proteção, elegendo-a como *Padroeira de*

---

<sup>37</sup> Cf. D. Manuel Franco **FALCÃO**, *Enciclopédia Católica Popular, Maria, Mãe de Jesus, Culto a Maria*. Lisboa, Ed. Paulinas, 2004.

*Portugal* e, conseqüentemente, mandou edificar o mosteiro de Alcobaça em sua honra como havia prometido, caso as suas tropas tomassem de feição a conquista de Santarém.

Numa perspetiva institucional, as ações régias, no que concerne à fé, iriam privilegiar continuamente a sua devoção e culto a Nossa Senhora em terras lusas. Todas as Sés nacionais iriam ser consagradas à Virgem até ao séc. XVIII. Sta. Maria da Vitória, na Batalha, por ordem de D. João I; Sta. Maria de Belém, por vontade de D. Manuel e o convento de Mafra por ação de D. João V, todas estas edificações foram consagradas à Virgem em sinal de agradecimento pela conquista de territórios. Outro momento marcante na história da devoção a Nossa Senhora neste provecto país terá acontecido no reinado de D. João IV, nas cortes de Lisboa de 16 de Março de 1646 em eleger Nossa Senhora da Conceição como Padroeira de Portugal. Este ato foi selado com a colocação simbólica da coroa real aos pés da Virgem, não a usando mais os reis de Portugal.

Em 1681, Clemente XI confirma canonicamente Nossa Senhora da Conceição como padroeira de Portugal, validando o culto que vinha sendo usual em terras portuguesas desde a Idade Média. Podemos ver a Virgem Maria como o veículo doutrinal e mediador da relação de afetividade entre a divindade e os homens. A imagem da Virgem na arte conheceu, ao longo dos tempos, as mais diversas formas de representação utilizando os mais variados suportes formais e materiais. Das imagens sagradas e majestosas das representações bizantinas que se mostram alheias ao mundo terreno e, no contexto ocidental, as românicas, até às figurações barrocas das várias invocações de Nossa Senhora, o percurso foi sendo feito nas várias interpretações teológicas da importância que a Virgem Maria vai tendo no seio da Igreja Católica, quer através dos vários concílios eclesiásticos quer através das bulas papais e todo este percurso vai sendo acompanhado e ilustrado artisticamente. As diretrizes canónicas católicas vão estar sempre presentes nestas demonstrações artísticas, tendo como personagem central a pessoa de Maria. A Sua imagem irá sofrer uma apropriação por parte do povo em geral e dos artistas em particular, que sempre veneraram a figura da Virgem de forma intensa e com grande afetividade.

Importa salientar as diversas figurações que a representação de Maria vai tendo ao longo da história do cristianismo em Portugal, demonstrando a relevância crescente da pessoa de Maria no contexto doutrinário católico.

Veja-se a representação da Imaculada Conceição que, desde meados do Séc. XIII, vem sendo uma realidade efetiva. O resultado da evolução formal da representação da *Mulher do Apocalipse*, que esmaga o dragão com a lança, prefigurando a *Mulher Preexistente*, ou a *Nova Eva*, que vai ganhando protagonismo aponta para a sua imaculada concepção. Este processo que tem a sua origem na idade média e que se vai estender até para além da época moderna em Portugal e o nascimento imaculado da Virgem vão sendo aprimorados com um vasto programa artístico cuja iconografia se propõe legitimar e reforçar essa mesma ideia, a qual eleva a pessoa da Virgem para um limiar de comunhão singular entre o divino e o humano.

As ilustrações artísticas que demonstram estes movimentos estão presentes nas representações de S. Joaquim e Santa Ana junto à porta áurea do Templo de Jerusalém, onde a Virgem Maria é concebida pelo abraço que ambos trocam, ou na representação da árvore de Jessé,<sup>38</sup> que dá legitimidade à descendência Imaculada de Nossa Senhora. A evolução destas representações vai levar a que a figura da Imaculada Conceição seja representada sozinha, iconograficamente representada como a *Mulher Preexistente* dos *Génesis* que, descendo dos céus e ofertada por Deus aos homens, plasticamente surge representada com o crescente lunar aos pés, coroada de estrelas contemplando a Terra com o seu olhar cabisbaixo.<sup>39</sup>

Será sobre esta base iconográfica que a representação de Nossa Senhora da Conceição se irá desenvolver. Alguns dos elementos vão ser retirados do livro do Génesis e do Apocalipse de S. João e outros mais vão ser adicionados de forma a reforçar o seu caráter de Eleita, destacando a glória de anjos, as nuvens que a ladeiam e a forte luminosidade que muitas vezes envolve a sua imagem.

O conceito de Imagem da Virgem na arte ocidental virá a ter o momento determinante com o Concílio de Trento que, apesar de não ter dedicado nenhuma sessão especial ao tema da Virgem e sua representação na arte, apenas reafirmando que o pecado original não a afetava.<sup>40</sup> Irá também assumir-se como força dinamizadora e aferidora da produção total da

---

<sup>38</sup>Cf. Flávio GONÇALVES, *A Árvore de Jessé na Arte Portuguesa*, Porto, Separata de Revista da Faculdade de Letras do Porto, 1986

<sup>39</sup>Cf. Louis RÉAU, *Iconografia del arte cristiano, Iconografia de la Bíblia, Nuevo Testamento*. Tomo 1/Vol. 2. Barcelona, Ed. del Serbal, 2008.

<sup>40</sup>Cf. Santiago SEBASTIÁN, *Contrarreforma Y Barroco*. Madrid, Ed. Alianza, 1981.

arte sacra católica. As diretrizes resultantes da XXV sessão do Concílio de Trento, de 1563, no que concerne, à produção, função e relevância das imagens devocionais no contexto doutrinário católico condicionaram, assim como os escritos posteriores da patrística sobre o assunto, toda a produção artística dos países que aderiram às disposições conciliares de Trento.<sup>41</sup>

O controlo e rigidez emanados das diretrizes de Trento no que à produção de imagens devocionais concerne, condicionaram a produção artística sacra em Portugal que, nos primeiros tempos, se ajustou por seguir os cânones artísticos anteriormente utilizados, não introduzindo de imediato alterações de vulto.<sup>42</sup>

A arte torna-se veículo doutrinário uma vez que é a representação visual dos conteúdos dos sermões do pregador. A *Palavra* e a *Imagem* complementam-se e interagem apelando à compreensão e assimilação da mensagem e ao ensinamento que é pretendido transmitir. A arte, ao estimular a interação do crente com a imagem de devoção, quer sejam Cristo a Virgem ou os Santos, promete ao seu observador a possibilidade de alcançar um mundo divino que até então era inatingível.<sup>43</sup>

A iconografia da Virgem no período barroco pós-tridentino vai desempenhar um papel ímpar que jamais teria sido percecionado em anteriores períodos da história da Igreja e da arte devocional. A Imagem da Virgem Maria vai tornar-se mais presente e para a reforma católica um dos principais estandartes, quer como protetora da Igreja, quer como combatente privilegiada da heresia reformista. Neste período da iconografia da Virgem, as principais representações artísticas estão relacionadas com episódios da sua vida e, da de Jesus.

O movimento de exaltação da arte mariana vai ter um forte ímpeto. A imagem da Virgem reconhece-se predominante em capelas e igrejas muitas vezes em invocações como a do Rosário ou a da Conceição.

---

<sup>41</sup>Cf. Natália Marinho Ferreira **ALVES**, "Iconografia e Simbólica Cristãs. Pedagogia da Mensagem" (...), Teresa Leonor M. **VALE**, "Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno" (...).

<sup>42</sup>Cf. Victor **SERRÃO**, *História da Arte em Portugal – O Barroco*. Lisboa, Ed. Presença, 2003, p. 76. Segundo este historiador no que à representação pictórica diz respeito, as diretrizes artísticas vindas de Roma foram genericamente aceites de forma entusiasmada.

<sup>43</sup>Cf. Fernando **CHECA**, José Miguel **MÓRAN**, *El Barroco*, Madrid, Ed. Istmo S.A., 1989, p. 215

### 3 O Pintor Bento Coelho da Silveira (1620-1708)

#### 3.1 Breve biografia

A época barroca, período da história da arte em que se pode classificar a pintura de Bento Coelho da Silveira, caracteriza-se como sendo um período filosófico e estilístico que ocorreu, de meados do século XVI ao século XVIII, estando diretamente ligado à Contra-Reforma. Do ponto de vista artístico e, particularmente na pintura, este período exprime-se numa elevada desproporção e força dramática das composições, bem como num marcante contraste claro-escuro dando a clara sensação de profundidade na obra. Os pontos de luz eram colocados de modo a transportar o olhar do espectador para a cena apresentada, com o propósito de guiar esse mesmo olhar, deixando no entanto o seu carácter.<sup>44</sup>

Em Portugal, a pintura Barroca surgiu tardiamente relativamente à restante Europa. Nesta arte destaca-se Bento Coelho da Silveira, que, segundo um manuscrito da *Statistica Dos Pintores* da Biblioteca de Évora (1834), terá vivido de 1620 a 1708<sup>45</sup>. No que respeita à sua formação artística, a informação é duvidosa e não muito clara, a possibilidade do pintor poder ter passado por Espanha na época de Rubens é uma probabilidade mas, no entanto, Luís Moura Sobral afirma que esta ideia se mostra pouco credível, pela incoerência de datação, dado que nesta altura, Bento Coelho seria ainda uma criança.<sup>46</sup> É certo que adquiriu conhecimentos de castelhano, prova de tal facto está documentada nas publicações de poemas de sua autoria nas coletâneas da *Academia dos Singulares* (1628), nesta língua. Tal conhecimento, pode não justificar de todo a sua passagem por terras de

---

<sup>44</sup>Cf. Vítor **SERRÃO**, “Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII”, in, Luís de Moura **SOBRAL**, (coord. de), *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*, (...).

<sup>45</sup>Cf. Vítor **SERRÃO**, “Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII” (...), p. 25

<sup>46</sup>Cf. Luís de Moura **SOBRAL**, (coord. de), *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...) p. 26.

Espanha, pois poderia ter sido adquirido em Lisboa, por diversos meios, como o contacto com pintores que se deslocavam a Portugal para trabalhar<sup>47</sup>.

As mais antigas referências a Bento Coelho da Silveira remontam a 1666, aquando da publicação de poemas da autoria de José de Faria Manuel, entre outros. Este conjunto de poesias integraria mais tarde a *Homenagem da Academia dos Singulares* ao pintor<sup>48</sup>. A sua nomeação para Pintor Régio, no reinado de D. Pedro II, dá-se por volta de 1678 por morte de Domingos Vieira seu antecessor. No entanto podemos deduzir que o seu impulso no meio artístico estará diretamente ligado ao contacto que mantinha com a *Academia dos Singulares*, adquirindo um elevado nível cultural não só literário como também uma importante rede de contactos artísticos de prestígio. Deste modo, Bento Coelho vai reunir uma quantidade de encomendantes que muito irão contribuir para o seu desenvolvimento artístico. No manuscrito anteriormente mencionado, da Biblioteca de Évora, *Statistica dos Pintores*, refere o óbito do artista a 3 de Março de 1708, todavia, existem registos de pagamento de trabalhos posteriores a esta data<sup>49</sup>.

Devido à sua consagração nos meios intelectuais e à nomeação como pintor régio, será Bento Coelho quem contará com a quase totalidade das grandes encomendas dos conventos, irmandades, igrejas paroquiais, particulares, etc. A falta de um inventário mais preciso sobre a sua obra no nosso país não permite adiantar um número exato da sua produção artística que, apesar de todas as vicissitudes, nomeadamente com o terramoto de 1755, a extinção das ordens religiosas (1834), a incúria governamental do século XX, poderá certamente ultrapassar o número de um milhar. Esta produção em massa levou a que Luís de Moura Sobral o apelidasse de “Lucas Giordano (1634-1705) português”<sup>50</sup>. Tal

---

<sup>47</sup> Cf. Luís de Moura **SOBRAL**, (coord. de), *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...), p.26

<sup>48</sup> Cf. Marília **NUNES**, “Um pintor seiscentista: Bento Coelho da Silveira”, in, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III Série, nº87, 2º tomo, 1981

<sup>49</sup> Cf. Luís de Moura **SOBRAL**, (coord. de), *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...) p 25

<sup>50</sup> Cf. Luís de Moura **SOBRAL**, (coord. de), *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...), José **FERNANDES**, (dir.) *Dicionário da Arte Barroca Portuguesa*, 1989, pp. 451 - 452. Leia-se em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Luca\\_Giordano-Luca\\_Giordano](http://pt.wikipedia.org/wiki/Luca_Giordano-Luca_Giordano) (1634 -1705) foi um pintor italiano. Artista celebrado e extremamente prolífico, era chamado *Luca fa presto* ("faz depressa") pelos contemporâneos; ouvira tantas vezes essa admoestação do pai, que pintava com inusitada rapidez. Um afresco da igreja de San Martino teria sido feito em 48 horas. O número de obras a ele atribuído ascende à casa dos cinco mil, a maioria de nível medíocre. Chamavam-no também Proteu, pela facilidade que tinha de imitar o estilo de qualquer pintor. Seus *pastiches* de Dürer e de Rembrandt correm mundo \_ mas não fez, realmente, cópias no sentido escrito da palavra. Seus primeiros trabalhos mostram a influência de Giuseppe Rivera, pintor espanhol de Nápoles (dito Il Spagnoletto), com quem é provável que tenha estudado. Mas seu estilo mudou depois de viagens a

como esse pintor, Bento Coelho era um *fa presto*, ou seja, um rápido executante com uma pincelada longa e rápida, os quadros são executados sem desenho preparatório, *a la prima*, o que resulta por vezes em imperfeições e enganos. O pintor contava com um leque de aprendizes, ajudantes e criados que o auxiliavam na produção de tão intensa produtividade pictórica. O início de carreira para qualquer pintor no séc. XVII seria o de trabalhar na oficina de um pintor consagrado e experiente. No caso de Bento Coelho terá iniciado a sua aprendizagem com o pintor Marcos da Cruz (1610-1683). Podemos ver na obra de Bento Coelho alguns traços com influência do Mestre bem como algum contributo de outros pintores como, Avelar Rebelo (1610-), Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) e Josefa de Ayala (1630-1684),<sup>51</sup> que moldaram a forma de pintar da época em que Bento Coelho seria ainda um jovem e, que muito contribuíram para a sua formação, através do seu estudo. A cultura portuguesa no reinado de D. Pedro II não estava de todo desligada da europeia, as influências na pintura estavam ligadas ao tenebrismo espanhol de, Zúbarán (1598-1664) e Ribiera (1591-1652). O gosto de Bento Coelho vai tender mais para o naturalismo de Rubens (1577-1640) e, de outros pintores flamengos que, com a reprodução em gravuras de muitas das suas obras vão circular por toda a Europa e, influenciar muitos pintores<sup>52</sup>.

Bento Coelho teve um papel fundamental na pintura dos finais do século XVII sendo mesmo descrito como o único pintor que triunfou entre os tenebristas (Avelar Rebelo e Marcos da Cruz) e os primeiros pintores barrocos joaninos (André Gonçalves (1685-1754) e António de Oliveira Bernardes ( ?- † 1732 ?), ou seja entre 1680 e 1700.<sup>53</sup> Trabalhou para a Coroa (D. João IV, D. Afonso VI e D. Pedro II), para a nobreza (Menezes, Lencastre) e para as ordens religiosas; Jesuítas, Carmelitas descalços, Dominicanos, Agostinhos, Franciscanos, Clarissas, Arrábidos, Cistercienses, Irmandades e Confrarias.

---

Roma, Veneza e Florença, onde vira as cores, o brilho, a leveza do Veronese e de Pietro da Cortona. De 1692 a 1702 foi pintor da corte de Carlos II, em Madrid. Os afrescos que fez para o El Escorial estão entre as suas obras mais louvadas. O Museu do Prado tem cerca de 50 quadros seus, mas a maior parte da sua produção ficou em Nápoles, sobretudo nas igrejas e capelas. Muitos dos afrescos foram destruídos ou danificados durante a II Guerra Mundial. O ciclo de S. Bento, da abadia de Monte Cassino (1677), perdeu-se, mas o *Cristo expulsando os vendilhões do templo* (1648), em Nápoles, sobreviveu à ruína da igreja de São Filipe Neri.

<sup>51</sup>Cf. Vítor **SERRÃO**, “Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII” (...), pp.41-61

<sup>52</sup>Cf. Vítor **SERRÃO**, “Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII” (...), pp.41-61

<sup>53</sup>Cf. João Miguel **SIMÕES**, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: Ambientes de Trabalho e Mecânica do Mecenato*, (...), p 27

Grande parte das igrejas lisboetas destruídas pelo terramoto de 1755 tinha trabalhos do artista.

Segundo o que nos relata, João Miguel Simões no seu estudo sobre a “*Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II. Ambientes de Trabalho e Mecânica do Mecenato*”, Ana de Sousa Pereira (?- 1699), mulher de Bento Coelho também ela pintora, terá trabalhado na oficina de seu marido<sup>54</sup>.

Em 1998 reuniu-se na exposição *Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e a cultura do seu tempo*, toda a informação conhecida sobre este pintor. Luís de Moura Sobral refere-se ao mesmo desta forma:

*“Sobre o homem, sobre a sua vida, o seu meio familiar e a sua formação profissional, sabemos muito pouco/.../.Desconhecemos a data do casamento do pintor e o número dos seus descendentes. Pela carta de nomeação de Lourenço da Silva Pais, o seu sucessor em 1708 no cargo de pintor régio, sabíamos que Bento Coelho não deixara filhos pintores. Na realidade, temos notícia de um único filho do artista, o monge agostinho Frei José de Jesus Maria”<sup>55</sup>.*

Bento Coelho da Silveira foi um pintor bastante elogiado pelos seus contemporâneos mas, no entanto, deixado à margem por grande parte dos historiadores de arte portuguesa. Só recentemente, uma nova geração destes estudiosos começa a demonstrar interesse e a reconhecer a arte de Bento Coelho, que poderá ser apreciada nas telas de algumas igrejas como a da Madre de Deus, de S. Cristóvão, das Comendadeiras da Encarnação, de Alhandra ou a de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar. O desconhecimento daquele que foi, segundo Luís de Moura Sobral, o pintor mais importante do século XVII, assim como também uma das figuras mais interessantes e ricas da história da cultura portuguesa do Barroco, é uma realidade.

---

<sup>54</sup>Cf. João Miguel **SIMÕES**, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: Ambientes de Trabalho e Mecânica do Mecenato*, (...), p 123

<sup>55</sup>Cf. Luís de Moura, **SOBRAL**, (coord.de), *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...), pp. 25-27.



## **4 Análise compositiva e plástica das obras de temática Mariana da igreja de São Bartolomeu da Charneca, em Lisboa.**

### **4.1 Breve descrição da Igreja de S. Bartolomeu.**

A primitiva igreja paroquial da Charneca seria dedicada ao Espírito Santo, desconhecendo-se praticamente tudo sobre esta construção; dela apenas restam alguns elementos quinhentistas que atestam a sua antiguidade e, no livro de registos mistos, com data entre 1583-1617<sup>56</sup>, encontramos um registo de batismo datado de 1607<sup>57</sup>. A igreja atual, dedicada a São Bartolomeu, foi construída no século XVII, no mesmo local da primeira, integrando os vestígios quinhentistas referidos.

O templo foi fundado em 1685, no reinado de D. Pedro II<sup>58</sup>. É um edifício amplo, de linhas simples, com alterações relevantes sofridas após o terramoto de 1755, mas conservando ainda a riqueza artística e o impacto da sua decoração barroca. A fachada é composta por três corpos adossados, ficando o do batistério (datado já de 1713)<sup>59</sup> à direita do corpo da nave, e o da torre sineira à esquerda. O corpo central é rasgado por portal e janelão retangulares, a eixo, ocupando todo o pé-direito até à empena. Esta é rematada em frontão triangular, repetindo o frontão de mármore do portal principal. A sineira, acessível

---

<sup>56</sup>Cf. Arquivo Nacional Torre do Tombo. Livro de Registos Mistos, Código de referência PT/ADLSB/PRQ/PLSB13/004/M1, Datas de produção 1583 a 1617 Cota atual Lv M1 - Cx 1.

<sup>57</sup> Cf. Arquivo Nacional Torre do Tombo. Livro de Registos Mistos, Código de referência PT/ADLSB/PRQ/PLSB13/004/M1, Datas de produção 1583 a 1617 Cota atual Lv M1 - Cx 1. (texto do documento ilegível apenas a data é compreendida).

<sup>58</sup> Nota histórico-artística acerca da Igreja de S. Bartolomeu na Charneca, em Lisboa, elaborada por Sílvia LEITE para a página do património cultural, (DGPC-Direção Geral do Património Cultural) em 2011. (<http://www.patrimoniocultural.pt/>).

<sup>59</sup> Cf. Nota histórico-artística acerca da Igreja de S. Bartolomeu na Charneca, em Lisboa, elaborada por Sílvia LEITE para a página do património cultural, (DGPC-Direção Geral do Património Cultural) em 2011. (<http://www.patrimoniocultural.pt/>).

através de uma pequena porta na frontaria, é aberta por quatro vãos em arco redondo, e rematada por cúpula entre acrotérios<sup>60</sup>, (Fotografia 2).

O interior é de nave única, coberta por teto de madeira de três abas com caixotões apainelados. As paredes estão revestidas por lambris de azulejo de padrão enxaquetado verde e branco, encimados por um ciclo de telas seiscentistas, (Fotografia 8). Estas são atribuíveis ao pintor régio Bento Coelho da Silveira. Nelas figuram um apostolado e cenas marianas. Estas últimas irão ser o nosso objeto de estudo na presente dissertação. A capela-mor é aberta por arco triunfal de volta redonda encimado por pequeno nicho com um Cristo Crucificado, (Fotografia 9) e, flanqueado por dois altares colaterais em talha dourada de *Estilo Nacional* com escultura de vulto, sendo a imagem do lado do Evangelho a de São Bartolomeu, orago do templo, (Fotografia 10). A cobertura é em abóbada de berço com motivos eucarísticos, e o retábulo-mor, já setecentista, é de talha dourada e policromado<sup>61</sup>. Na capela-mor destacam-se sobretudo os painéis de azulejos figurativos em azul e branco, da autoria de, Gabriel del Barco<sup>62</sup> (?-1708), datados de 1696. Os painéis representam Santo

---

<sup>60</sup> Cf. Nota histórico-artística acerca da Igreja de S. Bartolomeu na Charneca, elaborada por Sílvia LEITE para a página do património cultural, (DGPC-Direção Geral do Património Cultural) em 2011. (<http://www.patrimoniocultural.pt/>).

<sup>61</sup> Cf. Nota histórico-artística acerca da Igreja de S. Bartolomeu na Charneca, elaborada por Sílvia LEITE para a página do património cultural, (DGPC-Direção Geral do Património Cultural) em 2011. (<http://www.patrimoniocultural.pt/>).

<sup>62</sup> Cf. M<sup>ª</sup> do Rosário Salema de CARVALHO, *Pintura do Azulejo em Portugal, (1675-1725). Autorias e Biografias – um novo paradigma*. Lisboa, [Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], Lisboa, 2012. A vida e a obra de Gabriel del Barco atravessam a segunda metade do século XVII, acompanhando momentos distintos da história da azulejaria portuguesa: entre 1665 e 1675 a produção azulejar foi dominada por uma policromia particularmente intensa; entre 1670 1680 os painéis figurativos passaram a ser pintados a azul sobre branco, mas com um forte contorno a manganês; de 1680 a 1690 a pintura assumiu o azul e branco numa evolução que acompanhou o recurso ao claro-escuro, ainda que em representações pouco eruditas ao nível do desenho. A década de 1690 ficaria marcada pela figura de Gabriel del Barco, os seus trabalhos desta fase foram determinantes para a evolução do azulejo, pois prepararam o caminho para a etapa seguinte, o *Ciclo dos Mestres*. Uma vez instalado em Lisboa, Gabriel del Barco contraiu matrimónio, a 17 de Julho desse mesmo ano, com Agostinha das Neves, cunhada do pintor Marcos da Cruz, e nas casas de quem Agostinha, ou ambos viviam, como é referido no registo do casamento: “*moradores nesta do Loreto a travessa da Horta Seca em casas de Marcos da Cruz*”. A ausência de dados e a jovem idade de Barco têm levado muitos investigadores a relacionar o pintor com Marcos da Cruz, defendendo que este poderá ter contribuído de forma decisiva para a sua formação inicial. Cremos, no entanto, que, muito embora Barco possa ter beneficiado da proximidade com outros artistas de nome estabelecidos em Lisboa, nomeadamente Marcos da Cruz, a sua aprendizagem estava já estabilizada./.../ Santos Simões defende que o início da atividade de Barco como pintor de azulejos não se deverá afastar do ano de 1687, justificando a precisão da data com o embargo à importação de azulejos holandeses e a consequente expansão da manufatura portuguesa. José Meco considera, ainda, a possibilidade de Barco ter aprendido a pintar azulejos nas olarias populares, participando em obras policromas mas sempre em regime oficial de parcerias. Numa fase que o investigador considera inicial e imediatamente anterior às primeiras obras assinadas, atribui a Barco obras ornamentais apenas pintadas a azul e branco./.../ Em 1696 (ou 1699) realizou o revestimento da capela-mor da Igreja de São Bartolomeu da Charneca. /.../ Santos Simões referia mesmo que Barco se manteve em atividade até 1708, mas sem apresentar qualquer justificação para esta data. A verdade, porém, é que nenhum dado pode corroborar qualquer das hipóteses. Apenas a referência de Frei Agostinho de Santa Maria parece trazer alguma luz à questão pois, em 1707, lamenta-se da falta de entusiasmo para com a devoção a Nossa Senhora da Atocha, por lhe ter faltado Gabriel del Barco. Da análise dos dados conhecidos sobre a vida de Gabriel del Barco regista-se que, em cerca de trinta anos, mudou de casa pelo menos oito vezes. A sua carreira como pintor de azulejos individualizado e numa técnica exclusivamente a azul e branco, ocorreu mais próximo do final da vida, iniciando-se quando tinha quarenta e três anos e durando apenas dez anos.

Antão (Lado do Evangelho), (Fotografia 12) e São Jerónimo (Lado da Epístola), (Fotografia 11) ambos como penitentes no deserto. Os contornos das figuras são grossos, confundindo-se, muitas vezes, com os fundos, mas a caracterização dos seus rostos é cuidada e expressiva, ainda que sumária<sup>63</sup>. Barco foi o artista desta época que um maior número de painéis deixou assinados. Está por esclarecer, no entanto, o que terá motivado o pintor a ligar o seu nome a determinadas obras, e não a outras. Uma questão de orgulho, de marcação da sua superioridade ou de relevância da encomenda?<sup>64</sup>

A Igreja tem ainda duas capelas laterais, uma de Invocação a Nossa Senhora de Fátima e a outra sendo a antiga capela do Santíssimo também ela com um conjunto de azulejos de António de Oliveira Bernardes (1662-1732), grande mestre da azulejaria portuguesa, do chamado Ciclo dos Grandes Mestres<sup>65</sup>.

Todo este espólio artístico móvel, assim como o edifício e toda a zona envolvente da igreja, foram objeto de interesse por parte das autoridades autárquicas e eclesiásticas na pessoa do pároco, Sr. Padre António Vega. Estes demonstraram vontade de que todo este espólio fosse classificado. Foi dirigido ao devido organismo estatal, IGESPAR (Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico), esse pedido de classificação<sup>66</sup>, que foi deferido em 26 de outubro de 2011. Nessa data, foi considerada monumento de interesse público, o que deixou muito agradado o Pároco e a autarquia. A aprovação veio a ser publicada a 20 de Dezembro de 2011.<sup>67</sup>

---

No entanto, nessa década, e a partir de 1695, a média de produção conhecida é de duas a três obras por ano, o que, tendo em conta a monumentalidade de muitas delas e, em particular, das últimas, é bem elucidativo da capacidade de trabalho de Gabriel del Barco ou da oficina por si dirigida. Os vários autores que se debruçaram sobre a obra de Gabriel del Barco e, procurando comparar as diferentes considerações dos mesmos sobre as características da sua pintura, o que sobressai é a unanimidade que todos manifestam ao avaliar o autor espanhol como mau desenhador mas como um excelente pintor, destacando o sentido e o efeito decorativo que emana dos seus trabalhos. É José Meco quem mais defende as características específicas de Gabriel del Barco, cuja pintura considera, algumas vezes, espontânea e densa, ainda que de desenho sumário e com erros de perspetiva.

<sup>63</sup> Cf. M<sup>a</sup> do Rosário Salema de CARVALHO, *op. cit.*, p. 133

<sup>64</sup> Cf. M<sup>a</sup> do Rosário Salema de CARVALHO, *op. cit.*, p. 138

<sup>65</sup> Cf. M<sup>a</sup> do Rosário Salema de CARVALHO, *op. cit.*, p. 138

<sup>66</sup> Ver anexo documental, Doc.2.

<sup>67</sup> Ver anexo documental, Doc. 3. *Diário da República*, 2.<sup>a</sup> série — N.º 242 — 20 de Dezembro de 2011

#### 4.1.1 Descrição das nove telas marianas.

A temática das nove pinturas que vão ser analisadas, integram o conjunto pictórico de vinte e duas telas pintadas a óleo da nave da igreja de S. Bartolomeu da Charneca, reporta-se à Vida da Virgem. Desenvolve-se numa sequência cronológica que obriga a uma leitura sequencial e narrativa. Estão atribuídas ao pintor Bento Coelho da Silveira, com data de execução a partir de 1678, período em que foi pintor régio de D. Pedro II<sup>68</sup>. As telas encimam as paredes da nave da igreja de S. Bartolomeu da Charneca, (Fotografia 8).

”...um ciclo de vinte e duas telas da oficina do pintor régio Bento Coelho da Silveira que decoram a nave a toda a volta. Estas telas executadas no declinar do século XVII/.../ representam cenas marianas e figurações de um apostolado/.../”<sup>69</sup>.

Trata-se de pintura a óleo sobre tela, engradada e emoldurada de forma retangular<sup>70</sup>, (Fotografia 13, Fotografia 14). O tema é religioso, muito comum na obra deste pintor e, no seu conjunto, é composta por dois Mistérios, enquadrados nos quinze Mistérios do Rosário. O primeiro conjunto é o dos Mistérios Gozosos - *Anunciação, Visitação, Natividade ou Adoração dos Pastores, Apresentação do Menino ao Templo ou Circuncisão e Menino entre os Doutores*. Do segundo conjunto, dos Mistérios Gloriosos, apenas duas passagens são representadas - *A Assunção da Virgem* e a *Coroação da Virgem*. Contudo, verifica-se um possível desacerto na colocação das obras no espaço, que poderá ter sido propositado ou não, uma vez que a sequência dos Mistérios do Rosário não engloba a *Fuga ou regresso do Egipto* que se encontra entre a *Apresentação do Menino ao*

---

<sup>68</sup> Cf. Vítor **SERRÃO**, *História da Arte em Portugal, O Barroco*, (...), p.66

<sup>69</sup> Cf. *Monumentos e edifícios Notáveis do distrito de Lisboa*, (...), p.350.

<sup>70</sup> Moldura entalhada com três níveis de decoração separados por frisos. Decorada com motivos geométricos e vegetalistas, com o nível exterior decorado com gomos que abrem em forma de leque. As molduras são pintadas de castanho-escuro. O friso junto à pintura é relevado e decorado com motivos geométricos.

*Templo e O Menino entre os Doutores*; nem a *Dormição da Virgem*, entre este último e a *Assunção da Virgem*. Devido ao estado de conservação em que se encontram as pinturas com muita sujidade aderente, e também devido à sua localização, de muito difícil ou quase impossível acesso, não se poderá fazer uma nítida leitura das obras, principalmente dos fundos que funcionam como um espaço cénico escuro, em que as *nuances* de claridade são dadas para que o foco luminoso realce a cena principal da composição. A nível de execução, as figuras e todo o ambiente que as rodeia são bem delineados, com pinceladas rápidas, menos cuidadas, principalmente as que se encontram em planos mais próximos do observador.

## **Anunciação**

*“ No começo a Palavra já existia: a Palavra estava voltada para Deus e a palavra era Deus./... / E a Palavra fez-Se Homem e habitou entre nós.”*

*(Jo. 1,1.14)*

A *Anunciação*, (Fotografia 15), é a primeira representação pictórica da sequência narrativa que se encontra no lado da epístola, na igreja de S. Bartolomeu da Charneca, (Fotografia 3 (1)). A riqueza da iconografia da *Anunciação* deve-se, não só à sua importância doutrinal na história da Salvação, como ao culto que a igreja lhe dedica. Segundo fontes canónicas, é aqui que, pela primeira vez, se atesta um feito nos Evangelhos, ou mais precisamente no Evangelho de S. Lucas (Lc.1, 26-38), onde se narra a mensagem do anjo<sup>71</sup>.

A cena desenrola-se no interior da câmara de Maria. O espaço divide-se em dois planos, a glória celestial aberta em forma triangular no plano superior, que evoca e representa o Espírito Santo acompanhado de querubins, de carácter vincadamente barroco; e, no plano inferior, a Virgem que se encontra do lado direito do observador, com o tradicional manto azul e túnica rosa, ajoelhada, sobre um tapete ricamente decorado, meditando sobre a Bíblia. Iconograficamente, será sobre a profecia de Isaías (Is.7,14)<sup>72</sup>, ao ser surpreendida pelo mensageiro divino. Por detrás da Virgem, uma coluna envolta num reposteiro, pormenor iconográfico comum na representação deste tema, evocando a fortaleza de Maria no assentimento dado a Deus, desde a encarnação do Filho até à Sua morte e ressurreição. O anjo Gabriel, que se encontra do lado esquerdo da composição, de frente para a Virgem, trajando veste que traduz movimento esvoaçante com asas abertas. Na mão direita, segura

---

<sup>71</sup>Cf. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Tomo 1/Vol. 2.Barcelona, Ed. del Serbal, 2008.p.182. (1ª ed. 1954-1959).

<sup>72</sup> Cf. Louis RÉAU, *op. cit.*, p.188

um bastão com ponta em flor de Liz, símbolo da Virgem Maria. O vaso de açucenas encontra-se entre a figura da Virgem e do Anjo Gabriel, e é utilizado como forma de separar os respetivos universos, o celestial e o terreno<sup>73</sup>. A açucena simboliza a eleição de Maria, na sua pureza e inocência, na sua virgindade e castidade.

A dinâmica da representação é dada pelo movimento esvoaçante das vestes do anjo e das asas abertas. A Virgem mantém uma posição estática, tendo sido surpreendida por tão inesperada aparição celestial. A cor e a luz que irradia da pomba do Espírito Santo reforçam a mensagem dos restantes elementos compositivos. A luz banha com maior intensidade as figuras divinas e o rosto da Virgem.

Muitos dos detalhes representados nesta obra têm como fonte os Evangelhos Apócrifos, no *Protoevangelho de Santiago* e no *Evangelho da Natividade da Virgem*<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup>Cf. Tiago **MOITA**, *O Mistério do Natal na Pintura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Paulus, 2009, p.28.

<sup>74</sup> Cf. Tiago **MOITA**, *op. cit.*, p.183

## *Visitação*

*“Bem-aventurada Aquela que acreditou, porque  
vai acontecer o que o Senhor Lhe prometeu.”*

*(Lc. 1,45)*

A *Visitação*, (Fotografia 16), cena bíblica da visita de Maria a sua prima Isabel. Maria já cheia do Espírito Santo e que acabara de saber que viria a ser Mãe do Menino Deus, visita Santa Isabel grávida de São João Baptista. A fonte deste tema encontra-se na passagem do Evangelho de S. Lucas (Lc.1, 39-56). Esta passagem segue-se à da *Anunciação*, (Fotografia 3 (2)). Na tela, a cena apresenta-se num só plano, em que a Virgem e Isabel são as figuras centrais, numa saudação em que ambas se abraçam, agraciadas, cada uma a seu modo, pela graça divina. Isabel, figura feminina que se encontra no lado esquerdo do observador, num gesto de sentido reconhecimento de estar na presença da “ bendita entre as mulheres”. O dobrar da perna esquerda e o movimento de inclinação do corpo evidencia o gesto de se ajoelhar. O rosto é de uma mulher mais idosa que ergue o olhar para a Virgem, em sinal de veneração. Um manto ocre envolve-lhe a cabeça e cai sobre as suas costas. Una túnica verde sob túnica azul, cingidas na cintura, caem naturalmente, acompanhando o movimento do corpo. A Virgem, do lado direito do observador, afigura-se com uma túnica vermelha sobre túnica branca, cingidas na cintura. Um manto azul cobre-lhe o ombro direito, cabeça descoberta. Pende-lhe para as costas um chapéu de abas largas, castanho, preso por uma fita que lhe cai sobre o pescoço. É uma jovem mulher, de rosto sereno, que vai ao encontro da parente mais idosa. Imediatamente atrás de Maria, surge José, seu esposo. Veste túnica azul e um manto ocre sobre as costas. Na mão direita segura, contra o peito, um chapéu de abas largas, castanho também. Com a mão esquerda, segura um cordão que prende um jumento, cuja cabeça pende para a frente. O inclinar da cabeça de José, de olhos baixos, demonstra a aceitação plena da graça Divina pois também fora

agraciado. Zacarias, sacerdote e marido de Isabel surge imediatamente atrás desta, de longas barbas brancas. Veste túnica branca sobre túnica lilás, ambas cingidas na cintura. Na cabeça, ostenta uma mitra branca. Olha para os recém- chegados. A posição das mãos demonstra o reconhecimento e satisfação da presença da Virgem Maria. Duas figuras, talvez as duas Marias, irmãs maternas da Virgem, Maria Cleofás e Maria Salomé<sup>75</sup>, surgem no canto esquerdo, por detrás de Zacarias. Observam e sussurram sobre o que estão a presenciar. A que se encontra mais perto do observador veste túnica vermelha e segura um manto branco. Os rostos são grosseiros e com traços masculinos.

A luminosidade é dada nas vestes brancas da Virgem, que iluminam a cena central da composição. Anatomicamente, as figuras são perfeitas e com expressividade nos rostos e nas gesticulações dos membros superiores, as vestes apresentam movimento nos seus drapeados. As cores dominantes são os azuis, os vermelhos e os ocres. O jogo de luz e sombra leva a que a cena principal esteja num primeiro plano e, remete os outros personagens para um segundo plano.

---

<sup>75</sup> Cf. Louis, **RÉAU**, *op. cit.*, p.210

## *Natividade*

*“Enquanto estavam em Belém, completavam-se os dias para o parto, e Maria deu à luz o seu filho primogénito.”*

*(Lc 2, 6)*

Em primeiro plano, encontram-se a Virgem e São José junto ao Menino Jesus, deitado sobre um pano branco, num leito de palhas, (Fotografia 17). O Seu olhar é muito tranquilo. A Virgem, no lado esquerdo da pintura, ajoelhada e de mãos postas, veste túnica branca cingida na cintura e um manto azul sobre as costas. A cabeça descoberta. Do lado direito, São José, com as mãos em cruz sobre o peito, olha para o Menino. Veste túnica azul e manto ocre sobre os ombros, caindo para os braços. Um grupo de três anjos espreita do alto o nascimento do Menino, por entre nuvens, de onde irradiava uma luminosidade dada pelo tom ocre, que rasga o ambiente celestial. Por detrás da Virgem e de S. José, surgem, em adoração, cinco pastores. Um dos pastores olha para fora do quadro, chamando a atenção do espetador, figura de *admonitore*<sup>76</sup>, bastante comum nestas representações. Apesar da proibição, por parte das rígidas normas iconográficas tridentinas, (com o intuito de conformar cada vez mais a representação pictórica à verdade dos acontecimentos expressa nos textos bíblicos), surgem o burro e vaca, na força da sua piedade popular. Afirmam-se discretamente, aparecendo apenas as suas cabeças que olham e aconchegam o Menino, de acordo com a tradição apócrifa<sup>77</sup>.

A ação está focada para o centro da composição, onde está Jesus. As figuras anatomicamente estão corretas e bem proporcionadas. O movimento é dado pelo drapejado

---

<sup>76</sup> Cf. Tiago MOITA, *op. cit.*, p.89

<sup>77</sup> Cf., Tiago MOITA, *op. cit.*, p.88

dos panejamentos com cores vibrantes e quentes, e no jogo de luz e sombra. A luz incide sobre a figura do Menino deitado no pano branco, e nas vestes de Maria, também brancas. A presente natividade, com adoração dos pastores, respira encanto, piedade e tranquilidade, procurando envolver quem observa. O rosto da Virgem e de S. José demonstram piedade, em atitude orante ao Deus-Menino. As restantes figuras estão também numa atitude de adoração ao Deus Menino.

### *Circuncisão de Jesus / Apresentação de Jesus ao Templo*

*“Completados os oito dias para ser circuncidado o menino, deram-lhe o nome de Jesus, como fora chamado pelo anjo antes de ser concebido no ventre de sua mãe.”*

*(Lc 2,21)*

A obra representa a circuncisão de Jesus, (Fotografia 18), ato pelo qual se exprime a sua obediência à Lei e que marca a entrada de Jesus na vida do povo eleito, aos descendentes de Abraão. Consagra a imposição de um nome ao recém-nascido. Entre o povo judeu, a circuncisão era o equivalente ao que viria a ser para os cristãos, o batismo<sup>78</sup>. Será o primeiro momento em que o Seu sangue é derramado, anúncio prefigurado do sacrifício da Paixão. A fonte canónica que subjaz à representação deste tema, encontra-se descrita na Bíblia Sagrada, no Evangelho de S. Lucas (Lc.2,21). Iconograficamente, este episódio ocorre no templo, ou segundo a tradição judaica, no interior da casa paterna. No centro da composição, o Menino Jesus nu acha-se sobre uma bacia em cima de uma mesa coberta com uma toalha branca, amparado pelas mãos de um homem. Quatro personagens assistem ao ritual e circundam a cena. O Menino dirige o olhar sereno para Sua Mãe. O Sumo-sacerdote, sentado numa cadeira como a que Elias usou para presidir a este rito, segundo o povo judeu<sup>79</sup>, com turbante na cabeça, e vestido com uma alva e uma capa ricamente decorada, cingida na cintura. A mão direita com objeto, aparentemente cortante, e cumprindo o rito da circuncisão. Do lado direito da composição encontra-se Maria, enverga uma túnica branca e um manto azul que lhe cobre as costas e cai amparado sobre os braços. De cabeça descoberta. Cruza as mãos sobre o peito, num gesto de conformidade

---

<sup>78</sup> Cf. Louis, **RÉAU**, *op. cit.*, p. 267

<sup>79</sup> Cf. Louis, **RÉAU**, *op. cit.*, p.269

com a Lei. A representação do rosto demonstra uma atitude piedosa e tranquila, de aceitação e humildade, de enternecimento ao sofrimento do Filho. A presença da Virgem destinava-se, provavelmente a assumir a pureza do nascimento de Cristo. Dado tratar-se do nascimento do Menino Deus não haveria a necessidade desse tempo de purificação como usualmente estabelecido.<sup>80</sup> Toda a mulher que tivesse dado à luz, por estar impura, achava-se impedida de entrar no templo por um período de quarenta dias. São José encontra-se atrás da Virgem, enverga uma túnica azul cingida na cintura e um manto ocre que lhe envolve o tronco. Mão direita sobre o peito, de olhos baixos, de rosto melancólico. O fundo da composição é escuro. A luz é dada pelo tom branco da toalha sobre a mesa, da túnica da Virgem e do Sumo-sacerdote, bem como pelo corpo do Menino, que realça a cena central do ato realizado. A cena é estática, centrada no ato a que assistem. As personagens também não revelam movimento.

---

<sup>80</sup> Cf. Tiago **MOITA**, *op. cit.*, p. 112

## ***Fuga para o Egipto/ Regresso do Egipto***

*“José levantou-se de noite, tomou o Menino e Sua Mãe e partiu para o Egipto”.*

*Mt 2,14*

Neste episódio da vida da Virgem Maria, o Menino acaba de nascer, (Fotografia 19), mas tem de fugir para um país distante, o Egipto, devido à ordem do rei Herodes que «*mandou matar todos os meninos de Belém e de todo o território ao redor, de dois anos para baixo*» (Mt 2,16). Desta narrativa, cuja fonte canónica é o Evangelho de S. Mateus, procede, pois, a representação pictórica de versões como *a Fuga para o Egipto* ou *o Regresso a Nazaré*<sup>81</sup>. Cena de exterior, marcada por uma paisagem verdejante e exótica, a palmeira “egípcia” ao fundo à direita, assim como outras espécies arbóreas e florais, e um burro<sup>82</sup>, que ocupa o espaço horizontal da tela. A conduzi-lo, está um *querubim* que se apresenta de costas para o observador, e enverga um pequeno manto branco que lhe cobre a parte inferior do corpo. Sobre o dorso do burro encontra-se Nossa Senhora, sentada numa posição frontal para o observador, com a perna esquerda ligeiramente elevada. Esta posição em que a Virgem se encontra não pode ser considerada realista, na medida em que não é possível sentar-se desta forma, confortavelmente, sobre o dorso do animal. Veste uma túnica branca com mangas vermelhas e um manto azul que lhe cobre o colo. Segura, nos braços, o Menino despido. Cabeça desnuda, pálpebras baixadas para o Menino que a olha, e como que a quer abraçar. Logo atrás segue José de parecer muito jovem, envergando uma túnica azul com um manto de cor ocre que lhe envolve o braço direito, e que cruza à frente no tronco,

---

<sup>81</sup> Cf. Tiago MOITA, *op. cit.*, p.144

<sup>82</sup> Cf. Louis, RÉAU, *op. cit.*, p. 293. A renovação do tema, Fuga para o Egipto, depois do Concílio de Trento, o asno foi vítima de um purismo que não o considerava digno de servir como montada à Virgem. Na obstante, na arte do século XVII, não se trata de um ostracismo absoluto. Quando surge representado, é conduzido por um anjo.

caindo depois até aos pés. Tem ao ombro uma vara que serve de sustento ao que poderá ser uma cesta com mantimentos. A cena é noturna. A luz é dada no céu pelo cortejo de anjos que seguem a Sagrada Família e pelo brilho alaranjado que envolve as cabeças da Mãe e do Menino.

### ***Menino Jesus entre os Doutores***

*“Três dias depois encontraram o Menino no Templo. Estava sentado no meio dos doutores, a ouvi-los e a fazer-lhes perguntas. Todos os que O ouviam estavam maravilhados com a inteligência das Suas respostas.”*

Neste episódio da vida de Jesus, refere-se a primeira manifestação do seu magistério. A história do Menino entre os Doutores da Lei, (Fotografia 20), foi referida unicamente por S. Lucas (Lc. 2, 41-51). Indo com os seus pais festejar a Páscoa a Jerusalém, Jesus, de doze anos de idade, ficou no Templo a discutir com os doutores da Lei, "estupefactos com a sua inteligência e com as suas respostas". Assim o encontraram S. José e a Virgem, três dias depois. Bento Coelho colocou o Menino no centro da composição, sentado numa poltrona. Este trono de majestade ou da sabedoria está enquadrado numa construção com pilares ou colunas, no topo de um estrado de um degrau. Estes elementos podem ter sido inspirados na gravura de Jerónimo Wierix<sup>83</sup> (1553-1620), (Gravura 1), para as *Histórias Evangélicas* (1607), da autoria do Padre Jerónimo Nadal (1507-1580). O Menino, de braços gesticulantes, veste uma túnica azul. Está voltado para a esquerda, de onde surgem Seus pais. A cabeça descoberta envolta numa luz laranja, de grande esplendor. Os pés descalços, descansam sobre uma almofada de cor vermelha. Pela direita surge a Virgem com as mãos cruzadas no peito, troca com o seu Filho o diálogo evangélico: “- *Meu filho, porque fizeste isto? Eu e o teu pai procurávamos-te cheios de inquietação*”. Ao que Jesus responde: “- *E porque me procuráveis? não sabíeis que eu tenho de estar em casa do meu*

---

<sup>83</sup> Cf. Tiago MOITA, *op. cit.*, p. 164

*Pai?” (Lc 2,48). S. José encontra-se atrás de Maria, sempre num plano secundário em relação à Virgem. Circundando Jesus, os admirados doutores da Lei, sentados a Seus pés. O que se encontra à direita de Jesus segura um livro para verificar algumas das Suas afirmações. Outro, em frente, enumera argumentos servindo-se do tradicional gesto da computação digital escolástica<sup>84</sup>. Um doutor da Lei de pé, virado para o espectador, ocupa inteiramente a extremidade direita do quadro<sup>85</sup>. A cena está representada com a sugestão de movimento e interrogação que vibrava naquela circunstância. A luz é dada sobre a cena central onde se encontra Jesus. Ilumina as vestes dos doutores da Lei que interpelam o Menino, e ilumina também o rosto da Virgem. Os claro-escuros que incide nos drapeados dos tecidos dão-lhes naturalidade e leveza. As cores quentes e vivas das vestes dos doutores da Lei destacam-se do conjunto pela incidência dessa mesma luz. A preocupação do artista foi criar um cromatismo luminoso que incide sobre uma representação realista e naturalista dos personagens, dos objetos e acessórios.*

---

<sup>84</sup> Cf. Louis, **RÉAU**, *op. cit.*, p. 302

<sup>85</sup> Cf. Luís de Moura, **SOBRAL**, (coord.de), *op. cit.*, p. 228

### ***Dormição, Assunção e Coroação da Virgem Maria***

*“O caríssimo filho, rogo à tua Santidade que, quando chegue o momento que minha alma tenha de sair do corpo, me faças saber com três dias de antecedência; e então Tu, querido filho, encarrega-te dela na companhia de teus anjos”.*

*(Evangelhos de Pseudo-Arimateia, cap. I).*

Este ciclo iconográfico da Virgem, da sua *Dormição, Assunção, e Coroação no Céu*, (Fotografia 21, Fotografia 22, Fotografia 23), tão importante na arte cristã, não consta nos Evangelhos canónicos. Estes temas tão populares, e que foram fonte de inspiração para tantas obras-primas, vão ser difundidos pelos Evangelhos Apócrifos e popularizados na Lenda Dourada no Séc. XII. Adaptaram-se à fé dos fiéis indignados por nada se saber acerca da mãe do Redentor após a sua Crucifixão. Acerca da sua Morte nada se sabia, nem a data, nem o local onde ocorreria. A crença de que a Virgem não havia permanecido na sua sepultura foi difundida universalmente. A procura de relíquias corporais tinha-se tornado particularmente importante para os fiéis. Rapidamente a Virgem foi denominada como *“Mulher do Apocalipsis, que deu ao mundo um Filho e se elevou no céu nas asas de uma águia no momento em que o Dragão (da Morte) se dispunha a devorá-la”*. Por outro lado, no Antigo Testamento, há numerosos exemplos de ascensão ao céu, seja de patriarcas seja de profetas, que teriam tido o privilégio de escapar da morte e ascender ao Paraíso. É o caso de *Henoc e Elias*. E não seria a Mãe de Deus mais digna dessa ascensão? Por falta de toda uma tradição apostólica, estabelecendo uma conformidade tão rigorosa quanto possível entre a Mãe e o Filho, o relato apócrifo da Morte, Ascensão e Glorificação da

Virgem foi simplesmente transcrito do relato evangélico da Morte e Glorificação de Cristo<sup>86</sup>.

Esta representação da “*Dormição da Virgem*” é o último momento da vida da Virgem sobre a terra. Um anjo anuncia a sua morte. Os apóstolos, que se encontravam espalhados pelo mundo a anunciar o Evangelho, voltam à cidade e rendem homenagem à Virgem, que se despede deles. A Virgem, no centro da composição, de pálpebras cerradas, está reclinada sobre o leito de morte paralelo ao plano do espetador. Veste túnica branca. A mão esquerda sobre o peito e a direita sobre uma dobra do lençol, que vai até meio do corpo. Cobre-lhe a cabeça um manto ocre que cai sobre os ombros. A parte inferior do corpo está sob o lençol branco, sobre o qual se estende um manto ocre rematado com franja. Ao seu redor, ajoelhados, os doze apóstolos. À esquerda está São Pedro, apóstolo mais velho representado de barba e cabelo branco, veste uma túnica azul com um manto ocre que cai junto aos pés; do lado direito, São João, o apóstolo preferido de Jesus, a quem Jesus entregou Maria, para que dela cuidasse. Aos pés da Virgem, estará S. Paulo, o único personagem que apresenta vestes de cor diferente, túnica verde e manto vermelho. O ambiente é de dor, pela perda de tão querida Mãe. Os rostos apresentam expressões de profundo pesar, mas ao mesmo tempo de grande ternura. Ao nível da paleta cromática, as cores são quentes e vibrantes, os panejamentos mostram movimento pela forma como o jogo de luz e do claro-escuro são dados, transmitindo maior enfoque nos brancos da roupa da Virgem que está no centro da composição.

---

<sup>86</sup> Cf. Louis, **RÉAU**, *op. cit.*, p. 620

### *Assunção da Virgem*

Até finais do séc. XIII, o tema *Ressurreição da Virgem* vai sendo substituído pela *Assunção da Virgem*. A Virgem ressuscita como seu Filho, três dias depois da sua morte. Por vezes, vemos a representação do arcanjo S. Miguel que transporta a alma da Virgem desde o Paraíso, entregando-a a Cristo. A alma junta-se ao corpo elevado por anjos conduzindo-o ao céu. O tema da *Assunção da Virgem* não é mencionado nos Evangelhos canónicos, trata-se de uma lenda tardia copiada no séc. VI. Porém, no séc. VIII, a Igreja de Roma considerava a Assunção corporal da Virgem um ato piedoso e não um dogma da igreja católica. Só em 1950, este dogma da Assunção vai ser proclamado, pelo Papa Pio XII<sup>87</sup>. A Assunção, que glorifica a 15 de Agosto a maternidade corporal de Maria, corresponde, no desenvolvimento do culto mariano, à Ascensão de Cristo. Envolta num halo de luz, a Virgem eleva-se aos céus com uma corte de cinco querubins que lhe seguram o manto azul, enquanto os Apóstolos, no registo inferior, desvendam o túmulo vazio e se dão conta, simultaneamente, do prodígio. Uma figura feminina encontra-se ao centro, por baixo da Virgem, poderá ser Maria Madalena, de cabelos envoltos numa fita branca. Ao nível dos valores cromáticos, a obra caracteriza-se por uma liberalidade na utilização de uma paleta de cores não muito variada e algo repetitiva em relação às pinturas anteriores – vermelho, ocre, laranja, verde, azul, amarelo, branco. Integra efeitos de luz e sombra, dando maior enfoque à figura central de Maria. O pintor realça o branco da túnica, levando a que o observador direcione o olhar para a mesma.

---

<sup>87</sup> Cf. Louis, **RÉAU**, *op. cit.*, p.638.

### *Coroação da Virgem Rainha do céu e da terra*

É a representação da coroação da Virgem Maria pela Santíssima Trindade. A cena decorre num espaço irreal, e é testemunhada por uma glória de anjos que rodeiam e louvam Maria e colocam em destaque a Santíssima Trindade. Em primeiro plano, a Virgem Maria, de frente, ajoelhada sobre nuvens, de mãos em atitude orante, recebe a coroa que Jesus Cristo e Deus Pai seguram. No plano superior, ao centro, o Espírito Santo sob a forma de pomba, abençoa a coroação. A composição é formada por duas pirâmides: a primeira é desenhada pelos dois anjos em primeiro plano, e tem o vértice na coroa sobre a cabeça da Virgem; a segunda é invertida, tendo por base a pomba do Espírito Santo, agrupa as cabeças de Deus Pai e Cristo e converge nos joelhos da Virgem. A cor e a luz reforçam a mensagem dos restantes elementos compositivos. A luz banha com maior intensidade as figuras divinas, iluminando também o rosto da Virgem que, após a Assunção, se transforma em Rainha do Céu. É o dogma da Virgem, saído do Concílio de Trento, que está patente nesta tela, como instrumento catequético<sup>88</sup>. A Virgem em atitude orante, ajoelhada de mãos postas sobre o peito, eleva o olhar para Deus Pai. Veste túnica cor-de-rosa e um manto azul que lhe cai sobre os braços. Deus Pai, sentado sobre a nuvem que sustenta a representação, pende o olhar sobre a Virgem, veste traje Papal, calvo, de rosto envelhecido. Deus Filho, ressuscitado, sentado, olha a Virgem, de rosto jovem, cobre-lhe o corpo um manto

---

<sup>88</sup>Cf. Dercio António PAPANINI, “Dogmas Marianos IV: A Assunção de Maria”, in, *Fraternidade São Gilberto*, 2011. O Papa Pio XII, na Bula “*Munificentissimus Deus*”, de 1º de Novembro de 1950, proclamou solenemente o dogma da assunção de Maria ao céu: “*Pronunciamos, declaramos e definimos ser dogma divinamente revelado que a Imaculada Mãe de Deus, sempre Virgem Maria, cumprindo o curso de sua vida terrena, foi assumpta em corpo e alma à gloria celeste*” (Dz. 2333). A Virgem Maria foi assumpta ao céu imediatamente depois que acabou a sua vida terrena; o seu Corpo não sofreu nenhuma transformação como sucederá com todos os homens que ressuscitarão até o final dos tempos, passando pela descomposição. O essencial do dogma é que a Virgem foi levada ao céu em corpo e alma, com todas as qualidades próprias da alma dos bem-aventurados e dos corpos gloriosos. (<http://fraternidadesaogilberto.blogspot.pt>)

vermelho. Descalço, com a marca do cravo no pé direito. A paleta de cor tem a predominância do amarelo ocre que ilumina a coroação. Todo o fundo é escurecido, interrompido por pontos de luz que incidem sobre as cabeças dos querubins que rodeiam a cena principal.

#### 4.1.2 Técnica de execução; comparação com outras obras do autor.

Cerca de 1670, reuniam-se “*em casa do senhor Bento Coelho da Silveira*” alguns dos eruditos poetas pertencentes à Academia dos Singulares, em busca de “*tema para os seus poemas*”. Alguns destes poemas faziam a descrição de genuínas pinturas que viam e admiravam na casa do pintor<sup>89</sup>. Destes encontros não ficou qualquer registo substancial que, ao contrário de tantos artistas seus contemporâneos, nos possam auxiliar nos dias de hoje, na reconstituição do local de trabalho do artista, e contribuir para uma enumeração de materiais usados, permitindo qualificar as suas técnicas de execução. Embora a falta de interesse pela oficina do artista seja notória, no entanto, as palavras proferidas pelos académicos da Lisboa da segunda metade de Seiscentos é de grande importância. Revelam-nos elas que cada uma das suas obras em qualquer uma das “*idades do nosso reino de Portugal*”, nas “*de outros reinos*” ou nos “*Estados da Índia e Brasis*”, não se poderá afirmar senão que é “*um prodígio, um pasmo e um assombro do mundo*” pintor como “*não houve outro maior*”<sup>90</sup>. Face à falta de fontes escritas, que permitam fazer uma caracterização desta face material da arte, a análise laboratorial das obras do artista corresponderá, quando possível, à única via exequível de identificação dos materiais e da caracterização das técnicas. Contudo, este estudo laboratorial não se poderá sobrepor ao estudo histórico, mas sim ir ao seu encontro, tendo em conta que ambos constituem abordagens dos mesmos objetos, realizadas segundo diferentes perspetivas que se complementam. De acordo com a metodologia, far-se-á a identificação dos materiais, ao nível do suporte e da camada cromática, tal como da forma de os utilizar.

---

<sup>89</sup> Cf. António João CRUZ, “Da sombra para a luz. Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira”, in, *Cadernos Instituto Português do Património Arquitetónico*, nº 3, Lisboa, Ministério da Cultura, 1999.

<sup>90</sup> Cf. António João CRUZ *op. cit.*, p. 15

A Natureza dos suportes: as pinturas de Bento Coelho da Silveira foram na sua grande maioria executadas sobre tela<sup>91</sup>. Este predomínio da tela está de acordo com o que se fazia em Itália do século XVI<sup>92</sup>, em particular em Veneza, que iria levar à generalização do uso deste tipo de suporte ao longo de Seiscentos, também em França e em Portugal<sup>93</sup>. É importante sublinhar que o pintor utilizou, raras vezes, outro tipo de suporte, como a madeira e o cobre. Nos diversos tratados, que chegaram até nós, põem-se em evidência as preferências existentes a respeito dos suportes e, através do confronto dos textos, o aperfeiçoamento das telas ao longo do século XVII.

As telas particularmente utilizadas pelo pintor são pouco densas ou de densidade média, assim as define António João Cruz no estudo laboratorial feito a um conjunto de obras de Bento Coelho para a exposição “Bento Coelho e a cultura do seu tempo,” realizada em 1998 na Galeria de pintura do Rei D. Luís (Palácio da Ajuda). São telas com reduzida densidade de fios - portanto grosseiras -, e eram mais vulgares em Itália do que em França<sup>94</sup>. São especialmente adequadas a obras que, pela posição que ocupam no espaço arquitetónico em que se inserem, são observadas ao longe. Nessas circunstâncias, as marcas do suporte serão pouco visíveis na pintura. As telas mais utilizadas, quer em Itália, França e também em Portugal, eram as de cânhamo, linho e *ramie*. Bento Coelho preferia as de cânhamo<sup>95</sup>.

Quanto ao tratamento dos suportes, poder-se-á dizer que antes do século XVII, as pinturas sobre madeira ou sobre tela eram executadas, normalmente, sobre uma camada de preparação branca, à base de cré ou gesso. Esta técnica, porém, foi sendo modificada, e por um período de dois séculos, tornou-se comum a utilização de preparações escuras, de cor avermelhada, castanha ou acinzentada, conferindo às obras uma tonalidade mais quente<sup>96</sup>.

---

<sup>91</sup> Cf. António João **CRUZ** *op. cit.*, p. 24

<sup>92</sup> Cf. Gilbert Emile **MÂLE**, *Restauration des Peintures de Chevalet*, Friburgo, Office du Livre, 1976. p. 31

<sup>93</sup> Cf. Ségolène **BERGEON**, Elisabeth **MARTIN**, “La technique de la peinture française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles”, in *Techne*, 1, 1994, pp. 65-78. **AAVV**, *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995. Vítor **SERRÃO**, *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, (coord.de), Lisboa, IPPC, 1991.

<sup>94</sup> Cf. António João **CRUZ**, *op. cit.*, p.29

<sup>95</sup> Cf. António João **CRUZ**, *op. cit.*, p.29

<sup>96</sup> Cf. António João **CRUZ**, *op. cit.*, p. 34. Alain R. **DUVAL**, “Les préparations colorées des tableaux de l'école française des dix-septième et dix-huitième siècle”, in *Studies in Conservation*, 37, 1992, pp. 239-258; Philip **HENDY**, “A. S. Lucas, The ground in pictures”, in *Museum*, 21, 1968, pp. 266-276.

Esta forma de preparar as telas já era recomendada por Filipe Nunes <sup>97</sup>, que diz que, em 1615, as telas destinadas à pintura a óleo deveriam levar duas camadas de *imprimidura*, preparação de “*terra de cintra*”, que identifica como sendo osso queimado, “*ou qualquer outra cor baixa moída com óleo*”. A tela deveria ser estirada e pregada na respetiva grade e levar uma ou duas camadas de “*cola fraca*” (encolagem). Só depois, segundo o tratadista, era aplicada a preparação “*com a faca ou a colher de pedreiro pequenina*” porque “*leva diante de si todas as arestas que tem o pano*”. Finalmente, depois de seca, a última camada era polida com pedra-pomes até ficar muito lisa<sup>98</sup>. Segundo estudos feitos a algumas das obras de Bento Coelho para integrarem a exposição, “*Bento Coelho e a cultura do seu tempo*”, o resultado da análise estratigráfica das amostras recolhidas em algumas pinturas demonstrou, que a respeito das camadas de preparação, o pintor não seguiu os procedimentos enunciados por Filipe Nunes, nem tão pouco no que toca ao polimento cuidadoso das camadas. Com efeito, a superfície da preparação das suas obras, de um modo geral, demonstrou ser muito irregular<sup>99</sup>, como se vê, por exemplo, na (Fotografia 24), *Anunciação*, bem ilustrativa da irregularidade da preparação. Não sendo possível a observação da forma como o artista procedeu à colocação da camada de preparação nas telas, não é possível dizer se seguiu os procedimentos segundo o tratadista Filipe Nunes, que profere que a preparação só deveria ser posta depois de fixar a tela à grade. Quanto à existência ou não de desenho subjacente ou arrependimentos, só seria possível verificar a sua existência com o auxílio de equipamentos de reflectografia de infravermelho, o que não foi possível, dado o difícil acesso e localização das obras no espaço arquitetónico.

Na observação direta, com a ajuda de ampliação fotográfica de algumas áreas das pinturas, foi possível pôr em evidência um método extremamente expedito de realização das pinturas atribuídas a Bento Coelho da Silveira, o qual se manifesta de diversos modos. A fina camada cromática sobre a preparação, visível na (Fotografia 24) poderá traduzir uma economia de tempo e de materiais, designadamente de pigmentos. Verifica-se uma significativa falta de pormenor, tanto ao nível das vestes<sup>100</sup>, (Fotografia 25) como dos ambientes cénicos. Na pintura *Dormição da Virgem*, é possível observar que da figura que

---

<sup>97</sup> Cf. Filipe NUNES, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva.*, Porto, Editorial Paisagem, 1982.

<sup>98</sup> Cf. Filipe NUNES, *op. cit.*, pp.101-102.

<sup>99</sup> Cf. António João CRUZ, *op. cit.*, pp. 35-36

<sup>100</sup> A forma como o manto da Virgem cai sobre o braço parecendo cortado em dois pedaços, sem ligação entre eles.

se encontra junto aos pés da mesma, S. Paulo (?), os braços rompem do manto vermelho, (Fotografia 26). Verifica-se, ainda, que, habitualmente, as camadas de cor verde ou azul se sobrepõem às restantes, tanto nas superfícies de fundo como na representação das figuras, nomeadamente nas camadas de carnação. Nesta obra, observa-se que as mangas e o ombro verde-escuro da túnica do apóstolo foram concluídas depois do manto vermelho, da cabeça e das mãos, dada a sobreposição das cores. Por outro lado, constata-se que há a tendência de as camadas vermelhas se encontrarem sobre as de outras cores. Por vezes, isto resulta de a sobreposição das figuras, ao fundo, implicar o sobrepor do vermelho das vestes à cor do fundo, de modo idêntico ao que acontece com o azul e o verde, por exemplo na pintura *Coroação da Virgem no Céu*, (Fotografia 23), com o manto de Jesus. Na pintura *Natividade*, (Fotografia 17), o vermelho da túnica do pastor sobressai do fundo. Pode deduzir-se que as superfícies de fundo foram concluídas antes das figuras, e estas foram pintadas do interior para a superfície. Primeiramente foram pintadas as carnações, depois as vestes mais juntas ao corpo, (Fotografia 27) e, finalmente, as peças de vestuário exteriores, como os mantos, frequentemente de cor vermelha, azul ou ocre, cores tão frequentes nas obras deste pintor.

As figuras representadas no último plano das pinturas, sejam anjos e querubins, sejam outros personagens, foram executadas de modo muito esquemático e, por vezes, impreciso, o que, além de dar conta de uma técnica expedita, testemunha igualmente um bom domínio de certos recursos estilísticos. Algumas destas figuras são representadas com rostos de reduzido número de cores, (Fotografia 28); outras há, as femininas, que apresentam traços profundamente masculinos, (Fotografia 29, Fotografia 30). Um outro aspeto que também parece interessante abordar é o das linhas de contorno a que estão sujeitas algumas das personagens mais elaboradas ou, pelo menos, determinadas zonas das mesmas, nos rostos, em particular naqueles que, em perfil, se destacam contra o fundo, observando-se um contorno efetuado a tinta escura, como se vê, com particular nitidez numa das personagens retratadas, S. Paulo (?), (Fotografia 26).

No que se refere à luz e sombra dadas nas pinturas, (numa observação sem recurso a um exame da superfície com equipamento de microscopia), poderá dizer-se que a sobreposição das pinceladas de cor luminosa às de cor mais sombria é mais frequente do que o contrário, como em *Menino entre os Doutores*, (Fotografia 20) onde há zonas de representação dos

tecidos. Esta forma de pintar da sombra para a luz era frequente à época de Bento Coelho<sup>101</sup>, e estava relacionada com a cor escura da preparação utilizada. Anteriormente, utilizando uma preparação de gesso ou cré, que é branca, teria de aplicar-se várias camadas de tinta - era usual, estas serem finas - para conseguir ocultar o branco da preparação, e obter uma tonalidade sombria. Em contrapartida, a luminosidade era conseguida com a própria camada de preparação, sendo aplicada por cima desta uma fina camada transparente, para modificar a cor. Em obras com fundo escuro, o procedimento era o oposto<sup>102</sup>. Filipe Nunes, citando outro tratadista, afirma “...as sombras na pintura não são outra coisa mais, que falta de luz”<sup>103</sup>. Poderia ter acrescentado que, por vezes, também a falta de matéria cromática será uma das causas.

Dentro da temática religiosa, seja da vida de Jesus, seja a temática mariana ou dos santos, poder-se-á dizer que Bento Coelho da Silveira foi prolífero no número de obras que executou, de norte a sul do país, para um grande número de igrejas, conventos e até mesmo para particulares.

A pintura da igreja de S. Bartolomeu comparativamente com outras obras do autor que versam o tema da *Anunciação*, (Fotografia 31, Fotografia 32, Fotografia 33, Fotografia 34, Fotografia 35) e contemporâneas daquela, enuncia um pintor maduro que encontrou uma via própria e um estilo inconfundível: atitudes expressivas, caras e olhos redondos, sombras esquemáticas, formas amplas e, antes de tudo, uma técnica rapidíssima com utilização quase exclusiva de pinceladas expeditas e nervosas, levando a pensar que o artista trabalha sem desenho preparatório, *alla prima*. Na *Anunciação*, do Museu Nacional Machado de Castro, (Fotografia 33), análises laboratoriais permitiram concluir que se encontravam reunidas algumas características próprias deste pintor, com um estilo inconfundível referidas anteriormente. Estas características serão desenvolvidas em toda a sua produção artística<sup>104</sup>. A cenografia das obras, adereçadas com idênticos jarros de flores e reposteiros do lado da Virgem, onde Maria levanta o olhar para a glória celeste, que lhe invade a câmara, e cruza os braços sobre o peito em gesto de humildade. Gabriel, ajoelhando-se diante de Maria, em atitude de veneração e respeito, define já o mistério da

---

<sup>101</sup> Cf. António João CRUZ, *op. cit.*, p. 75

<sup>102</sup> Cf. António João CRUZ, *op. cit.*, p. 75

<sup>103</sup> Cf. Filipe NUNES, *op. cit.*, p.89

<sup>104</sup> Cf. Luís de Moura, SOBRAL, (coord.de). *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...), p. 224.

Encarnação. Como refere Moura Sobral, esta atitude do arcanjo, ajoelhado e reclinado – ou exageradamente dobrado – lembra a *prosquinense* do antigo cerimonial bizantino, e deriva de uma pintura de altar de Fernão Gomes (1548-1612), para o transepto dos Jerónimos (c.1594).

*“Esta obra de Fernão Gomes parece ter exercido uma influência decisiva sobre os pintores que se lhe seguiram, pois ela funcionou como um verdadeiro protótipo ou cabeça de série. Sabemos, por outro lado, que Bento Coelho possuía ‘um livro de modelos de insignes pintores’, onde avultavam os desenhos de Fernão Gomes, o que de alguma maneira atesta esta filiação (...) a pose do arcanjo Gabriel relaciona-se com o culto da Eucaristia, de importância capital na época da Contra-Reforma, particularmente em Portugal. No cruzar de braços de Nossa Senhora obra-se o sacrossanto mistério de Deus se fazer homem no seu ventre, a Virgem da Encarnação transforma-se assim no Tabernáculo da Nova Lei, no primeiro Sacrário, e é esta complexa situação teológica que a atitude do anjo de Bento Coelho exprime”.*<sup>105</sup>

A coleção do Museu de São Roque inclui uma *Anunciação*, (Fotografia 34) atribuída a Bento Coelho e, cronologicamente, uma das mais recuadas, 1655<sup>106</sup>. Nesta obra, confirma-se mais uma vez, o modelo de composição inspirado em Fernão Gomes.

No tema *Circuncisão de Jesus*, no quadro do Museu Nacional Machado de Castro, (Fotografia 36), tanto a configuração geral da cena como um certo número de motivos (moel sentado, acólito e menino), parece ter inspiração numa composição de Maarten de Vos (1532-1603), gravada por Jaques de Bie (1586-1640), e que integrava uma série de gravuras sobre a vida de Cristo, muito difundida entre os pintores portugueses<sup>107</sup>. Com ligeiras variantes, Bento Coelho repete a presente composição na Igreja de São Bartolomeu da Charneca, (Fotografia 18), com a Virgem de aparência mais jovem.

---

<sup>105</sup> Cf. Luís de Moura, **SOBRAL**, *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...), p. 194

<sup>106</sup> Cf. Maria Helena **OLIVEIRA**, (coord.de). “As pinturas do altar-mor da Igreja de São Roque,” in, *Sete Imagens para o Calendário Litúrgico*. Lisboa, Santa Casa da Misericórdia, 2006.

<sup>107</sup> Cf. Luís de Moura, **SOBRAL**, *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...), p. 192

### 4.1.3 Elementos iconográficos recorrentes

A iconografia mais constante e recorrente na pintura, assim como na talha dourada, ou na arquitetura religiosa, é a mariana e a hagiológica. Encontramo-la também cristífera, dedicada ao Santíssimo Sacramento, ou à Santíssima Trindade; ou mesmo a iconografia específica de ordens religiosas.

Como já foi referido, o concílio de Trento reforça os dogmas da conceção imaculada de Maria e a sua relevância na salvação humana, enquanto coredentora da humanidade. Reforça, ainda, a presença efetiva de Cristo na Eucaristia. Exalta o papel dos santos enquanto modelos de conduta a adotar, glorificando não só aqueles que como mártires deram a vida pela fé, mas também aqueles que pelo seu exemplo de vida quotidiana encarnaram a doutrina cristã na sua totalidade. Isto vai reforçar estas devoções<sup>108</sup>. Assim, os novos altares, respondendo a este movimento, abriram novos espaços para o seu digno acolhimento, exibindo na sua estrutura a iconografia a elas ligada.

Várias imagens de Nossa Senhora, dedicadas a múltiplas devoções, reconhecem-se nos altares de então, ao lado de imagens de Cristo e dos santos<sup>109</sup>.

Este desenvolvimento catequético, visando a adesão e esclarecimento dos fiéis à doutrina cristã, processava-se, num primeiro momento, através da comunicação de episódios da vida de Cristo e dos seus intercessores divinos, Maria e os santos. Deste modo, assumem as diretrizes católicas pós Trento, espelhando-as, assim como toda a correspondente produção de textos derivados da patrística, dos sínodos, entre outros, que tomaram a seu cargo pôr em prática tais deliberações. Para a figuração da Virgem Maria, de Cristo, ou para o Santíssimo Sacramento são atribuídos invariavelmente os locais centrais do retábulo-mor,

---

<sup>108</sup>Cf. Fernando CHECA e José Miguel MORÁN, *El Barroco*, Madrid, Ed. Istmo, 1989, pp. 222-234.

<sup>109</sup> Cf. Frei Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário Mariano* (...).

observando-se, em locais secundários as imagens de santos associados à devoção de determinada paróquia ou ordem religiosa.

Os ciclos da vida de Maria ou de Cristo observam-se com frequência pintados em grandes telas amovíveis conforme o ciclo litúrgico. Tais casos poderão ser observados nos retábulos-mores das igrejas de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, na de Sto. Agostinho de Marvila, ou no da igreja da antiga casa professa de S. Roque, em Lisboa<sup>110</sup>. Foi, no entanto, a escultura que imperou neste processo de reinvenção do altar e retábulo português, sendo protagonista da mensagem que cada altar enuncia.

Se, como acima referimos, são as imagens de Cristo, da Virgem, dos santos ou a iconografia ligada ao Santíssimo Sacramento, as mais constantes nos altares do primeiro Barroco, não podem ser esquecidas outras que a estas se uniram na configuração do sucesso da mensagem enviada ao observador, como sejam as imagens de anjos adultos e meninos, os *putti*, as aves Fénix, as águias, o Pelicano, o Cordeiro Místico, enfim, uma série de elementos que, convivendo com os protagonistas centrais do retábulo a ele se uniram na composição do discurso, quer sejam telas quer imagens de vulto.

Este discurso é elaborado a partir de uma série de elementos comunicantes e que remetem para significados que se movimentam entre si e que atuam em sintonia na construção do sentido final do altar barroco, como é o caso dos altares em que a pintura, a par da escultura, complementa a temática apresentada. No retábulo de Nossa Senhora da Doutrina, há cenas da vida da Virgem representadas nas telas de Bento Coelho da Silveira (hoje no Museu de S. Roque), as quais revestiam as ilhargas da capela. No corpo do retábulo, na tribuna, pode observar-se a imagem da Santa da Doutrina e dos seus progenitores, colocadas em nichos nas pilastras,<sup>111</sup>(Fotografia 37).

No caso em estudo, toda a iconografia da igreja de São Bartolomeu da Charneca está direcionada para o seu orago, São Bartolomeu. No altar colateral, do lado do Evangelho, em talha «Estilo Nacional» pode observar-se a imagem do santo em madeira policromada, (Fotografia 10), e que, segundo a tradição, evangelizou a Índia, a Mesopotâmia e a

---

<sup>110</sup> Cf. Sílvia Maria FERREIRA, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras*, Vol. I (...), p 474

<sup>111</sup> Cf. Sílvia Maria FERREIRA, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras*, Vol. I (...) p. 474

Arménia onde foi esfolado vivo e decapitado. A sua festa realiza-se a 24 de Agosto. Veste sempre uma túnica larga e um manto como os demais apóstolos. Segundo a *Lenda Aurea*, a sua representação diz-nos que: “ *Os seus cabelos são negros e a sua figura branca, de olhos grandes e nariz comprido, de barba grisalha; veste túnica púrpura e manto claro adornado com pedras preciosas*”. Esta descrição vai influenciar a sua iconografia. Os seus ícones pessoais mais recorrentes são uma faca na mão e o demónio a seus pés<sup>112</sup>. O ciclo de telas que cobria o teto de caixotões apainelados é refeito e descaracterizado, em quadrelas de estuque, por volta de 1946, no âmbito de obras de restauro. Mas, segundo as *Memórias Paroquiais de 1758*, «...se vê pintada a vida e o martírio do Santo padroeiro, pintada pelo insigne Bento Coelho»<sup>113</sup>. As telas que encimam as paredes laterais da nave da igreja, no seu conjunto, estão ligadas a uma iconografia de cenas marianas, objeto de estudo deste trabalho, e a um ciclo de figurações de um apostolado, todas elas atribuídas à oficina de Bento Coelho. Os elementos iconográficos presentes nas pinturas ajudam à leitura e interpretação da mensagem que transmitem ao observador.

#### **4.1.4 Características expressivas dos personagens (*estado melancólico*).**

A arte da pintura, segundo Walter Benjamim (1892-1940), tem uma aura, defende uma visão materialista, segundo a qual toda a produção artística é circundada por uma certa “aura”, que revela a sua singularidade. É esta singularidade que seduz na obra e no seu discurso. A força é transmitida pela obra, na forma como o artista a apresenta, no ritmo articulado dos planos, na força das sinuosas linhas, na paleta de cor e na mancha, que se entrelaçam, revelando o desenho sobre um suporte, construindo a leitura das várias perspectivas que se cruzam, e fazendo, no final, um discurso coerente de ideias, singular, impossível de ser reproduzido da mesma forma com que foi idealizado. O diálogo empreendido com a obra levará a que o seu estudo proporcione a leitura dos saberes históricos; da sua iconografia e estética; da sua ideologia e gosto do encomendante; da

---

<sup>112</sup> Cf. Juan Ferrando **ROIG**, *Iconografia de los Santos*, Barcelona, Ediciones Omega, S.A., 1950.

<sup>113</sup> Cf. *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Vol. V, Quarto Tomo, 2ª Parte, Assembleia Distrital de Lisboa- Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 349.

simbologia que transporta, do seu estilo. Tudo isto faz parte da sua identidade transportando laços de memória e impressões de afecto que perduram e vão passando de geração em geração, revelando a sua singularidade<sup>114</sup>. A história da humanidade, ao equivocar-se com a história político-religiosa, criou, ao longo dos tempos, uma difícil relação entre o homem e o plano divino, submetendo a lei divina à sua vontade. As artes abstiveram-se sempre de seguir uma via de catequização, que seria redutora, embora tenham servido tantas vezes para a difusão de conceitos ligados ao plano divino. Assim, a arte tenta formas de afirmar a sua criatividade, criando um “sentido de humanização” capaz de transportar os seus “fruidores” a um plano de sublimação divina. Contudo, a obra de arte é a que vai sofrer ciclicamente com estas torrentes de iconoclastia, não podendo descurar a relação humanista do homem para com ela, utilizando normas estéticas e consciência patrimonial<sup>115</sup>. No caso em estudo, a pintura de tema religioso, a manifestação do sagrado está presente e é entendida, na sua singularidade, naquilo que ultrapassa uma narração estritamente catequética ou uma manifestação idolátrica. Para compreender a forma como esta representação do sagrado está presente nestas obras, proceder-se-á a uma análise das características expressivas dos personagens que demonstram uma atitude melancólica ou que manifestam o seu estado de alma, objeto de representação durante toda a história de arte, tanto na pintura (tema tratado na presente dissertação), como na escultura.

O conceito de melancolia terá surgido na Antiguidade Clássica a partir da doutrina dos quatro temperamentos,<sup>116</sup> interpretada como um sintoma de êxtase divino. Em termos plásticos, foi representado pelas figuras mitológicas de Ajax e Hércules. Na época helenística, a consolidação de uma doutrina mais clara destes quatro temperamentos, vai levar a que a melancolia seja interpretada como o único tipo de carácter que induz o indivíduo à tristeza, ao desespero, à depressão, estados de alma, que são artisticamente

---

<sup>114</sup> Cf. Walter **BENJAMIM**, *Obra de Arte na Era da sua Reprodutividade Técnica*. 1955, pp. 79-82.

<sup>115</sup> Cf. Vítor **SERRÃO**, “Ver e Crer: Os Cinco Sentidos da Arte da Pintura”, in, *INVENIRE, Revista de Bens Culturais da Igreja*, Nº 2, Moscavide, 2011, p. 10.

<sup>116</sup> Cf. Xavier Soro **LLACER**, *La melancolia en las Artes Plásticas de Occidente*. Valencia, Universidade Politècnica de Valencia, Faculdade de Belas Artes, 2007. Também conhecida por teoria humoral hipocrática ou galénica, segue as teorias dominantes na escola de Kos, segundo as quais a vida seria mantida pelo equilíbrio entre quatro humores: sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra, procedentes, respetivamente, do coração, sistema respiratório, fígado e baço. Cada um destes humores teria diferentes qualidades: o sangue seria quente e húmido; a fleuma, fria e húmida; a bílis amarela, quente e seca; e a bílis negra, fria e seca. Segundo o predomínio natural de um destes humores na constituição dos indivíduos, teríamos os diferentes tipos fisiológicos: o sanguíneo, o fleumático, o bilioso ou colérico e o melancólico.

representados, tantas vezes, numa atitude de pensador, sentado com a cabeça apoiada sobre a mão esquerda, atitude que é representada até aos dias de hoje. Na Idade Média, o estado melancólico foi visto como pecado capital aos olhos do cristianismo e é representado como tal. Só no Renascimento, com o voltar às representações clássicas e graças à corrente humanista que se formou, o temperamento melancólico voltará a ser visto como uma forma de “ser” do indivíduo, por um lado como um “estado de alma” e, por outro, como “estado de inspiração” o símbolo da personalidade do homem.

A representação pictórica da “melancolia” ou do “estado melancólico” dos personagens vai sofrendo alterações, com o tempo e o espaço. Começou por representar os quatro humores, como forma de definir os distintos temperamentos do ser humano, símbolo do carácter de cada indivíduo (sanguíneo, colérico, fleumático e melancólico) através de litografias ou gravações da época, (Desenho 2). Pouco a pouco, estas representações foram evoluindo de forma a mostrar as diferentes atitudes do indivíduo, resultantes destes temperamentos, (a bondade, o amor; a euforia, a cólera; a paixão, a tranquilidade; a melancolia, a sonolência; a tristeza, o abatimento). Cada um destes caracteres ganha a sua “individualidade” dentro das representações pictóricas. Deste modo, o indivíduo em “estado melancólico”, era representado como estando triste, letárgico, e sonolento. Com o avançar dos tempos, as representações deste estado melancólico foram sendo humanizadas, com trajes da época. As figuras são criadas para uma determinada cena idealizada e estilizada, mostrando a atitude psicológica do indivíduo melancólico traços como a cabeça que repousa sobre a mão, (Gravura 2); ou o olhar perdido no vazio; a introdução de elementos que simbolizam e influenciam o carácter do indivíduo<sup>117</sup>. Contudo, todos estes elementos, atributos e caracteres associados ao estado melancólico, vão surgir com maior impacto em Albrecht Dürer (1471-1528), na sua gravura “*Melancolia I*”, (Gravura 3). Aqui surgem agrupados, mediante uma representação repleta de símbolos, todos os aspetos que caracterizaram a “atitude melancólica” do indivíduo ou o seu “estado da alma”, desde os tempos antigos até aos nossos dias. Este artista do Renascimento nórdico vai ser o primeiro a dignificar o estado melancólico, representando-o numa reciprocidade entre uma ideia abstrata e a imagem real.

---

<sup>117</sup> Cf. Xavier Soro **LLACER**, *op. cit.*, p.77

A representação plástica do período barroco, presente neste estudo, vai abandonar a serenidade clássica visível no período renascentista. Surge como seguidor da arte do período maneirista italiano, que misturava os cânones clássicos, de meados do Século XVI, com a artificialidade. A arte barroca vai expressar um mundo em movimento, em grande agitação de sentimentos, que representam as grandes paixões do homem. Por outro lado, e dado que a igreja era a principal encomendante da arte barroca, os temas religiosos surgem a par desta agitação de sentimentos. Os artistas exerciam grande influência nesse despertar da emoção e da devoção nos fiéis, mediante estímulos psicológicos e vivências obtidas através das imagens que faziam referência a emoções experimentadas pela “alma” do melancólico, assim como pelo “estado de ânimo” do corpo. A teatralidade nas cenas demonstrava grande expressividade de sentimentos. Ao contrário do que se pensava no Renascimento, em que o temperamento melancólico era aceite como sendo uma virtude do homem, no Barroco, representa-se o estado melancólico como um mal-estar do ser humano, evidenciando a ideia de um sentimento que atormenta a alma do sujeito<sup>118</sup>. O artista barroco pretende mostrar a apatia, a tristeza a introspeção desnudando o que atormenta a sua alma. Simbolicamente é um despojar-se perante o observador, dando-lhe a conhecer o que lhe vai na alma.

Já na pintura de Luís de Morales (1510-1586), *Jesus Cristo meditando sobre a Paixão e Morte* (1555-60), (Fotografia 38), surgia este sentimento. Jesus encontra-se sobre um pedestal clássico, num ambiente de semipenumbra, meditando sobre o martírio redentor. Aos Seus pés, surgem os símbolos da Sua Paixão: coluna, cravos, vara de flagelação, martelo e perfurador. Nesta obra é bem visível a “humanização divina”, que se faz notar na atitude pensante de Jesus sobre a Sua Vida, Paixão e Morte. Esta atitude, que havia de seguir-se, capaz de transportar observadores e fruidores a um plano de “sublimação divina”, é contrária àquela que as valências da arte renascentistas mostravam com a estabilidade, a ordem, a harmonia e a tolerância, com a dignidade, com a utopia do Antigo, e o valor da perspectiva<sup>119</sup>. Inspirado na gravura de Dürer, *Melancolia I*, Morales vai encontrar forma de transmitir ao observador que o caminho para alcançar o “Divino” far-

---

<sup>118</sup> Cf. Xavier Soro LLACER, *op. cit.*, p. 92.

<sup>119</sup> Cf. Vítor SERRÃO, “Ver e Crer: Os Cinco Sentidos da Arte da Pintura. (...)”p. 11.

se-á através da oração individual para alcançar a salvação pelo sacrifício<sup>120</sup>. No quadro *La Madeleine à la Veilleuse* (1640-1645), de Georges de la Tour (1593 - 1652), (Fotografia 39), a jovem está sentada em frente de uma mesa na qual estão pousados alguns livros e uma lamparina que arde. Madalena está em plena meditação, o olhar fixo na alta chama que lhe ilumina o rosto, está descalça e mantém a mão esquerda no queixo. O crânio está voltado para o observador, e brilha sob o efeito da luz. Curada por Cristo, dos demónios que a atormentavam, Madalena medita sobre a vida e a sua fragilidade, evocada pelo crânio e pela pequena chama efémera e trémula. Este aspeto da santa vai ser fortemente apoiado e encorajado pelo Concílio de Trento, personificando o Sacramento da Penitência. A pintura barroca é uma pintura grave, austera e angustiada, reveladora do medo do pecado. Revela-se muito atormentada pelo medo de não alcançar a salvação eterna. É uma pintura melancólica. Também nas pinturas da igreja de São Bartolomeu da Charneca encontram-se atitudes melancólicas, tão recorrentes na pintura europeia da época. Em todas as “encenações” pictóricas, a melancolia está bem visível nos rostos e nos gestos e atitudes dos personagens, (Fotografia 40, Fotografia 41, Fotografia 42). Pintura de tema mariano, a Virgem surge como exemplo a seguir. Enuncia uma atitude de aceitação e de oração, como meios para atingir a “Salvação da Alma”. A melancolia é pois concebida durante o período barroco como êxtase, um estado de entrega, onde os pormenores fisiológicos e psicológicos das figuras pintadas se comunicam intempestivamente ao observador.

---

<sup>120</sup> Cf. Vítor **SERRÃO**, “Ver e Creer: Os Cinco Sentidos da Arte da Pintura. (...)”p. 11.

## 4.2 A Origem das Pinturas

Os novos conventos pós tridentinos irão ser instalados nas grandes cidades, com objetivo comunitário, formando novas mentalidades e levando as pessoas a afastarem-se de qualquer tentação de heresia, conduzindo-as já para amplos projetos sociais. Já não têm só objetivos de recolhimento como eram concebidos os mosteiros da Idade Média. Os conventos e em particular as igrejas abertas ao público, são a afirmação artística destas novas ordens voltadas para a defesa da fé. Cada ordem religiosa tinha, em geral, um convento masculino e outro feminino, à exceção dos Jesuítas (só masculinos). A função das religiosas nos seus conventos não era menos importante do que a dos religiosos, pois acreditava-se que através da oração, principal função destas crentes, se conseguia vencer o infiel, como aconteceu na Batalha de Lepanto, em 1571<sup>121</sup>. Esta batalha foi a primeira grande vitória da cristandade sobre o Império Otomano, até aí invencível, e a vitória foi atribuída à oração do rosário. A função dos conventos femininos era, pois, contemplativa e de recolhimento, combatendo as heresias através da oração. Será a arte o principal veículo para a afirmação da especificidade de cada ordem, nascendo cada igreja das necessidades ideológicas da comunidade religiosa em que está inserida.

O espaço físico onde as obras em estudo se encontravam inicialmente, segundo faz referência Vítor Serrão<sup>122</sup> no seu livro *História da Arte em Portugal, O Barroco*, seria o extinto convento dos Agostinhos Descalços do Grilo, convento masculino, no Beato, em Lisboa, (Fotografia 43), também designado por Convento de Nossa Senhora da Conceição do Monte Olivete, tendo contígua a igreja paroquial de S. Bartolomeu do Beato (designação adquirida em 1835). A sua fundação remonta ao séc. XVII. Os Irmãos Descalços de Sto. Agostinho<sup>123</sup>, instalados em Portugal desde 1664, construíram este

---

<sup>121</sup>Cf. AAVV, *Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1979, p. 811.

<sup>122</sup> Cf. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal, O Barroco*, (...), *op. cit.*, p 66.

<sup>123</sup>Cf. Maria do Pilar VIEIRA, Carlos ALONSO, “Agostinhas, Agostinhos”, in, *Dicionário de História Religiosa em Portugal*, Carlos Moreira AZEVEDO, (dir.), Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2000, pp. 27-31. Agostinhos Descalços, em 1664 nascem como congregação de observância da Ordem dos Agostinhos, com o apoio da rainha D. Luísa de

edifício. A sua construção teve o lançamento da 1ª pedra em 1666, por D. Afonso VI. Trata-se de um convento masculino que veio a ter também a ordem feminina das chamadas freiras Grilas, (Fotografia 44). Os conventos foram fundados pela rainha D. Luísa de Gusmão (1613-1666) e contaram com plantas da autoria de João Nunes Tinoco (1610-1689), tendo sido lançada a primeira pedra do convento feminino a 2 de Abril de 1663 e do masculino a 15 de Maio de 1666<sup>124</sup>. Todavia, em Outubro de 1683, o Convento dos Grilos foi destruído por um violento incêndio<sup>125</sup>, tendo-se iniciado a sua reconstrução pela futura Sala do Capítulo, que serviria de igreja até que a definitiva estivesse concluída. Reconstruída posteriormente, não foi muito afetada pelo terramoto de 1755. Com a extinção das ordens religiosas, em 1834, o convento foi convertido no Recolhimento de Nossa Senhora do Amparo ou do Grilo, que antes estivera na Mouraria. A partir de 1897, toda a zona conventual foi adaptada para a instalação de indústria alimentar<sup>126</sup>.

Bento Coelho foi personagem incontornável para a história da pintura portuguesa nos finais do século XVII, com a fundação e renovação artística de muitos conventos, tanto em Lisboa como no resto do país. O autor irá dar forma a uma opção estética e doutrinária nova, ao preencher os interiores de igrejas com grandiosos programas iconológicos, tanto ao nível da pintura, como da talha e do azulejo; do estuque, do embrechado e da escultura, num conjunto de fatores que ficaria conhecido como “a obra de arte total”<sup>127</sup>. Este convento dos Grilos, não foi exceção. Diz-nos Luís de Moura Sobral sobre o pintor: “*Desconhecemos a data do casamento do pintor e o número dos seus descendentes. Pela carta de nomeação de Lourenço da Silva Pais, o seu sucessor em 1708 no cargo de pintor régio, sabíamos que Bento Coelho não deixara filhos pintores. Na realidade, temos notícia de um único filho do artista, o monge agostinho Frei José de Jesus Maria.*”<sup>128</sup>. No

---

Gusmão, a qual, desejando retirar-se para um convento, fundou um de freiras Agostinhas Descalças que se constituíram a partir das regras das de Espanha, em Xabregas, nos arredores de Lisboa (1664), onde veio a falecer em 1666. Era confessor da rainha o Pe. Manuel da Conceição, fundador da Congregação dos Agostinhos Descalços. Em 1683 já contavam com 11 conventos espalhados pelo país e três conventos menores (hospícios) chegando também ao Brasil e S. Tomé. Devido à localização do primeiro convento, no sítio do Grilo, ficaram conhecidos em Portugal com o popular nome de «Grilos». Viveram sempre em grande pobreza, a avaliar pelos quadros estatísticos das suas rendas nas vésperas da sua supressão. Com as restantes famílias religiosas, terminaram a sua história em 1834.

<sup>124</sup> Cf. Sousa, **VITERBO**, *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses ou a serviço de Portugal*, Vol.III, Lisboa, Imprensa Nacional, 1988, pp.115-116. (1ª ed. 1922).

<sup>125</sup> Cf. Luís, de Moura **SOBRAL**, (coord.de). *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...), p. 394.

<sup>126</sup> Cf. <http://aps-ruasdelisboacomhistoria.blogspot.pt>.

<sup>127</sup> Cf. Vítor, **SERRÃO** “O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional: a obra Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)”, in, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, N.º 21/22, Lisboa, 1996/7, pp. 245 - 269.

<sup>128</sup> Cf. Luís de Moura **SOBRAL**, (coord.de). *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...), p 25

testamento de sua mulher Ana de Sousa Pereira (?- †1699), esta afirma não ter tido filhos com o pintor, daí se conclui que Bento Coelho terá tido este filho de um primeiro casamento<sup>129</sup>. Provavelmente a ligação do pintor com esta congregação religiosa de que seu filho era membro e, por desempenhar o cargo de pintor régio, estaria relacionada com a origem das obras em estudo como fazendo parte do espólio artístico deste convento. Talvez devido à geminação entre o Convento dos Grilos e das Grilas (Planta 1), procedeu-se de igual modo a uma campanha de obras neste último edifício que também recebeu um conjunto de pinturas da autoria de Bento Coelho e de André Gonçalves<sup>130</sup>.

Não se conseguiu, até à data, completar o percurso das pinturas do Convento dos Grilos até à igreja de S. Bartolomeu da Charneca. Podemos apenas constatar que, nesta igreja matriz há época de D. Pedro II, reinado em que muitos dos espaços sacros desta zona vão sofrer importantes campanhas de ampliação e ornamento<sup>131</sup>, as pinturas já faziam parte do espólio da igreja. Segundo Luís de Moura Sobral, a datação dos quadros será cerca de 1675-80<sup>132</sup>, período em que a campanha barroca do final de Seiscentos, mais concretamente de 1685, irá dar a este imóvel um carácter artístico<sup>133</sup>. Ao tempo das *Memórias Paroquiais de 1758*, pós terramoto, era feita referência ao teto de caixotões apainelados, pintados com a vida e o martírio de S. Bartolomeu e ainda a um grupo de vinte e duas telas que decoram a nave em toda a sua volta, executados pelo insigne Bento Coelho (Doc. 1). Todo este espólio desaparece com as obras de restauro de 1946<sup>134</sup>. A dignidade e o carácter artístico desta igreja, com o mesmo orago da igreja de S. Bartolomeu do Beato, poderão ter levado à

---

<sup>129</sup> Cf. João Miguel **SIMÕES**, *op. cit.*, p. 125

<sup>130</sup> Cf. Luís de Moura **SOBRAL**, (coord.de). *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...), p. 394. Sobre o conjunto pictórico que revestia a Igreja das Grilas Patrícia Monteiro descobriu importantes informações no processo de extinção deste convento, no âmbito do projeto “Os Conventos de Lisboa” desenvolvido pelo Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras. Esta investigadora descobriu que o conjunto pictórico da vida de Santo Agostinho da autoria de Bento Coelho da Silveira dado como pertencente à Igreja dos Grilos, e atualmente na Igreja de São João Baptista de Alhandra, pertencia de facto à contígua igreja das Grilas. Com efeito, são as igrejas dos conventos femininos que tradicionalmente ostentam os grandes conjuntos pictóricos evocativos da Ordem.

<sup>131</sup> Cf. “*Monumentos e Edifícios Notáveis da Distrito de Lisboa*” Vol. V, Quarto Tomo, 2ª Parte, Assembleia Distrital de Lisboa, Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 2000. p. 348.

<sup>132</sup> Cf. Luís de Moura **SOBRAL**, (coord.de). *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...), p.392.

<sup>133</sup> Cf. “*Monumentos e Edifícios Notáveis da Distrito de Lisboa*”, (...),p. 348.

<sup>134</sup> Cf. “*Monumentos e Edifícios Notáveis da Distrito de Lisboa*”, (...), p. 351

criação de várias quintas de recreio, neste termo de Lisboa, e pertencentes à aristocracia, como a Quinta de Santa Ana, ou a Quinta Alegre, pertencente ao primeiro marquês de Alegrete, na primeira metade do século XVIII,<sup>135</sup> (Fotografia 45).

#### **4.2.1 O patronato régio; Das ordens religiosas; Das irmandades e confrarias; Mecenas particulares. Os grandes encomendadores de obras de arte.**

A produção artística do século XVII difere em muito do modo como a mesma se processa na atualidade. O artista do século XVII é um indivíduo solitário, por vezes incompreendido, que vê na sua obra a única forma de se exprimir, de dar a conhecer os seus sentimentos e ideias, sem procurar agradar à sociedade em que vive. Também a produção artística da atualidade surge, por vezes, como uma reação do artista à sociedade em que está inserido. Mas há quatrocentos anos atrás, a obra de arte obedecia aos requisitos de quem a encomendava. Era o mecenas que definia a norma estética e, principalmente, a mensagem que deveria ser transmitida, tendo em conta o observador a que se destinava. Assim, a obra de arte serviria os interesses políticos, sociais ou religiosos dos mentores, que seriam também aqueles que encomendariam as grandes obras. Nos dias de hoje, a obra de arte irá comunicar novamente com a sociedade que a recebe, seja através do historiador, seja na forma como redescobrirá a sua “aura”.

Começemos por ver a diferença entre patrono que podia ser régio, de ordens religiosas, ou mecenas. Geralmente surgiam de entre as irmandades, as confrarias e particulares com recursos económicos abastados, assim como da família real. Assim, na arte do século XVII, o “patrono” encomenda uma obra de arte a um artista, ou a um conjunto de artistas, delimitando o código iconográfico, iconológico e artístico da obra de arte. Por outro lado, o “mecenas” é aquele que contribui financeiramente com o pagamento de uma obra de arte predefinida, que foi encomendada por uma confraria, irmandade, igreja ou convento. No reinado de D. Pedro II, os mecenas eram os poderosos da sociedade. Podiam ser membros

---

<sup>135</sup>Cf. Esta e outras famílias tituladas detinham nos arredores de Lisboa, casas de campo onde podiam passar parte do estio. Pode ler-se na ficha do Sistema de Informação para o património Arquitectónico, (SIPA) que esta quinta na Charneca, em Lisboa, perto da igreja de S. Bartolomeu, foi mandada Construir pelo 1º Marquês do Alegrete, Manuel Teles da Silva, na primeira metade do séc. XVIII. [Http://www.monumentos.pt](http://www.monumentos.pt)

da família real, nomeadamente o próprio rei ou a rainha. As rainhas D. Maria Francisca Isabel de Sabóia e D. Catarina de Bragança, patrocinaram a redecação de conventos femininos, nomeadamente aqueles que foram fundados pela rainha D. Luísa de Gusmão, em plena Guerra pela Independência<sup>136</sup>. As Ordens Religiosas foram diligentes em campanhas artísticas, na remodelação de igrejas, na elaboração de complexos programas iconológicos que, hoje em dia, seriam verdadeiros tratados de religião, de cultura e de sociedade. Os particulares, especialmente os membros de uma nova aristocracia, não titulada que controlava o poder estatal, aproveitava o grande fluxo de riqueza colonial para patrocinar capelas funerárias dos conventos. Estas constituem verdadeiras obras de arte totais, onde azulejos, mármore, talha e pintura se conjugam com o propósito de elogiar o defunto, transformando-se numa arte de afirmação e de prestígio. Por fim, os pequenos proprietários, em maior número, apenas podiam adquirir obras de arte inferiores, ou associar-se em Irmandades e Confrarias<sup>137</sup>, podendo, desta forma, encomendar e possuir, em conjunto, uma capela decorada na igreja da sua freguesia<sup>138</sup>.

### **Patronato Régio**

D. Pedro II, terceiro filho dos Bragança não fora educado para vir a ser rei. Era descrito como um homem forte, imponente, dado a cavalgadas e ao manejo das armas<sup>139</sup>. Na análise feita à sua biblioteca vemos que não há qualquer tratado de arquitetura ou pintura, apenas tratados de engenharia militar<sup>140</sup>. Por ter sido educado num ambiente de guerra contra Espanha e por ser o terceiro filho, os preceptores régios viram nele aptidão para as armas. Escusou-se sempre a participar e a envolver-se nos conflitos externos, pois percebeu que a participação de Portugal nas guerras europeias seria desastrosa, por esta razão recebeu o cognome de “*O Pacífico*”. Quanto ao seu envolvimento com as artes e

---

<sup>136</sup> Cf. João Miguel SIMÕES, *op. cit.*, p. 197

<sup>137</sup> Cf. João Miguel SIMÕES, A Igreja Católica enquanto instituição assegurando apenas o serviço dos párcos, caso o padroado da Igreja fosse do Arcebispado de Lisboa, não era a responsável pela decoração nas diversas igrejas paroquiais. As igrejas paroquiais eram decoradas não por ordenação da Diocese mas sim pelas Irmandades e Confrarias em que se sediavam. Estas associações tinham na sociedade uma grande importância. pp. 197-198

<sup>138</sup> Cf. João Miguel SIMÕES, *op. cit.*, p.198

<sup>139</sup> Cf. Joaquim Veríssimo, SERRÃO, *op. cit.*, Vol. V, p. 233.

<sup>140</sup> Cf. Virgínia, RAU, e Eduardo Borges, NUNES, *Inventário post mortem del rei D. Pedro II*. Lisboa, Centro de Estudos históricos, 1969. p. 59.

cultura do seu reino, D. Pedro II participou nas principais campanhas artísticas da sua época.

Mais generosas foram as doações das rainhas. A segunda metade do século XVII foi pródiga em figuras femininas, a começar pela rainha D. Luísa de Gusmão, seguindo D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, primeira mulher de D. Pedro II, e D. Maria Sofia de Neuburgo, segunda mulher deste monarca, e D. Catarina de Bragança. D. João IV (1604-1656), pai de D. Pedro II, opunha-se à fundação de novos conventos femininos pelas dificuldades em que o país vivia, motivadas pela Guerra da Independência, mas D. Luísa de Gusmão estava empenhada na fundação de novos conventos femininos. Apesar da resistência do rei, foram fundados os Conventos das Trinas do Mocambo, das Brígidas de Marvila, dos Domínicos Irlandeses do Corpo Santo, do Corpus Christi, dos Agostinhos, etc. Naturalmente, pelo clima de guerra e instabilidade, estes conventos não possuíam grandes campanhas artísticas, tendo estas sido feitas posteriormente, no reinado de D. Pedro II e seguintes. D. Maria Francisca de Saboia foi a principal responsável pela introdução dos modelos franceses na pintura portuguesa da época, ainda muito ligada à corrente tenebrista espanhola. O abandono dos modelos espanhóis e a adoção dos modelos franceses está relacionado com o sentimento anti castelhano que se vivia no período da Restauração nacional e da influência francesa em Portugal, uma vez que a rainha era de origem francesa. A rainha participou de forma mais dinâmica na construção de alguns conventos do que o marido. Destaca-se, no entanto, a sua maior participação na fábrica do Convento das Francesinhas, desaparecido com a política anticlerical do período Republicano<sup>141</sup>. Na capela-mor do convento, ficariam as sepulturas da rainha e a da sua única filha, a princesa D. Isabel. Com a morte da primeira mulher, D. Pedro II não pretendeu voltar a casar. Contudo, a necessidade de assegurar a descendência através de um filho varão, levou o monarca a contrair matrimónio com uma princesa alemã, D. Maria Sofia de Neuburgo. O facto de ser proveniente de uma pequena casa europeia não trouxe qualquer problema de ingerências políticas. Esta rainha deu ao rei quatro filhos varões, não ficando mais da sua história. Não é conhecida a sua participação em qualquer campanha de obras<sup>142</sup>. D. Catarina de Bragança, rainha viúva de Inglaterra, após a morte do rei, em

---

<sup>141</sup> Cf. João Miguel **SIMÕES**, *op. cit.*, p. 222

<sup>142</sup> Cf. João Miguel **SIMÕES**, *op. cit.*, p. 203

1685, regressa a Portugal e patrocina algumas obras. Serão as rainhas as principais promotoras de campanhas de obras em conventos e igrejas. Contudo, este apoio relaciona-se com a ajuda financeira de uma obra que, à partida, é definida por terceiros. Trata-se portanto de legados piedosos vindos da devoção à igreja e não de obra de arte previamente criada, idealizada para apoiar e favorecer os interesses ideológicos e propagandísticos dos membros da família real<sup>143</sup>. O patronato régio idealizador de obras de arte existiu neste reinado, não como obras de formato arquitetónico numa forma perdurável, como aconteceu no governo filipino, mas através de uma arte efémera, imediata quanto à forma e que servia os interesses propagandísticos da Coroa. Estas formas propagandísticas fizeram-se em três festividades distintas: o casamento da princesa herdeira, D. Isabel; o segundo casamento de D. Pedro II e o apoio a Carlos III de Habsburgo na Guerra da Sucessão Espanhola.

### **Patronato das Ordens religiosas**

A obra de arte que nasce dentro de um ambiente conventual transmite uma mensagem que é por vezes muito mais complexa e de difícil leitura do que as que são concebidas por Irmandades ou Confrarias, em igrejas paroquiais. Enquanto nestas as mensagens são evocativas das eucaristias do Santíssimo Sacramento ou do santo orago da igreja, nos Conventos a doutrina subjacente varia quase sempre consoante o destinatário da obra de arte; a Congregação ou da Ordem religiosa; e do local para onde se destina. As ordens religiosas foram, durante o século XVI, perseguidas pelas correntes reformistas existentes dentro da Igreja que acusavam os religiosos de não seguirem o que a pureza do sacerdócio dos primeiros séculos da Igreja determinava, acusando-os de maus vícios e de levarem uma vida desregrada. O Concílio de Trento vai reafirmar a importância e o papel das Ordens Religiosas, impondo severas reformas que pretendiam, acima de tudo, tornar os monges e freiras conformes à religião e à salvação da comunidade. Assim, cada ordem terá uma função muito específica no seio da cristandade, tornando-a essencial à globalidade da

---

<sup>143</sup> Cf. João Miguel SIMÕES, *op. cit.*, p. 205

Igreja Militante Contra reformista<sup>144</sup>. Os conventos, em particular as igrejas abertas ao público, serão a afirmação artística destas novas ordens voltadas para a defesa da fé, da salvação dos fiéis, exibindo um espírito militarista. Os conventos femininos estavam mais distantes deste espírito militante, dando mais atenção à oração e contemplação, tão necessárias para combater as heresias. A arte será portanto o veículo, por excelência, para a afirmação da especificidade de cada ordem, nascendo cada igreja das necessidades ideológicas da comunidade religiosa em que estão inseridas. No entanto, a nível de decoração dos templos, havia uma diferença entre os conventos masculinos e femininos. Nos primeiros, as igrejas tinham grandes fachadas viradas para o exterior com grande ostentação a nível arquitetónico. As igrejas dos conventos femininos irão adotar um modelo arquitetónico onde se privilegia a dualidade entre o corpo e a alma. A simplicidade irá imperar. No entanto, a nível artístico, estes conventos e as respetivas igrejas, irão deslumbrar pelo seu esplendor, o que em muitos deles irá perdurar até aos dias de hoje. No reinado de D. Pedro II, estas igrejas dos conventos femininos vão alterar a sua decoração, substituindo o revestimento azulejar de tipo padrão que revestia as paredes, por grandes conjuntos de telas pintadas a óleo com emolduramento de talha dourada, cobrindo a parte superior dos alçados interiores dos templos. O azulejo azul e branco, com cenas campestres, irá surgir na parte inferior das paredes para que a mensagem ideológica seja transmitida e apreendida. A divisão do espaço foi feita em dois registos: mais perto do crente com cenas terrenas, campo, flores, jardins; no registo superior, a pintura a óleo e a talha dourada onde são narradas cenas da vida dos santos dessa ordem. Surge a dualidade entre o divino (as telas de pintura a óleo e a talha dourada mais rica em termos de materiais) e o terreno, mais humanizado (com o material azulejar mais pobre e monocromático em azul e branco) (Fotografia 46). A complexidade iconológica destes programas imagéticos mostra a conceção de um plano concreto e bem delimitado, muito provavelmente pelas próprias religiosas, que queriam deixar à sua comunidade uma obra de arte repleta de significado. Esta complexidade de programa não era acessível à maioria dos populares, mas talvez as suas únicas fruidoras fossem, efetivamente, as religiosas. Aos artistas cabia-lhes, apenas, o cumprimento do programa.

---

<sup>144</sup>Cf. João Miguel **SIMÕES**, *op. cit.*, p.226

## Patronato das irmandades e confrarias

Durante o séc. XVII, prolongando-se ainda no séc. XVIII, os termos irmandade, congregação e confraria confundiam-se e eram frequentemente utilizados para caracterizar a mesma realidade: associações de leigos que teriam de obedecer a regras pré-estabelecidas. Estas regras estavam de acordo, quer com o tempo em que foram produzidas, quer com a natureza e funções destas instituições. Se as irmandades eram criadas com o sentido de se consagrarem ao culto do santo patrono da sua eleição, cuidarem da sua capela e promoverem as festas próprias a esse culto, o seu objetivo principal, na maioria dos casos, era a proteção que ofereciam aos seus membros. Duas das funções mais proeminentes destas irmandades, estão relacionadas com a função social que exerciam, num processo de socialização e integração comunitária dos membros das irmandades, procurando manter ocupados os mesmos com a organização ou participação nas inúmeras festividades associadas, quer ao seu santo de eleição, quer àquelas que eram promovidas por outras irmandades ou mesmo pelas inúmeras ordens religiosas da Lisboa da época, que se traduziam, maioritariamente, em procissões. Para além destas festividades, outros eventos existiam que pediam a participação dos irmãos. Quer fossem entradas régias, casamentos, batizados ou exéquias reais, entre outras, em todas as irmandades impunham a sua presença e com o seu contributo abrilhantavam o espetáculo<sup>145</sup>. A função espiritual ligada ao culto do santo patrono da instituição, através do qual se prestava um culto mais lato à figura de Cristo, da Virgem e dos demais santos do universo devocional católico. Esta força posta na veneração das figuras sagradas do Cristianismo, e na vivência dos dogmas da Igreja Católica, traduzia-se, entre outros aspetos, na procura aos Sacramentos da Igreja e na prática das ações de caridade. Assim, batismo, casamento ou santa-unção passaram a ter uma relevância cada vez maior na vida das populações, ligando-os fortemente à Igreja<sup>146</sup>.

---

<sup>147</sup> Cf. Sílvia Maria FERREIRA, *A Talha Barroca de Lisboa* (...), p. 120.

<sup>146</sup> Cf. Mafalda Ferin CUNHA, *Reforma e Contra-Reforma*, Lisboa, Quimera Editores, Lda., 2002, p. 120, António Camões GOUVEIA, "Rituais e Manifestações de Culto. A Sacramentalização dos Ritos de Passagem", in, Carlos Moreira de AZEVEDO (coord.de), *História Religiosa de Portugal*, Vol. 2 (...), pp. 529-538.

Resultante da função anterior, teremos de reconhecer a estas instituições um papel determinante, no surgimento e desenvolvimento de um determinado tipo de arte. A função de grandes divulgadoras e criadoras, através das suas encomendas, de um universo e um ambiente sacros muito característicos e inconfundíveis, favorecidas pela posição privilegiada de agente divulgador da espiritualidade pós-tridentina. Assim, e como instituições inseridas no seio da Igreja Católica, as suas ações ajustavam-se às normas que melhor visavam o combate às ideias reformistas de Lutero<sup>147</sup>. Organizadas segundo os seus estatutos, estas instituições sobreviviam à custa dos montantes que os seus membros entregavam periodicamente, mas não só. Esmolas, legados testamentários, instituição de capelas, doações esporádicas de benfeitores, eram, certamente entre outros, os meios que permitiam a estas irmandades a sobrevivência e a manutenção e engrandecimento do culto do seu santo patrono e das encomendas de arte.

### **Mecenas particulares**

As encomendas de arte, como por exemplo, de pintura ou de talha, vão fazer parte da decoração de capelas particulares em igrejas ou conventos, encomendas de nobres ou burgueses endinheirados, os quais desejavam perpetuar a sua memória, mandando para o efeito edificar altares em cujas capelas se fariam sepultar, bem assim como aos seus ascendentes e descendentes. Estes homens de poder e riqueza, que se fizeram enterrar dentro de igrejas e conventos, esperavam que a proximidade ao Divino pudesse redimir os seus pecados e assegurar o ingresso no Paraíso. Os retábulos de talha, obra de pedraria e pintura, seriam os elementos base de ornamentação de capelas, que certamente seria completada na sua magnificência com todas as alfaias litúrgicas habituais. Pratas, têxteis ricos, entre outros, seriam os complementos para embelezar e conferir dignidade àquele espaço, onde o mecenas investia quantias consideráveis para a época. Tudo em nome da perpetuação da sua memória e da sua família.

Ao longo dos séculos, a capela saiu da sua forma de simples obrigação jurídica e assumiu uma componente material, física e artística. As famílias ligadas ao poder irão adquirir,

---

<sup>147</sup> Cf. Sílvia Maria FERREIRA, *A Talha Barroca (...)*, p.123

junto dos conventos, capelas vagas e irão decorá-las a seu gosto numa afirmação de poder e de propaganda.

Será neste contexto que as grandes encomendas irão ser executadas por artistas da época. O século XVII não será exceção e, estando Lisboa a viver uma conjuntura económica favorável a que este desejo fosse concretizável, chegavam à capital riquezas e produtos exóticos de todos os pontos do Mundo. O colecionismo surgirá nesta época onde se valorizará a obra de arte como um objeto artístico e estético e não apenas como uma mera obra de propaganda religiosa ou política. Existiam ricas galerias de pinturas nos palácios de Lisboa, a grande maioria destruída com o Terramoto de 1755. O restante não sobreviveu à passagem dos séculos e às divisões do património entre as famílias. Restaram e chegaram até nós breves informações sobre estas galerias, nomeadamente a galeria régia do Palácio da Ribeira<sup>148</sup>, as galerias dos nobres e a dos funcionários do estado que tentavam imitar estes últimos. Outros dos bens colecionáveis seriam as tapeçarias historiadas, adquiridas por ricos comerciantes entendidos em arte, provavelmente com ligações ao Norte da Europa, centro produtivo deste tipo de arte. Os objetos exóticos provenientes ou feitos ao estilo da Índia, China, Malabar, seriam muito apreciados pelos colecionadores. Aqui estão incluídos mobiliário, porcelanas, colchas da Índia e muitos outros objetos, como por exemplo cocos das Molucas ou corais do Índico. As peças em ouro e prata distinguiam-se dos meros objetos de uso quotidiano, como os brincos, cordões, botões, etc. Encontramos descrições destes objetos de arte em muitos dos testamentos que chegaram até hoje. O testador, muitas vezes, considerava-os como um valor móvel. Os objetos em ouro e prata podiam ser comercializados ou fundidos, enquanto as pinturas e tapeçarias, pertença de elite socialmente superior, eram apreciadas pelo seu valor estético e artístico. Muitas das pequenas telas eram referidas apenas como um mero objeto devocional, e não podem ser vistas como galeria de arte ou como o gosto erudito de colecionador<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup>Cf. Vítor **SERRÃO**, O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional: (...) p.75.

<sup>142</sup>Cf. João Miguel **SIMÕES**, *op. cit.*, p. 275

## 5 Considerações Finais

Os objetivos definidos neste trabalho foram atingidos. O enquadramento histórico, tipológico e artístico das nove pinturas de tema Mariano de Bento Coelho da Silveira, que encimam as paredes da nave na igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa.

O pintor Bento Coelho da Silveira, especialista na perícia da arte de figurar e colorir fácil e solta foi influenciado pelo penumbrismo dos anos da Restauração, teve um papel fundamental na pintura dos finais do século XVII. Trabalhou para a Coroa, para a nobreza e para as ordens religiosas. Grande parte das igrejas lisboetas destruídas pelo terramoto de 1755 tinha trabalhos do artista. Bento Coelho da Silveira foi um pintor bastante elogiado pelos seus contemporâneos, mas, no entanto, foi deixado à margem por grande parte dos historiadores de arte portuguesa. Só recentemente, uma nova geração destes estudiosos começa a demonstrar interesse e a reconhecer a arte de Bento Coelho, que poderá ser apreciada nas telas de algumas igrejas, como a que nesta dissertação é dada a conhecer, igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa.

O propósito da caracterização destas nove pinturas marianas, foram analisados, comparativamente com a observação e análise de outras obras do autor, o cânone, os atributos, os adereços, as composições, com particular relevo nas atitudes, nas características expressivas e do estado da alma (atitude melancólica) dos personagens.

A origem destas nove pinturas encontra-se no extinto Convento dos Agostinhos Descalços em Lisboa, “ Grilos”<sup>150</sup>. Estas obras não foram realizadas para a igreja de S. Bartolomeu da Charneca onde atualmente se encontram. Este convento foi fundado pela rainha D. Luísa de Gusmão (1613-1666), convento masculino que veio a ter também a ordem feminina das chamadas freiras Grilas, terá a ver com a pertinência e coerência do tema iconográfico que as pinturas veiculam, e pode ter tido como mecenas a Coroa portuguesa na pessoa da rainha. Todavia, em Outubro de 1683, o Convento dos Grilos foi destruído por um violento

---

<sup>150</sup> Cf. Vítor **SERRÃO**, *História da Arte em Portugal, O Barroco*, Lisboa, Ed. Presença, 2003, p.66

incêndio<sup>151</sup>. O derradeiro fim destas nove pinturas marianas, que integram um grupo de vinte e duas (figurações de um apostolado, S. Bartolomeu) foi o de decorar as paredes da nave central da igreja de S. Bartolomeu da Charneca, vieram estas obras do convento dos Grilos que, com o incêndio que sofreu em 1683, conseguiram salvar-se. Foram, assim, decorar as paredes da nave desta recém-erguida igreja (1685) com o orago de S. Bartolomeu, do termo de Lisboa, no lugar da Charneca, local onde a nobreza ergueu quintas de veraneio,( Doc. 1).

O encomendador, o percurso até ao local onde hoje se encontram e o programa iconográfico que veiculam, são possíveis considerações finais apresentadas nesta dissertação, contudo, muito mais poderá ser dito num futuro aprofundamento do tema. A falta de dados documentais não permitiu, até à conclusão desta dissertação, alargar e conhecer melhor estas questões. O legado pictórico deste artista, nomeadamente dos grandes ciclos de telas monacais, é muito vasto. Esta dissertação, propôs-se dar a conhecer a obra deste grande pintor português de finais do século XVII, Bento Coelho da Silveira, e presente na igreja matriz de S. Bartolomeu da Charneca, em Lisboa.

Tendo como base a Conservação e Restauro de Obras de Arte, são tecidas considerações acerca do estado de conservação das obras, assim como a identificação dos principais riscos para as mesmas.

As obras de caráter histórico-cultural têm a capacidade de transmitir valores intrínsecos e insubstituíveis aos quais deve ser dada especial atenção. Ética e deontologicamente estes valores emocionais, culturais sociais e económicos da obra e do meio em que esta se insere, devem ser respeitados. A política fundamental é conservar, travar o processo de deterioração da peça, de forma a estabilizar o material que a constitui e assegurar que a sua alteração seja mínima, respeitando o seu valor intrínseco e ainda -“tendo em consideração todos os aspetos relativos à conservação preventiva, cingir-se apenas ao tratamento estritamente necessário”<sup>152</sup>.O exame/diagnóstico deve vir sempre em primeiro lugar, seguindo-se a conservação preventiva e curativa e, por último o restauro. É o caso destas nove pinturas que se integram clinicamente na nave central da igreja de S. Bartolomeu. A ser elaborada e posta em prática uma ação de conservação e restauro para estas pinturas,

---

<sup>151</sup> Cf. Luís, de Moura **SOBRAL**, (coord.de). *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*, (...), p. 394.

<sup>152</sup> Cf. Diretrizes profissionais da ECCO, ( *European Confederation of Conservator-Restorers Organizations*).

estes seriam os enunciados fundamentais a serem aplicados de acordo com o código deontológico da profissão. A intervenção deverá ser realizada com o registo e divulgação detalhada dos tratamentos efetuados, materiais e produtos utilizados, compilados num relatório técnico que deverá acompanhar cada obra. O profundo conhecimento das técnicas e dos materiais a utilizar, de modo a saber escolhê-los e aplicá-los, será essencial de acordo com os princípios da conservação e restauro. Deve haver uma intervenção mínima na obra, de forma a evitar o seu *stress* físico mantendo as suas informações históricas e constituintes. Só desta forma poderá devolver-se, acertadamente, a legibilidade e unidade ao conjunto, contribuindo de uma forma justa para o prolongamento da sua existência. A metodologia geral a aplicar, partiria da interdisciplinaridade, fundamental para o apoio ao nível do estudo técnico-histórico das obras, interpretando e comparando os dados obtidos no campo teórico do estudo das técnicas e dos materiais, bem como a nível de métodos informáticos de registo de imagens, imprescindíveis para a determinação do estado de conservação, localização e identificação das deteriorações, bem como as suas causas.

O edifício onde se encontram as obras, a igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa, é a primeira estrutura que protege do contacto com fatores externos. Deste modo, é necessário começar por uma breve análise do imóvel e sua envolvente, de forma a compreender os agentes que condicionam, de algum modo, as obras que se encontram no interior da igreja. No que respeita à área envolvente, deverão ser tidas em conta as características do terreno, a localização geográfica e o clima; a presença de outros edifícios, a vegetação em redor que influenciará a direção dos ventos e da luz. Salienta-se o facto do edifício se encontrar junto a uma estrada com muito tráfego rodoviário, levando a que ocorram oscilações do terreno e poluição, fatores que irão contribuir, ao longo do tempo, para uma deterioração das obras<sup>153</sup>.

O estado de conservação das pinturas é deficiente, assim como a moldura que as sustenta e envolve. Apresentam sujidade aderente e não aderente, eventualmente com camada de

---

<sup>153</sup> Cf. Conceição Borges de SOUSA, Gabriela CARVALHO, Joana AMARAL, Matthias TISSOT, *Temas de Museologia, Plano de Conservação Preventiva: Bases orientadoras, normas e procedimentos*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, Novembro 2007.

verniz muito oxidada. Através de fotografia ampliada foi possível verificar alguns destacamentos na camada pictórica, apresentando perda da sua camada preparatória, (Fotografia 47). O difícil acesso às obras não garante uma correta observação e, consequentemente, as medidas a tomar numa possível ação de restauro. Contudo, constata-se que a urgência de uma ação desta natureza é eminente. De modo geral, para evitar situações negligentes, torna-se relevante a urgência de ações de sensibilização, de modo a alertar, quer a paróquia, quer os paroquianos, de que é de extrema importância valorizar o património, tentando prolongar a sua integridade física.

## 6 Bibliografia

### Fontes

**COSTA**, João da, *Annaes das couzas mais notaveis que succederão neste Reino*, 1686, Biblioteca Nacional de Portugal, Secção de Reservados, Fundo Geral, Cód. 309.

### Fontes Impressas

**AAVV**, Dictionnaire Encycopédique Larousse, Paris, Librairie Larousse, 1979.

**ALMEIDA**, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, vol.II, Barcelos, Ed. Livraria Civilização Editora, 1968.

**ALMEIDA**, Fr. António José de, “Arte e Contra-Reforma”, *Jogos de Estética, Jogos de Guerra. 1.º Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofias da Arte*, Lisboa, Ed.Colibri e Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2005.

**ALVES**, Natália Marinho Ferreira, “Iconografia e Simbólica Cristãs. Pedagogia da Mensagem”, (separata da revista *Theologica*, 2º Série, Vol. 30, Fasc. 1), Braga, 1995.

**ATAÍDE**, M. Maia, *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Vol. V, t. III, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa, 1988,

**AZEVEDO**, Carlos Moreira, (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, 3 Vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

**BERGEON**, Ségolène, e **MARTIN**, Elisabeth, “La technique de la peinture française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles”, in *Techne n° 1*, Ed. Maurice Bernard, 1994.

**BORGES**, Nelson Correia, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II. 1687*, Porto. Ed. Paisagem, s.d.

**BRAZÃO**, Eduardo “A recepção de uma rainha - festas lisboetas no Século XVII”, in *Boletim Cultural e Estatístico*, vol. I, n.º 2, Lisboa, Abril-Junho de 1937.

**BRANCO**, Fernando, *Lisboa Seiscentista*, 3ª Ed., Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1969.

**CASIMIRO**, Luís Alberto Esteves, *Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos*, in, *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, I Série, Volume VII-VIII, Porto, 2008-2009.

**CHAVES**, Castelo Branco, *Portugal nos Séculos XVII e XVIII: quatro testemunhos*, Lisboa, Lisóptima, 1989.

**CHECA**, Fernando, **MÓRAN** José Miguel, *El Barroco*, Madrid, Ed. Istmo, 1989.

**CHEVALIER**, Jean, e **CHEERBRANDT**, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, 3 vols., Paris, Seghers, 1974.

**COUTINHO**, B. Xavier, *Nossa Senhora na Arte*, Porto, Associação católica do Porto, 1959.

**COUTINHO**, Maria João Pereira e **FERREIRA** Sílvia, “As Procissões na Lisboa Barroca: Alguns Exemplos de Celebração ao Divino”, in, *Formas e Espaços de Sociabilidade. Contributo para uma História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta, 2008.

**CRUZ**, António João, *Da sombra para a luz.- Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*, in, *Cadernos Instituto Português do Património Arquitetónico*, nº 3, Lisboa, IPPAR, 1999

**CUNHA**, D. Rodrigo da, *Constituições Synodaes do Arcebispado de Lisboa novamente feitas no synodo diocesano, que celebrou na Sé Metropolitana de Lisboa... D. Rodrigo da Cunha em os 30 dias de Mayo do anno de 1640. Concordadas com o sagrado Concilio Tridentino, & com o Direito Canonico, & com as Constituições antigas, & extravagantes*

*primeiras, & segundas deste Arcebispado*, Lisboa, Oficina de Paulo Craesbeeck, 1656 [sínodo de 1640].

**CUNHA** Mafalda Ferin, *Reforma e Contra-Reforma*, Lisboa, Quimera Editores, Lda, 2002.

**DELLON**, Charles, “*Relation de l’Inquisition de Goa*”, Paris, 1688, cit. por **CHAVES** Castel-Branco, *Portugal nos Séculos XVII e XVIII: quatro testemunhos*, Lisboa, Ed. Lisóptima, 1989.

**DIAS**, Pedro, *História da Arte Portuguesa no Mundo 1415-1822*, 2 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.

**DUVAL**, Alain R., « Les préparations colorées des tableaux de l’école française des dix-septième et dix-huitième siècle », in *Studies in Conservation*, 37, 1992.

**BORNAY**, Erika, *Mujeres de la Bíblia en la Pintura del Barroco*, Madrid, Ediciones Catedra, 1998.

**FALCÃO**, D. Manuel Franco, *Enciclopédia Católica Popular*, Maria, Mãe de Jesus, Culto a Maria. Lisboa, Ed. Paulinas, 2004.

**FERREIRA**, Sílvia Maria, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras* Vol.1, Lisboa, 2009, Tese de Doutoramento em História, (Especialidade em Arte, Património e Teoria do Restauro), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

**FLOR**, Susana M<sup>a</sup> Varela de Almeida, *Do seu tempo fazia parelha aos mais...: Marcos da Cruz e a pintura Portuguesa do século XVII*, Lisboa, 2002. Tese de Mestrado em História, (Especialidade em Arte, Património e Teoria do restauro), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

**FRANÇA**, José Augusto (dir.), *Dicionário da Pintura Portuguesa*, Vol.III, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973.

**GOMES**, Ana Cristina da Costa, *Alianças, Poder e Festa. Os casamentos de D. Afonso VI e D. Pedro II*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

**GONÇALVES**, Flávio, *A Árvore de Jessé na Arte Portuguesa*, Separata de Revista da Faculdade de Letras do Porto, 1986.

**GONÇALVES**, Flávio, *Breve Ensaio sobre A Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, Lisboa, s.n., 1973.

**GONÇALVES**, Flávio, *História da Arte – Iconografia e Crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, col. Arte e Artistas, 1990.

**HENDY**, Philip, **LUCAS**, A. S., “The ground in pictures”, in, *Museum International*, Vol. 21, p.245-276, s.l., 1968.

**FERNANDES**, Carla Varela, (coord.de), *Imagens e Liturgia na Idade Média*, Moscavide, Ed. Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2015.

**KANDINSKY**, Wassily, *O Espiritual na Arte e na Pintura em particular*, Tradução, Álvaro Cabral e Antº de Pádua Danesi, S. Paulo, Ed. Martins Fontes, 1996.

**LOURENÇO**, Maria Paula Marçal, *D. Pedro II. O Pacífico (1648-1706)*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2006

**MACHADO**, Cyrillo Volkmar, *Coleção de Memórias*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

**MÂLE**, Gilbert Emile, *Restauration des Pinture de Chevalet*. Fribourg, Office du Livre, 1976.

**MARCON**, Paul, *Ten agents of deterioration- Physical forces*, Canadian Conservation Institute, 2009.

**MICHALSKI**, Stefan, *Conservacion de las colecciones de museos*, Canadian Conservation Institute, London, Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress, 1992

**MICHALSKI**, Stefan, *Ten agents of deterioration- Incorrect relative humidity*, Canadian Conservation Institute, 2009

**MICHALSKI**, Stefan, *Ten agents of deterioration- Incorrect temperature*, Canadian Conservation Institute, 2009.

**MOITA**, Irisalva, (coord.de) *O Livro de Lisboa*, Capítulo VII - Lisboa Barroca. Da Restauração ao Terramoto de 1755, Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 1994.

**MOITA**, Tiago Alexandre Asseiceira, *O Mistério do Natal na Pintura Portuguesa*, Lisboa, Ed.Paulus, 2009.

“*Monumentos e Edifícios Notáveis da Distrito de Lisboa*” Vol. V, Quarto Tomo, 2ª Parte; Assembleia Distrital de Lisboa, Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 2000.

**NICOLAUS**, Knut, *Manual de Restauration de cuadros*, Ed. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999

**NICOLI**, Ottavia – *Vedere com gli occhi del cuore: alle origine del potere delle immagini*. Roma; Bari: Laterza, 2011.

**NUNES**, Filipe, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. Edição de Leontina Ventura, Porto, Editorial Paisagem, 1982.

**NUNES**, Marília, *Um pintor seiscentista: Bento Coelho da Silveira*, Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III Série, nº87, 2º tomo, 1981

**OLIVEIRA**, Maria Helena, (coord.de). *Sete Imagens para o Calendário Litúrgico. As pinturas do altar-mor da Igreja de São Roque*. Lisboa, Santa Casa da Misericórdia, 2006.

**OLIVEIRA**, Fr. Nicolau, *Livro das grandezas de Lisboa*, Lisboa, Ed. Veja, 1992

**PAIVA**, José Pedro «Sínodos diocesanos. I Época medieval e moderna», in, C. AZEVEDO (ed.), *Dicionário de história religiosa de Portugal IV*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, 240-241

**PEREIRA**, Fernando António Baptista, “*Lisboa Barroca. Da Restauração ao Terramoto de 1755: A Vida e a Mentalidade Do Espaço, do Tempo e da Morte*”, Irisalva MOITA, (coord.de), Lisboa, Ed. Horizonte, 1994

**PEREIRA**, João Castel-Branco, (coord.de), *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

**PEREIRA**, Paulo, *História de Arte Portuguesa*, Vol. II. Lisboa, Ed. Temas e Debates, 1995.

**PISANI**, Renato, *Maria nell'Arte. Iconografia e Icologia Mariana in Venti Secoli di Cristianesimo*, Roma, Gangemi Editore & Iter Mundi, 2003

**RAU**, Virgínia, e **NUNES**, Eduardo Borges, *Inventário post mortem del rei D. Pedro II*, 1969.

**RÉAU**, Louis, *Iconografia del Arte Cristiano, Iconografia de la Bíblia, Nuevo Testamento*. Tomo 1/Vol. 2. Barcelona, Ed. del Serbal, , 2008.

**RÉAU**, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano, Introducción general*. 2ª Edição, Barcelona, Ed. del Serbal, 2008.

**REIS**, Pe. Jacinto dos, *Invocações de Nossa Senhora em Portugal d'Aquém e d'Além Mar e seu Padroado*, Lisboa, União Gráfica, 1967.

**ROIG**, Juan Ferrando, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones Omega, S.A., 1950

**SANTA MARIA**, Fr. Agostinho de, *Santuário Mariano*, Lisboa, Imp. Libânio da Silva, 1933.

**SERRÃO**, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, Vol. V, Lisboa, Editorial Verbo, 1980

**SERRÃO**, Vítor, *A Cripto-História de Arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001

**SERRÃO**, Vítor, *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

**SERRÃO**, Vítor, *A Trans-Memória das imagens*, (Estudos Iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)) Chamusca, Ed. Cosmos, Dezembro 2007.

**SERRÃO**, Vítor, *História da Arte em Portugal – O Barroco*. Lisboa, Ed. Presença, 2002

**SERRÃO**, Vítor, (coord.de), *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, Lisboa, IPPC, 1991.

**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 de Lisboa*, N.º 21/22, 1996/7.

**SERRÃO**, Vítor, *Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII*, Catálogo da Exposição, *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998

**SERRÃO**, Vítor, *Ver e Crer: Os Cinco Sentidos da Arte da Pintura*, in, *INVENIRE*, Revista de Bens Culturais da Igreja, N.º 2, Sandra Costa Saldanha (Dir.), Moscavide, Ed. Cesodilivros, 2011.

**SILVA**, Augusto Vieira, *Dispersos*, Biblioteca de Estudos Olisiponenses, Volume I, Lisboa, 1968.

**SIMÕES**, João Miguel, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: Ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*, Vol. 1, (dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2002.

**SOBRAL**, Luís de Moura, (coord.de). *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*. Catálogo da Exposição, Lisboa, Galeria do Rei D. Luís, Ministério da Cultura, IPPAR (Instituto Português do Património Arquitectónico), 1998.

**SOBRAL**, Luís de Moura, *Do Sentido das Imagens, Teoria da Arte, ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, 1ª edição, Lisboa, Ed. Estampa, 1996.

**SOUSA**, Conceição Borges de, **CARVALHO**, Gabriela, **AMARAL**, Joana, **TISSOT**, Matthias, *Temas de Museologia, Plano de Conservação Preventiva: Bases orientadoras, normas e procedimentos*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, Novembro 2007.

**STEWART**, Deborah, *Ten agents of deterioration – Fire*, Canadian Conservation Institute, 2009.

**STRANG**, Tom, **Kigawa**, Rika, *Ten agents of deterioration- Combatting pests of cultural property*, Canadian Conservation Institute, 2009.

**TEDIM**, José Manuel, *A Festa e a Cidade no Portugal Barroco*, Actas do II Congresso Internacional do Barroco, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001

**TÉTREAU**, Jean, *Ten agents of deterioration – Pollutants*, Canadian Conservation Institute, 2009

**TREMAIN**, David, *Ten agents of deterioration – Water*, Canadian Conservation Institute, 2009.

**TREMAIN**, David, *Ten agents of deterioration - Thieves and vandals*, Canadian Conservation Institute, 2009.

**VALE**, Teresa Leonor M. do, **FERREIRA**, Maria João e **FERREIRA**, Sílvia (coord.de), *Colóquio de História e de História da Arte. Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*. Actas, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2010.

**VALE**, Teresa Leonor M. do, *Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno*, (separata de *Brotéria*, Vol. 157), Lisboa, Novembro de 2003

**VITERBO**, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses ou a serviço de Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1922, Edição fac-similada, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988.

**VORAGINE**, Jacques, *La Legende Dorée*, 2 vols, Paris, Flammarion, 1967

**WOLBERS**, Richard, *Cleaning Painted surfaces- Aqueous Methods*, Londres, Archetype Publications Ltd. 2000.

## Webgrafia

- *Cirilo Volkmar Machado*, in Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. (consult. 3/09/ 2014).
- <http://aps-ruasdelisboacomhistoria.blogspot.pt/2014>
- <https://auh308.files.wordpress.com/2013/03/sem-9-kandinsky.pdf> (consult.15/6/2014, 16:00 H)
- [.http://digitarq.dgarq.gov.pt](http://digitarq.dgarq.gov.pt) (consult. 26/03/2015, 18:00 H)
- <http://fraternidadesaogilberto.blogspot.pt>
- <http://hdl.handle.net/10362/8541>. (consult. 24/10/14, 17:30 H)
- <http://hdl.handle.net/10400.14/13491>, (consult.9/03/015, 16:00 H).
- <http://hdl.handle.net/1822/24106> (consult. 16/6/2015, 15:00 H)
- <https://www.cci-icc.gc.ca/resources-ressources/index-eng.aspx> (consult.31/8/2015,17:00 H)
- <http://www.imagick.org.br> (consult. 3/7/2015)
- <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9411.pdf> (15 de Out 2014 17:00H)
- <https://maps.google.pt/> (consult. 19-01-2015 15:00H)
- <http://pinturaportuguesa.blogs.sapo.pt> (consult. 1/7/2015 – 18:00H)
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria\\_humoral](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_humoral) (consult. 19/6/2015 17:30H)
- [http://pt.wikipedia.org/wiki/Luca\\_Giordano](http://pt.wikipedia.org/wiki/Luca_Giordano) (consult. 30/03/2015, 15:00 H)
- <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12590/tesis1.pdf> (consult. 19/6/2015 17:00 H)
- <https://www.academia.edu/1784812/>
- [http://www.infopedia.pt/\\$cirilo-volkmar-machado](http://www.infopedia.pt/$cirilo-volkmar-machado)>. ( consult.24/10/14 17:30)

- <http://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/tenebrismo> (consult. 2014-09-03].
- <http://www.matrizpix.dgpc.pt>
- <http://www.patriarcado-lisboa.pt/site/docs/2014841sinodalidade.pdf> (consult. 5/03/2015, 18:00 H)
- <http://www.pitoresco.com/portugal/portugal/antiguidade/vieira.htm> (consult. 3/09/2014, 14:00H).
- <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/4cb/pdf/Jos%C3%A9%20Manuel%20Tedim.pdf> (consult. 2/03/2015, 12:00)
- LSB-charneca.png. (consult. 9/01/2015, 15:00H)
- Wikipédia, a enciclopédia livre. (consult. 29/10/2014 ,18:00 H)
- [www.duc-in-altum.com.br](http://www.duc-in-altum.com.br) (constl. 18/5/2015, 9:00 H)

## 7 ANEXOS

### 7.1 Anexo Documental

#### Índice

**Doc. 1-** *Registos Paroquiais 1758*, pp.2047-2052. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Cód.de refª PT-TT-MPRQ-11-297, dim. do suporte 6 p., Cota- Memórias Paroquiais vol.11 nº297 p. 2047 a 2052. (<http://digitarq.dgarq.gov.pt>). Fac. Simile e transcrição nossa. .... 105

**Doc. 2-**Carta de parecer da Secretaria de Estado da Cultura para classificação da igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa, como Monumento de Interesse Público (MIP) e delimitação de Zona Especial de Proteção (ZEP), 26 de Outubro de 2011..... 111

**Doc. 3-** Aprovação em Diário da Republica da Classificação da igreja de S. Bartolomeu da Charneca e, Zona Especial de Proteção (ZEP), como Monumento de Interesse Público. *Diário da República, 2.ª série — N.º 242 — 20 de Dezembro de 2011* ..... 112













## **Transcrição**

Vol.XI

/2047/

Este lugar da Charneca he termo e Patriarchado de Lisboa.

He de El Rei, e alem dos tributos das sisas equatro, e quatro e meio por cento, parte das fazendas são quarteiras ao reguengo de Sacavém, que pertence a Serenissima caza de Bragança.

Tem duzentos, e sincoenta, e outo vezinhos, e mil, sento e sincoenta, e quatro peçoas.

Está situada em hua campina alta, de donde se descobre parte do Tejo, de que dista hua legoa. Também se descobrem as villas da outra banda do Tejo, e a Serra de Azeitão, mas em vista confusa; os montes de Bemfica, ou Agoas Livres, de que dista hua legoa.

Tem hum grande campo em roda do qual estão situadas as cazas, no dito campo estão dous poços de agoa inferior, e se costumão secar no tempo de verão.

Seu termo he Lisboa como assima se declara.

Comprehende os lugares da Panasqueira que tem vinte e hum vezinho, e o lugar da Portella, que tem vinte vezinhos.

A parochia está dentro do lugar e hua parte do campo para a parte do sul, o orago he o Apostolo, São Bartholomeu; tem uma só nave azolijada (?) de azolejo antigo, em xadres; o teto he apainelado em que se ve pintada a vida e martirio do mesmo Santo pintada pello insigne pintor Bento Coelho.

Tem sinco altares. O altar mor aonde está o sacrario com tribuna de talha dourada. Nelle se venerão as imagens seguintes: da parte da Epistola a imagem avultada de São Bartholomeu e Nossa Senhora da Assumpção; e imagem vestida e mediana. Da parte do Evangelho está

o Apostolo São Pedro, de igual vulto que a imagem de São Bartholomeu, e a imagem de Nossa Senhora da Conceição de medianna grandeza.

O altar colateral da parte do Evangelho, he dedicado a Nossa Senhora do Rozario he imagem grande e de vestir, esta em hua charola dourada; e o he tambem toda a capella, e se /2048/ E se fecha com hum so vidro grande, que se abre no dia das suas festas, que são o primeiro domingo de Outubro, e o primeiro domingo de Maio; he altar preveligiado todas as segundas feiras ; tem sua Irmandade, que administra a dita capella.

Da mesma parte esta hua cappella, pobremente ornada, em que se venera a imagem de Nossa Senhora da Piedade e agora se intitula Nossa Senhora da Soledade: he imagem de grandeza natural, e de vestir. Desta capella são admenistradores os herdeiros de Antonio Luis de Mesquita que a instituiu com hum morgado de varias fazendas neste lugar e huas nobre cazas, com a obrigação de certo números (sic) de miças, que se não satisfazem. E nesta mesma capella está um jazigo de seu instituidor e decedentes. Estão no mesmo altar Santa Luzia, e imagem de vestir, e Santa Catharina, ambas de estatura ordinária.

Da parte da Epistola esta hua capella colateral de talha dourada em que se venera a imagem de Nossa Senhora da Purificação de avultada grandeza; está colocada em hua charola dourada com hum vidro, que se abre no dia da festa, que lhe fazem os seus Irmãos, em dous de Fevereiro, por ter sua Irmandade; estão no mesmo altar Santa Anna, São Bento, e São Caetano, imagens piquenas.

Da mesma parte esta outra capella de talha dourada bem feita ao muderno, em que se venera a imagem de Christo crucificado, que a dovação festeja no primeiro dia de Janeiro. Estão no mesmo altar um Menino Jezus, e Santo António, imagens piquenas. Debaxo do mesmo altar hua imagem de Christo morto, que só se mostra em quinta feira maior, em que a dovação lhe faz hum sepulcro.

Ha nesta Igreja a Irmandade do Santissimo Sacramento, a Irmandade das Almas, a Confraria do Espirito Santo, e a Confraria de São Bartholomeu que he a fabriqueira da mesma Igreja.

O Parrocho é cura, que apresenta *in solidum*, o Reverendo Prior do Lumiar, por apresentação anual, por /2049/ Por lhe ser anexa esta Igreja, à qual vem, com os seus

Beneficiados cantar a missa dia de Sam Bartholomeu porque lhe da a fabrica outo centos reis. Renderá hum anno por outro cento, e trinta mil reis.

Há neste lugar huas casas térreas, a que chamão o hospital que deixou um devoto há muntos anos (que não pude saber o nome) para recolher peregrinos, administra, a confraria do Espirito Santo.

Tem as Irmidas seguintes.

No campo deste lugar está hua Irmida de São Sebastião , administrada pelo povo; he tradição se edificara no tempo que neste reino houve peste.

Na quinta que foi de Manoel Correa Tagarro que está dentro do lugar se acha hua Irmida de Nossa Senhora do Amparo, nella instituiu o dito hua capella de missa cotidiana, que vagou por ocasião do terramoto, por caducarem os bens de que se pagava ao capelão, e hoje se acha a dita Irmida sem uso, e por isso damnificada.

Na quinta da Granja que he Domingos de Oliveira Braga, pouco distante do lugar esta hua Irmida grande, nova e primurozamente edificada, como o fronte hospicio de boa pedraria, e hum nicho da mesma, em que está a imagem de Nossa Senhora de pedra, que he o orago della. Padeceo algua ruina, de que ainda se não acha reparada.

Na quinta nova perto deste lugar, que he de Jozeph Vicente Coelho, está hua Irmida piquena de Nossa Senhora dos Remédios, e está com munto aceio.

No lugar da Panasqueira, na quinta do Excellentissimo Conde Pombeiro, está hua Irmida grande , e muito antiga, de Santo António, que da ruina que padeceo no terramoto, se acha reparada /2050/.

Junto ao lugar da Panasqueira, na estrada que vai para Sacavem no anno de mil e sete sentos e vinte, e sinco vindo hua noute Jozeph Manzone, de Lisboa, para sua caza, que era no dito lugar de Sacavem, e trazendo comsigo des mil cruzados, lhe sahirão três ladroens para tirar lhe o dinheiro, e emvocado o patrocínio de Nossa Senhora da Encarnação, instantaneamente se achou ´porta de sua caza, sem advertir o como, nem o caminho por onde foi: por cujo beneficio logo fes alevantar hum nicho no mesmo lugar com a imagem de Nossa Senhora; e comcorrendo inumerável povo, e concurço pelo pordijio muntos anos

continuados, se receberão muitas esmolas, e ofertas, porém a má ordem, e arrecadação que tiveram ao principio, por isso nunca se fez obra de memoria.

Athe que no anno de mil, e sete sentos e quarenta, huns devotos principiarão uma grande Irmida de boa arquitetura, e pedraria, com algum dinheiro que havia de esmolas, e outras, que no dito lugar se pedião, dando o Excelentissimo conde de Pombeiro, da sua quinta todo o chão perciso, para a dita Irmida, e cazas, de romagem que se ententavão fazer, e se vai continuando a dita obra com esmolas adquiridas pelo zello do Padre Frei Jozeph das Almas, da Ordem de Malta, depois de ter sido leigo da Ordem de Christo. E estando já acabada a dita Irmida de paredes e tilhado, por ocazião do terramoto cahio a abobeda, e ficarão as paredes com alguma ruina, ainda que reparável. Porém pella falta de esmolas assim se cha ao presente.

Na calçada do lugar da Panasqueira, na quinta de Francisco da Silva Lima, por antonomásia «meio milhão», e nella tem hua sepultura, em que está enterrado, e instituiu hua capella /2051/ Chapella de missa cotidianna, que actualmente se (sic) serve.

No lugar da Portella no palacio do Excellentissimo Marques do Lourical, esta uma Irmida de São Jozeph, obra gótica, e muito antiga e novamente reedificada. Nas costas do altar pella parte de fora está hum letreiro em hua pedra, e dis ser esta a primeira caza de São Joseph que houvera neste reino. Tem hua irmandade do mesmo Santo, em que he Juis perpetuo o dito Excellentissimo Marques, e se fas a festa na Dominga da Pascoella.

He obrigado, o Excelentissimo Marques do Lourical, a mandar fazer hua festa ao mesmo Santo no dia de Nossa Senhora dos Prazeres, e nelle dar hum vestido a hum homem pobre, outro a hua mulher pobre, e outro a hum rapas pobre, ao que pontualmente satisfaz. Nesta Irmida tem obrigação de hua capella os morgados de Oliveira, a qual por munto ténue se não satisfaz.

Na quinta de Domingos Pires Bandeira, secretario da Meza da Consciencia, chamada dos Gorizos esta hua Irmida piquena da invocação de todos os Santos.

No citio do Pote de Agoa está hua Irmida de Santa Luzia, que hoje he do povo, tem sua Irmandade, e capelão os Domingos, e dias Santos. Padeceo bastante ruina no terramoto, porém já está reparada, pella devoção, e zello dos seus devotos.

Na quinta da Azinhaga, que he de Jozeph Cabral de Coadros, que se intitulla Morgado dos Frades; está hua Irmida de Santo Antonio, que não tem exercicio.

Os frutos que se produzem nesta terra são: pouco pam, mediano azeite, bastante fruta de caroço, sendo /2052/ Sendo o mais vinho, que se reputa munto bem por ser o citio bom para o genero.

Tem esta freguesia dous Juizes, que chamão de ventena, hum alcaide, tres coadrilheiros, os quais se fazem por eleição do povo, e os aprova o Senado da Camera de Lisboa. Tem hum escrivão do Julgado, cuja propriedade da o mesmo senado.

Há neste lugar hua feira cada anno, a que concorre munta gente, hua que vem a vender, outra a comprar e os mais a ver por ficar perto da corte; dura dois dias , que são a vinte e tres, e vinte e quatro de Agosto, e he livre.

Não tem correio, e se serve do de Lisboa.

Não tem fonte algua por ser naturalmente seca, e toda a agoa que se serve he de poços, que ordinariamente, sendo os annos secos lhe falta a agoa, e entre eles há hum do povo, a que chamão o poço debacho, de obra tosca, e excessivamente fundo, nunca se secou, e he a melhor agoa que tem esta freguezia.

Dista este lugar da cidade de Lisboa legoa e meia piquena.

No terramoto do primeiro de Novembro de mil, e sete centos, e sincoenta, e sinco padecerão ruina bastantes cazas, e tambem a Igreja. Esta, e muntas cazas, e tambem a Igreja. Esta, e muntas cazas se achão reparadas, e outras se vão reparando.

Charneca, outo de Abril de mil, e sete centos, e sincoenta e outos (sic) annos.

*O P.<sup>e</sup> Cura Pedro de Oliveira*

À DEPA  
Dr. Filipe Coelho  
2011.12.02  
PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS  
Secretaria de Estado da Cultura

**IGESPAR**  
HERMÍNIO FERREIRA  
Director do Departamento de Salvaguarda  
INSTITUTO DE GESTÃO  
DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO  
E ARQUEOLÓGICO

Coccedo.  
Ao DS para aplicação de  
DL. 309/2009 de 23/10

Parecer Luis Filipe Coelho  
Director  
2011.12.04

Na reunião de 26 de Outubro de 2011 a Secção do Património Arquitectónico e Arqueológico (SPAA) do Conselho Nacional de Cultura (CNC) apreciou o seguinte assunto:

Classificação e delimitação da ZEP da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, em Lisboa.

É conhecida a riqueza das igrejas em Lisboa, pelas descrições anteriores ao terramoto e do pouco que infelizmente sobrou, mas na Cidade, fora do centro, não foi assim, pois muito escapou, e dessa riqueza e qualidade pôde chegar até nós, como é o caso da Igreja da Charneca.

A freguesia da Charneca foi desmembrada da do Lumiar no séc. XVI, em que terá sido construída de novo ou aproveitada uma igreja existente.

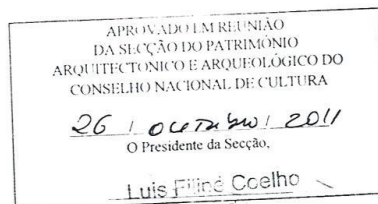
A igreja actual foi reconstruída em 1685, aproveitando elementos da anterior com qualidade arquitectónica, quer no exterior, quer no interior, onde conserva boa pintura, talha, azulejaria e imaginária, apresentando-se como um referencial histórico, artístico e cultural.

A delimitação da ZEP proposta tem em conta a antiga ambiência rural, de que ainda subsiste especialidade, conservando muitos edifícios de qualidade, a topografia e os "pontos de vista".

A SPAA do CNC entende que a Igreja de S. Bartolomeu da Charneca deve ser classificada como MIP e a delimitação da ZEP proposta, aprovada.

O Relator

*Jorge de Brito e Abreu*  
Jorge de Brito e Abreu



*Diário da República, 2.ª série — N.º 242 — 20 de Dezembro de 2011*

Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, I. P.

**Anúncio n.º 18970/2011**

**Projecto de Decisão relativo à classificação como Monumento de Interesse Público (MIP) da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, freguesia da Charneca, concelho de Lisboa, distrito de Lisboa, e à fixação da respectiva zona especial de protecção (ZEP).**

1 — Nos termos dos artigos 23.º e 44.º e para os efeitos dos artigos 25.º e 45.º do Decreto -Lei n.º 309/2009, de 23 de Outubro, faço público que, com fundamento em parecer da Secção do Património Arquitectónico e Arqueológico do Conselho Nacional de Cultura (SPAA — CNC), de 26/10/2011, é intenção do IGESPAR, I. P. propor a S. Ex.ª o Secretário de Estado da Cultura a classificação como Monumento de Interesse Público, da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, sita no Largo Defensores da República, freguesia da Charneca, concelho e distrito de Lisboa, bem como a fixação da respectiva zona especial de protecção (ZEP), conforme planta de delimitação anexa, a qual faz parte integrante do presente Anúncio.

2 — Nos termos dos artigos 27.º e 46.º do Decreto -Lei n.º 309/2009, de 23 de Outubro, os elementos relevantes do processo estão disponíveis nas páginas electrónicas dos seguintes organismos:

a) Direcção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo (DRCLVT), [www.drclvt.pt](http://www.drclvt.pt)

b) IGESPAR, I. P., [www.igespar.pt](http://www.igespar.pt);

c) Câmara Municipal de Lisboa, [www.cm-lisboa.pt](http://www.cm-lisboa.pt)

3 — O processo administrativo original está disponível para consulta na Direcção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo (DRCLVT), Avenida Infante Santo, n.º 69, 1.º, 1350 -177 Lisboa

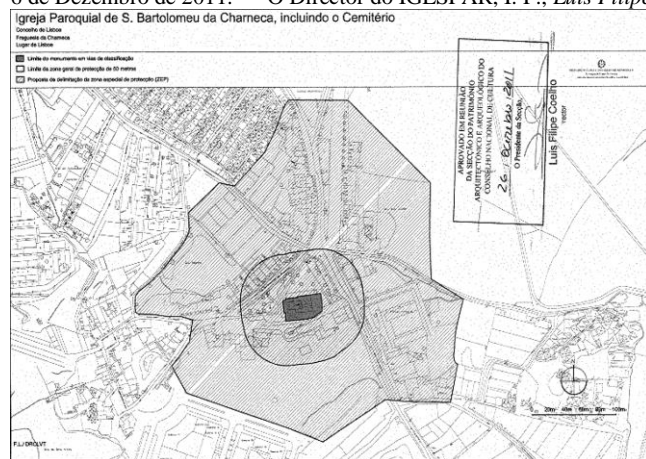
4 — Nos termos do artigo 26.º e do n.º 3 do artigo 45.º do Decreto -Lei n.º 309/2009, de 23 de Outubro, a consulta pública terá a duração de 30 dias úteis.

5 — Nos termos do artigo 28.º e do n.º 4 do artigo 45.º do mesmo decreto -lei, as observações dos interessados deverão ser apresentadas junto da DRCLVT, que se pronunciará num prazo de 15 dias úteis.

6 — Caso não sejam apresentadas quaisquer observações, a classificação e a ZEP serão publicadas no *Diário da República*, nos termos do artigo 32.º do diploma legal acima referido, data a partir da qual se tornarão efectivas.

7 — Aquando da publicação referida no número anterior, os imóveis incluídos na ZEP ficarão abrangidos pelo disposto nos artigos 36.º, 37.º e 43.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, e no artigo 43.º do Decreto -Lei n.º 309/2009, de 23 de Outubro.

6 de Dezembro de 2011. — O Director do IGESPAR, I. P., *Luís Filipe Coelho*.



**Doc. 3- Aprovação em Diário da Republica da Classificação da igreja de S. Bartolomeu da Charneca e, Zona Especial de Protecção (ZEP), como Monumento de Interesse Público. *Diário da República, 2.ª série — N.º 242 — 20 de Dezembro de 2011***

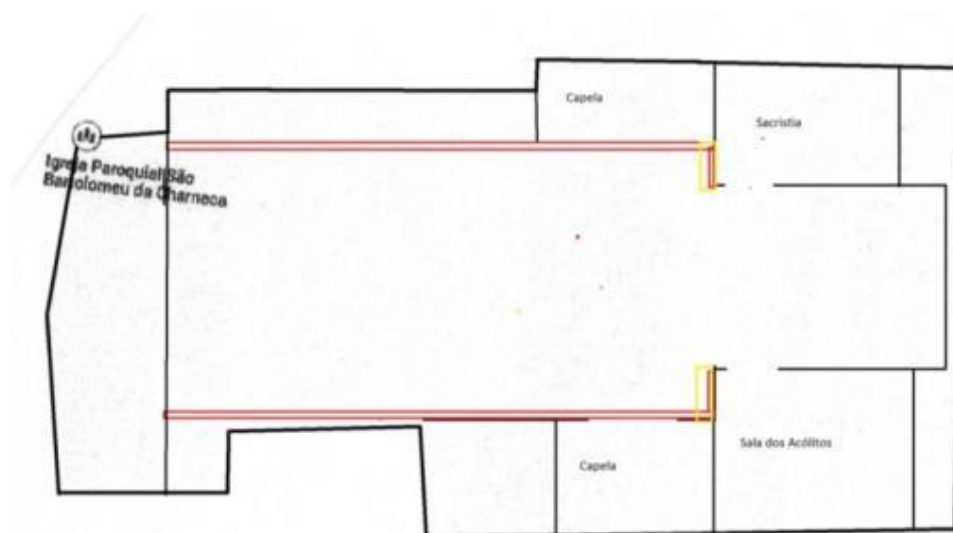
## 7.2 Anexo de Plantas

### Índice

- Planta 1-** *Rua do Grilo* (1856-1858), (Panorama da carta N° 16 do ATLAS TOPOGRÁFICO DE LISBOA, de Filipe Folque. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. (<http://aps-ruasdelisboacomhstria.blogspot.pt>))..... 114
- Planta 2-** Igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa, escala: Localização das pinturas no corpo da igreja. (<https://maps.google.pt>) ..... 114



Planta 1- Rua do Grilo (1856-1858), escala: (desconhecida). (Panorama da carta N° 16 do ATLAS TOPOGRÁFICO DE LISBOA, de Filipe Folque. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. (<http://aps-ruasdelisboacomhstria.blogspot.pt>).



Planta 2- Igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa, escala: ( desconhecida). Localização das pinturas no corpo da igreja. (<https://maps.google.pt>)

### 7.3 Anexo de Fotografias

#### Índice

<b>Fotografia 1</b> -Fachada Principal da igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa 1959. Fot. Judah Benoliel (1890-1968). <a href="http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt">http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt</a> .....	119
<b>Fotografia 2</b> - Fachada principal da igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa 2011. Fot. Vítor M. Henriques. <a href="http://www.panoramio.com">http://www.panoramio.com</a> .....	119
<b>Fotografia 3</b> - Localização das telas na nave da igreja de S. Bartolomeu da Charneca. 1- <i>Anunciação</i> , 2- <i>Visitação</i> , 3- <i>Natividade</i> , 4- <i>Apresentação de Jesus ao Templo</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre tela, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ....	120
<b>Fotografia 4</b> - Localização das telas na nave da igreja de S. Bartolomeu da Charneca. 5- <i>Fuga ou regresso do Egipto</i> , 6- <i>Jesus entre os Doutores</i> , 7- <i>Dormição da Virgem</i> , 8- <i>Assunção da Virgem</i> , 9- <i>Coroação da Virgem</i> .1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre tela, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ....	120
<b>Fotografia 5</b> - <i>D. Afonso VI</i> , séc. XVII, Óleo sobre tela, Dimensões (cm): 204x128, Museu Nacional dos Coches, Lisboa. Inv. HD 0005. © DGPC, Fot. José Pessoa.....	121
<b>Fotografia 6</b> - <i>D. Pedro II</i> , séc. XVII (?), Óleo sobre Tela, Dimensões (cm): 65x90, Museu Nacional dos Coches, Lisboa. Inv. HD 7, © DGPC, Fot. Henrique Ruas.....	121
<b>Fotografia 7</b> - <i>D. Maria Sofia de Neuburgo</i> , séc. XVII (?), óleo sobre tela, Dimensões (cm): 56x67, Museu Nacional dos Coches, Lisboa. Inv. HD 9. © DGPC, Fot. Henrique Ruas. ....	121
<b>Fotografia 8</b> - <i>Igreja de S. Bartolomeu da Charneca</i> , séc. XVII, Lisboa. ....	122
<b>Fotografia 9</b> - <i>Capela- Mor</i> , Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, séc. XVII, Lisboa....	122
<b>Fotografia 10</b> - <i>Igreja de S. Bartolomeu da Charneca</i> , séc. XVII, Lisboa. ....	123
<b>Fotografia 11</b> - <i>S. Jerónimo no deserto</i> , 1696, (Lado da Epístola), Gabriel del Barco (?-1708), Painel de azulejo azul e branco, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ...	123
<b>Fotografia 12</b> - <i>Santo Antão Eremita</i> , 1696, (Lado do Evangelho), Gabriel del Barco (?-1708), Painel de azulejo azul e branco, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ...	124

<b>Fotografia 13-</b> <i>Visitação</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre tela, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.....	124
<b>Fotografia 14-</b> <i>Visitação</i> , (pormenor da moldura), 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre tela, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ....	125
<b>Fotografia 15-</b> <i>Anunciação</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ....	125
<b>Fotografia 16-</b> <i>Visitação</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.....	126
<b>Fotografia 17-</b> <i>Natividade</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ....	126
<b>Fotografia 18-</b> <i>Circuncisão de Jesus /Apresentação de Jesus ao Templo</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ....	127
<b>Fotografia 19-</b> <i>Fuga para o Egipto / Regresso do Egipto</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ....	127
<b>Fotografia 20 -</b> <i>Jesus entre os Doutores</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ....	128
<b>Fotografia 21-</b> <i>Dormição da Virgem</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ....	128
<b>Fotografia 22-</b> <i>Ascensão da Virgem</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (act.1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ....	129
<b>Fotografia 23-</b> <i>Coroação da Virgem</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. ....	129
<b>Fotografia 24-</b> <i>Anunciação</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor. ....	130
<b>Fotografia 25-</b> <i>Visitação</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor. ....	130
<b>Fotografia 26-</b> <i>Dormição da Virgem</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor. ....	131
<b>Fotografia 27-</b> <i>Circuncisão</i> , 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor. ....	131

- Fotografia 28-** *Dormição da Virgem*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor. .... 132
- Fotografia 29-** *Visitação* 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor. .... 132
- Fotografia 30 -** *Jesus entre os Doutores*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor. .... 133
- Fotografia 31-** *Anunciação*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. .... 133
- Fotografia 32-** *Anunciação*, 1680-1685, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Igreja do Convento das Flamengas, Lisboa. © DGPC..... 134
- Fotografia 33-** *Anunciação*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Dimensões (cm): 120,5x94,5, Museu nacional Machado de Castro. Inv.2215;P498. © DGPC, Fot. José Pessoa, 1995..... 134
- Fotografia 34-** *Anunciação*, 1655, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Dimensões (cm):123x98, Museu Nacional de S. Roque, Lisboa. <http://pinturaportuguesa.blogs.sapo.pt>..... 135
- Fotografia 35-***Anunciação*, 1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela. Dimensões (cm); 300x220), Museu Nacional de S. Roque, Lisboa. © DGPC ..... 135
- Fotografia 36-** *Circuncisão*, 1670-1675, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Dimensões (cm); 61,5 x 81: Museu Nacional Machado de Castro. © DGPC, Fot. José Pessoa, 1995. .... 136
- Fotografia 37-** *Capela de Nossa Senhora da Doutrina* - Igreja de São Roque. © José Luiz Bernardes Ribeiro. <https://commons.wikimedia.org> ..... 136
- Fotografia 38-** *Jesus Cristo Meditando sobre a Paixão e Morte*, (1555-1560) Luís de Morales (c. 1560), Óleo sobre madeira, Dimensões (cm); 64,45x46,36. *Institute of Art* de Minneapolis ..... 137
- Fotografia 39-** *Madalena e a Chama* (1640 - 1645), Georges de la Tour (1593 - 1652), Óleo sobre tela, Dimensões (cm): 117x92, Museu do Louvre, Paris, Inv.1949-11..... 137
- Fotografia 40-** *Circuncisão*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa..... 138

- Fotografia 41-** *Dormição da Virgem*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Igreja de..... 138
- Fotografia 42-** *Visitação*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. .... 139
- Fotografia 43-** *Rua do Grilo* (1968), Extinto *Convento dos Agostinhos Descalços*. Fotografia de Armando Serôdio, <http://apsruasdelisboacomhstria.blogspot.pt>..... 139
- Fotografia 44-** *Convento das Grilas*, (desaparecido), s.d., autor desconhecido, Gabinete de estudos Olissiponenses. .... 140
- Fotografia 45-** *Quinta de Santa Ana ou Quinta Alegre*, s.d., autor desconhecido, fachada principal. <Http://www.monumentos.pt> ..... 140
- Fotografia 46-** *Sala do Rosário* ou *Ante coro do Convento das Flamengas*. Fot. M. Maia Ataíde, *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Vol. V, tomo III, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa, 1988. .... 141
- Fotografia 47-** *Jesus entre os Doutores*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor, destacamento da policromia e da camada de preparação. .... 141



Fotografia 1 -Fachada Principal da igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa 1959. Fot. Judah Benoliel (1890-1968). <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt>.



Fotografia 2- Fachada principal da igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa 2011. Fot. Vítor M. Henriques. <http://www.panoramio.com>



Fotografia 3- Localização das telas na nave da igreja de S. Bartolomeu da Charneca. 1-*Anunciação*, 2-*Visitação*, 3-*Natividade*, 4- *Apresentação de Jesus ao Templo*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre tela, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 4- Localização das telas na nave da igreja de S. Bartolomeu da Charneca. 5- *Fuga ou regresso do Egipto*, 6- *Jesus entre os Doutores*, 7- *Dormição da Virgem*, 8- *Assunção da Virgem*, 9- *Coroação da Virgem*. 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre tela, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



**Fotografia 5- D. Afonso VI, séc. XVII, Óleo sobre tela, Dimensões (cm): 204x128, Museu Nacional dos Coches, Lisboa. Inv. HD 0005. © DGPC, Fot. José Pessoa.**



**Fotografia 6- D. Pedro II, séc. XVII (?), Óleo sobre Tela, Dimensões (cm): 65x90, Museu Nacional dos Coches, Lisboa. Inv. HD 7, © DGPC, Fot. Henrique Ruas.**



**Fotografia 7 - D. Maria Sofia de Neuburgo, séc. XVII (?), óleo sobre tela, Dimensões (cm): 56x67, Museu Nacional dos Coches, Lisboa. Inv. HD 9. © DGPC, Fot. Henrique Ruas.**



**Fotografia 8 - Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, séc. XVII, Lisboa.**



**Fotografia 9- Capela- Mor, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, séc. XVII, Lisboa.**



Fotografia 10- Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, séc. XVII, Lisboa.



Fotografia 11- S. Jerónimo no deserto, 1696, (Lado da Epístola), Gabriel del Barco (?- 1708), Painele de azulejo azul e branco, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 12- *Santo Antão Eremita*, 1696, (Lado do Evangelho), Gabriel del Barco (?- 1708), Painel de azulejo azul e branco, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 13- *Visitação*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre tela, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 14- *Visitação*, (pormenor da moldura), 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre tela, Igreja da S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 15- *Anunciação*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 16- *Visitação*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 17- *Natividade*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 18- *Circuncisão de Jesus /Apresentação de Jesus ao Templo*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 19- *Fuga para o Egipto / Regresso do Egipto*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 20 - *Jesus entre os Doutores*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 21- *Dormição da Virgem*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 22- *Ascensão da Virgem*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (act.1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 23- *Coroação da Virgem*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 24- *Anunciação*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor.



Fotografia 25- *Visitação*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor.



Fotografia 26- *Dormição da Virgem*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor.



Fotografia 27- *Circuncisão*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor.



Fotografia 28- *Dormição da Virgem*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor.



Fotografia 29- *Visitação* 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor.



Fotografia 30 - *Jesus entre os Doutores*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor.



Fotografia 31- *Anunciação*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 32- *Anunciação*, 1680-1685, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Igreja do Convento das Flamengas, Lisboa. © DGPC



Fotografia 33- *Anunciação*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Dimensões (cm): 120,5x94,5, Museu nacional Machado de Castro. Inv.2215;P498. © DGPC, Fot. José Pessoa, 1995



Fotografia 34- *Anunciação*, 1655, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Dimensões (cm):123x98, Museu Nacional de S. Roque, Lisboa. <http://pinturaportuguesa.blogs.sapo.pt>



Fotografia 35-*Anunciação*, 1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela. Dimensões (cm); 300x220), Museu Nacional de S. Roque, Lisboa. © DGPC



Fotografia 36- *Circuncisão*, 1670-1675, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Dimensões (cm); 61,5 x 81: Museu Nacional Machado de Castro. © DGPC, Fot. José Pessoa, 1995.



Fotografia 37- *Capela de Nossa Senhora da Doutrina* - Igreja de São Roque. © José Luiz Bernardes Ribeiro. <https://commons.wikimedia.org>



Fotografia 38- *Jesus Cristo Meditando sobre a Paixão e Morte*, (1555-1560) Luís de Morales (c. 1560), Óleo sobre madeira, Dimensões (cm); 64,45x46,36. *Institute of Art* de Minneapolis



Fotografia 39- *Madalena e a Chama* (1640 - 1645), Georges de la Tour (1593 - 1652), Óleo sobre tela, Dimensões (cm): 117x92, Museu do Louvre, Paris, Inv.1949-11.



Fotografia 40- *Circuncisão*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 41- *Dormição da Virgem*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 42- *Visitação*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-1708), Óleo sobre Tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa.



Fotografia 43- *Rua do Grilo* (1968), Extinto *Convento dos Agostinhos Descalços*. Fotografia de Armando Seródio, <http://apsruasdelisboacomhstria.blogspot.pt>.



Fotografia 44- *Convento das Grilas*, (desaparecido), s.d., autor desconhecido, Gabinete de estudos Olissiponenses.



Fotografia 45- *Quinta de Santa Ana ou Quinta Alegre*, s.d., autor desconhecido, fachada principal.  
[Http://www.monumentos.pt](http://www.monumentos.pt)



Fotografia 46- Sala do Rosário ou Ante coro do Convento das Flamengas. Fot. M. Maia Ataíde, *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Vol. V, tomo III, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa, 1988.



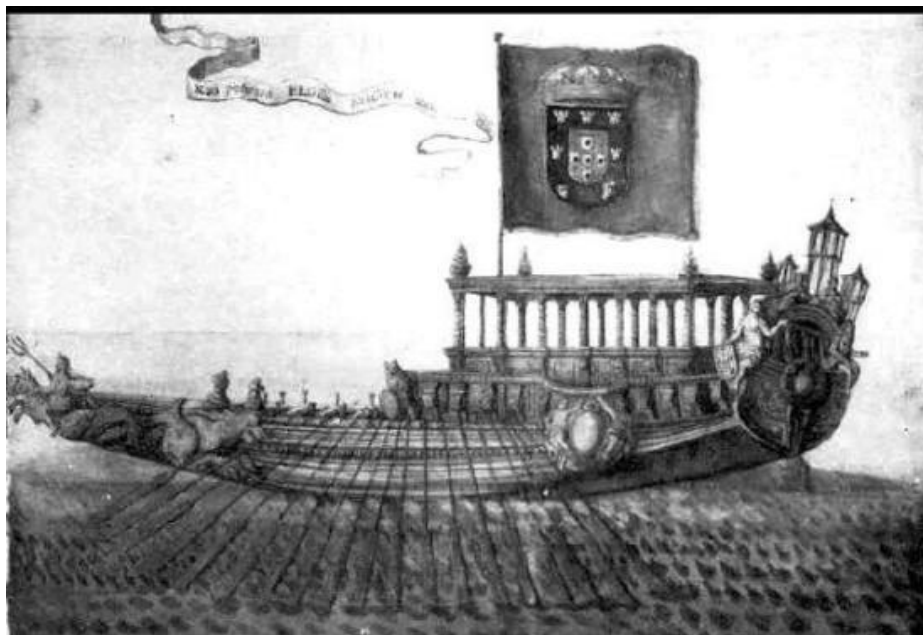
Fotografia 47- *Jesus entre os Doutores*, 1675-1680, Bento Coelho da Silveira (1620-†1708), Óleo sobre tela, Igreja de S. Bartolomeu da Charneca, Lisboa. Pormenor, destacamento da policromia e da camada de preparação.

## 7.4 Anexo de Desenhos

### Índice

**Desenho 1-** Bergantim utilizado por D. Pedro II para ir buscar a sua segunda esposa à frota ancorada ao largo do Tejo. Autor- Nelson Correia Borges. *A arte nas festas do casamento de D. Pedro II*, Porto, Paisagem Editora, s.d. .... 143

**Desenho 2-** *Quatro Temperamentos* (1450). Representação sobre madeira policromada. Zentralbibliothek, Zurich, Ms.C101, Fols.25v e 23r. .... 143



Desenho 1- Bergantim utilizado por D. Pedro II para ir buscar a sua segunda esposa à frota ancorada ao largo do Tejo. Autor- Nelson Correia Borges. *A arte nas festas do casamento de D. Pedro II*, Porto, Paisagem Editora, s.d.



Desenho 2- *Quatro Temperamentos* (1450). Representação sobre madeira policromada. Zentralbibliothek, Zurich, Ms.C101, Fols.25v e 23r.

## 7.5 Anexo de Gravuras

### Índice

- Gravura 1-** *Menino entre os doutores*, Jerónimo Wierix (1548-1624), gravura a buril, *Evangelicae Historiae Imagines*, Antuérpia, 1607..... 145
- Gravura 2-** *Melancólico* (1530-1562), Virgil Solis (1514-1564). British Museum, Londres, Inv.n. 1850.0612.46..... 146
- Gravura 3-** *Melancholia I*, 1514, Albrecht Dürer (1471-1528), Dimensões (cm);31x26. <http://www.imagick.org.br>..... 147



Gravura 1- *Menino entre os doutores*, Jerónimo Wierix (1548-1624), gravura a buril, *Evangelicae Historiae Imagines*, Antuérpia, 1607.



Gravura 2- *Melancólico* (1530-1562), Virgil Solis (1514-1564). British Museum, Londres, Inv.n. 1850.0612.46.

