

---

---

JOSÉ ALBERTO SIMÕES GOMES MACHADO

ANDRÉ GONÇALVES

UM PINTOR DO BARROCO PORTUGUÊS

VOL. I

ÉVORA

1992

---

---

**Dissertação para obtenção do grau de  
Doutor em História (História da Arte),  
apresentada à Universidade de  
Évora.**



**Para o Francisco, o Lourenço e a Sofia.**

Numerosas foram as pessoas que contribuíram, de uma ou outra forma, para que esta dissertação fosse possível. A muitas devo apoio, incitamento, colaboração, assim como preciosas indicações, alvitre e correcções, que contribuíram para aperfeiçoá-la.

Agradeço, em primeiro lugar, à minha Mulher, não só o esforço de suprir as ausências de um marido e pai, a quem a investigação afastou da família durante um tempo considerável, mas também o competente auxílio, no domínio informático.

Agradeço aos Profs. Doutores Pedro Dias e Joaquim Chorão Lavajo, respectivamente meu Orientador e meu Presidente de Departamento, toda a compreensão demonstrada, traduzida numa real confiança, ao longo da realização deste trabalho. Orientador atento, o Prof. Doutor Pedro Dias nunca foi avaro, para comigo, nem do seu tempo, nem do seu saber. A ele se deve a primeira sugestão deste tema. Espero sinceramente não o ter decepcionado.

Pelas discussões bastante úteis que tiveram comigo, pelos livros, que me ofereceram e comunicaram e também pela grande simpatia com que me incentivaram, estou em dívida para com alguns ilustres investigadores estrangeiros: os Profs. George Kubler, da Univ. de Yale; Alain Roy, da Univ. de Estrasburgo; Peter Skrine, da Univ. de Manchester; Guy Delmarcel, da Univ. de Lovaina; J. J. Martín González, da Univ. de Valladolid. A este último, tenho a agradecer, de modo especial, a amizade e hospitalidade, com que me recebeu na sua terra, num belo testemunho de *caballería* castelhana. Gostaria ainda de acrescentar a este grupo de eminentes historiadores de arte, um nome português: o do Rev. Prof. Doutor António Nogueira Gonçalves, professor emérito da Universidade de Coimbra, que, em mais de uma ocasião, partilhou comigo um



pouco do seu imenso saber, acerca de André Gonçalves, de cujo estudo foi um dos pioneiros, na década de 1930.

Entre aqueles que prestaram um contributo decisivo, na formulação e gradual elaboração deste trabalho, apraz-me referir, em primeiro lugar, o Dr. Vítor Serrão. Não se agradece a amizade, mas agradece-se a imensa competência e o saber generosamente partilhado. Devo também muito ao Dr. Nuno Saldanha, que me comunicou materiais diversos e que foi, nos últimos anos, o grande desbravador do conhecimento, biográfico e artístico, de André Gonçalves, cujo retrato, por Quillard, orna hoje a sua colecção. Trata-se de um raro exemplo de justiça poética, no estranho reino do destino dos objectos de arte.

Para as minhas colegas e amigas Arq<sup>a</sup> Pais<sup>a</sup> Aurora Carapinha e Dr<sup>a</sup> Ana Maria Borges, da Univ. de Évora, a minha gratidão pelo apoio dado, na investigação. À Dr<sup>a</sup> Isabel Cid, Directora da Biblioteca Pública de Évora, devo uma referência particular, pelo precioso auxílio paleográfico, prestado em detrimento de outras ocupações e sempre com um sorriso.

Uma referência especial para os meus amigos fotógrafos, Luís Nolasco, Manuel Palma e Varela Pècurto, que comigo calcorream quilómetros, para registar, com grande competência, mais um André Gonçalves.

Agradeço ao Rev. Dr. João Pires de Campos a paciência com que discutii comigo questões iconográficas.

Nos diversos arquivos, bibliotecas, museus, igrejas, colecções particulares e instituições, públicas e privadas, sempre encontrei pessoas, que me auxiliaram, facultando-me acesso a telas e documentos e fornecendo-me informações relevantes. Devo mencionar os Profs. Doutores Luís de Matos e Artur Nobre de Gusmão (Biblioteca e Serviço de Belas Artes da Fund. Calouste Gulbenkian), que me permitiram trabalhar com os preciosos materiais do Arquivo Reis-Santos; a

Dr<sup>a</sup> Maria da Trindade, Conservadora dos Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga; a Dr<sup>a</sup> Nazaré Escobar, do Instituto José de Figueiredo; a Dr<sup>a</sup> Paula Pote de Azeredo, do Museu Nacional Soares dos Reis; a Dr<sup>a</sup> Simonetta Luz Afonso, ao tempo Conservadora do Palácio Nacional de Queluz; a Dr<sup>a</sup> Maria Margarida Carneiro, Conservadora do Palácio Nacional de Mafra; a Irmã Ana Maria de Sousa Vieira, no Convento dos Cardais; o Rev. Dr. Manuel Lourenço, no Patriarcado de Lisboa, bem como diversos outros responsáveis, das seguintes instituições: Academia das Ciências, Academia Nacional de Belas Artes, Biblioteca Nacional, Biblioteca da Ajuda, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Academia Militar, Escola Prática de Infantaria (Mafra), Instituto Nacional de Administração (Palácio Pombal, Oeiras), Misericórdias de Lisboa e Coimbra, Museu de Arouca, Museu Nacional Machado de Castro, Museu do Azulejo (Madre de Deus).

Uma menção especial é devida aos párocos de N<sup>o</sup> Sr<sup>a</sup> da Pena (Lisboa), Santa Cruz de Coimbra e Santiago (Camarate), bem como ao Reitor do Seminário Maior de Coimbra, pela sua disponibilidade e gentileza.

O Arq<sup>o</sup> José Lico, a Arq<sup>a</sup> Teresa Nunes da Ponte e o Eng<sup>o</sup> Gonçalo Cabral facultaram-me o acesso às suas quintas de S. Marta (Benfica do Ribatejo), S. Jorge (Castelo Viegas) e Caneiro (Ourém), bem como diversas informações, relacionadas com os quadros, que se encontram ou encontraram nessas propriedades.

Cabe-me ainda agradecer o apoio logístico, de vários tipos, prestado por um grupo de pessoas, a quem me unem laços profundos: meus Pais; meus tios Manuel e Maria Emília Sóler; Prof. Dr. César Viana e Dr<sup>a</sup> Henriqueta Viana; Fernando Vilar e Dr<sup>a</sup> Isabel Vilar; Eng<sup>o</sup> Pedro Nuno Pimenta Braz.

Por fim, a minha profunda gratidão para com um grande amigo, que foi, talvez, o maior entusiasta deste trabalho: o Dr. José Carlos Telo de Moraes, eminente *connoisseur* e coleccionador de arte.

Outras pessoas haverá, credoras da minha gratidão. A sua omissão, de que me penitencio, é involuntária. Em relação a todos os mencionados, fica ainda a esperança de que o trabalho produzido não desmereça demasiado da confiança que me testemunharam.

Évora, 1 de Junho de 1992.

# ÍNDICE

PREÂMBULO .....	9
-----------------	---

## PARTE 1

I. BIOGRAFIA .....	13
II. FORTUNA CRÍTICA .....	24
III. CONDICIONALISMO HISTÓRICO-ARTÍSTICO .....	58
IV. CONDICIONALISMO HISTÓRICO-ECONÓMICO .....	98
V. A CARTA APOLOGÉTICA DE JOSÉ GOMES DA CRUZ: O IDEÁRIO ARTÍSTICO DE ANDRÉ GONÇALVES .....	129

## PARTE 2

VI. A OBRA DE ANDRÉ GONÇALVES: <u>CORPUS ARTÍSTICO</u> ...	168
VII. ENSAIO SOBRE O SIGNIFICADO E CONTRIBUTO DE ANDRÉ GONÇALVES PARA O BARROCO PORTUGUÊS .....	330
APÊNDICE DOCUMENTAL .....	386
BIBLIOGRAFIA .....	473

## **PREÂMBULO**

Este trabalho visou dar a conhecer um dos mais importantes pintores do Barroco português.

Mais que no esquecimento, o nome de André Gonçalves residiu longamente no limbo das ideias feitas, vagas e sempre repetidas, de geração em geração historiográfica. Só muito recentemente, se começaram a esboçar os contornos da sua personalidade, humana e artística. Foi nessa linha, que este estudo buscou inserir-se. Tentou traçar-se um percurso artístico, identificando quadros, fontes e influências, que permitam estabelecer o contributo especial - que foi grande - deste artista, para a configuração da nossa pintura barroca.

Estudar André Gonçalves significa estudar as condições de aprendizagem e produção, que limitavam e enquadravam a actividade de um pintor, na Lisboa de D. João V. Procurou-se, pois, integrar o conjunto da sua obra numa realidade mais vasta, sobre a qual não deixou igualmente de ter efeitos. Assim, se o artista é o necessário produto das circunstâncias da sua época, não é menos verdade que nela deixou a sua marca, contribuindo para a configuração da pintura joanina, que hoje vamos começando a conhecer melhor.

O redobrado interesse dos historiadores da arte e da cultura pelo período barroco, que recentemente se tem vindo a manifestar, tem tido, como resultado, a paulatina descoberta de um tempo e uma sociedade,

cujo fascínio permanece inalterado e parece ainda aumentar, à medida que se vai penetrando no meandro dos seus excessos e contradições.

No domínio da pintura, porém, subsiste um largo campo por desbravar.

Com o estudo monográfico de André Gonçalves, cuja obra veio a revelar-se mais rica e surpreendente do que inicialmente se suspeitara, intentou colocar-se mais uma pedra no edifício do conhecimento historiográfico da arte portuguesa do século XVIII.

Fica a esperança da actualidade presente desta pedra, para esse edifício, cuja construção continua. Ela será, certamente, limada no futuro, por novos conhecimentos, que porão à prova a sua solidez e lhe estabelecerão os limites. Aqui está agora, colocada com humildade honesta.

# PARTE 1



## **I. BIOGRAFIA**

André Gonçalves nasceu em Lisboa em 1685, e não 1687 ou 1692, como afirmaram diversos autores, induzidos em erro, quer por Cyrillo, quer por uma anotação no "Livro dos Assentos" da Irmandade de São Lucas. Na sua obra fundamental<sup>1</sup>, Cyrillo refere a morte do artista em 15 de Junho de 1762, "tendo de idade 70 anos, seis meses e quinze dias", o que colocaria o nascimento nos finais de 1691. Com base nos 70 anos que teria, por ocasião da morte, Reynaldo dos Santos e vários outros apontaram frequentemente a data de 1692. No "Livro dos Assentos dos Irmãos, que prometerão guardar os Estatutos desta Irmandade de Sam Lucas"<sup>2</sup>, a fl. 19, pode ler-se:

"este Irmão faleceu a 15 de Junho de 1762 com 75 anos seis mezes e quinze dias de idade. . .".

Foi certamente com base nesta anotação, lida apressadamente por Cyrillo, que numerosos outros investigadores deram, até recentemente, o pintor como nascido em 1687<sup>3</sup>.

Foi recentemente descoberto e publicado o registo de baptismo, que faz recuar de um ano a vida do artista:

<sup>1</sup> Cyrillo VOLKMAR MACHADO, 1823, p. 90.

<sup>2</sup> Cf. Francisco Augusto GARCEZ TEIXEIRA, A Irmandade da S. Lucas - estudo do seu arquivo, Lisboa, Imprensa Beza, 1931, p. 78. e Victor RIBEIRO, "Algumas Notícias de Arte e Arqueologia" in Archivo Historico Portuguez, tomo V, 1907, p. 36.

<sup>3</sup> Se a minuciosa indicação constante do "Livro dos Assentos" pudesse, aliás, ser tomada à letra, o nascimento teria ocorrido em 1 de Dezembro de 1686.

"Aos nove de Dezembro de mil seiscentos e oitenta e cinco baptizei a André filho legitimo de / Thome gonçalves e de Margarida de Oliveira padrinho gonçalo Domingues. Domingos da Costa Prior."<sup>4</sup>

Sabendo-se que o baptismo ocorria, em geral, poucos dias após o parto, André Gonçalves terá nascido no inicio de Dezembro de 1685, tendo, pois, à data da sua morte, não 75, mas 76 anos e meio.

Nada se sabe de concreto sobre a situação social e a profissão de Tomé Gonçalves. Estivesse ou não ligado a uma actividade artesanal ou ao pequeno comércio, deverá ter-lhe parecido natural que o filho encetasse, como aprendiz, uma carreira que lhe proporcionou fama e desafogo, mas que estava longe de conferir prestígio ou privilégio sociais. Sabemos, pelos contratos de aprendizagem estabelecidos entre um mestre e (geralmente) o pai do futuro aprendiz, que só com a anuência de quem exercia sobre ele o pátrio poder, podia qualquer jovem iniciar a sua futura carreira.

Não é de espantar que os Gonçalves conhecessem a família de António de Oliveira Bernardes, o famoso pintor de azulejos, futuro patriarca de uma família de artistas, que em 1696 se instala na freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, na Rua das Casas Cahidas<sup>5</sup>. Com ele, irá o jovem André fazer a sua primeira aprendizagem, entre os quinze e os dezoito anos. Nessa casa, terá convivido com o pequeno Inácio, o filho mais novo do mestre, dez anos mais novo que ele e que com ele virá a ser um dos mais

---

<sup>4</sup> "Livro de Baptismos" de S. Pedro de Alfama, Lisboa, nº 2 (1621-1691), fl. 264, publicado em Nuno SALDANHA, "André Gonçalves pintor ingénuo ulissiponense (1685-1762)", *Vértice*, nº 8, Nov. 1988, p. 70, nota 1.

<sup>5</sup> Como informa Vergílio Correia, em artigo publicado em *A Águia*, 12 (71-72), Porto, 1917, pp. 198/208, com base em elementos colhidos nos "Livros da Desobrigação" da referida freguesia: "Em 1696 domicilia-se na freguesia de Santa Catarina, na rua das Casas Cahidas, António de Oliveira, pintor, casado com Francisca Xavier de Araújo. Era já nascido nessa altura o filho Policarpo, pois que aparece à desobriga em 1704.

Em 1701 vive com os anteriores um aprendiz de nome André Gonçalves, que se conserva em casa do mestre até 1704."

importantes pintores portugueses do século que então despontava. Para além dos rudimentos da sua arte, André terá tomado naturalmente contacto com a técnica de azulejaria, não havendo, contudo, notícia de que a tenha aplicado<sup>6</sup>. O pintor de azulejos necessitava de uma dupla formação técnica, com base numa envolvência estética comum, fornecida, quase sempre pelas gravuras de que dispunha o mestre e que os discípulos eram levados a estudar e copiar. Tal como Inácio - e ao contrário do irmão mais velho deste, Policarpo, que seguiu a esteira paterna - André optará por fazer carreira como pintor a óleo. Importa não esquecer a grande interligação então existente, ao nível da decoração interior, entre azulejo e pintura, que, juntamente com a talha, contribuem para a noção de espaço decorativo total e múltiplo, tal como o Barroco o concebera, ainda no século XVII, e que continuará vigente por boa parte do século seguinte.

André Gonçalves aparece-nos também ligado a aspectos, hoje considerados mais artesanais e subsidiários, como o douramento das molduras para as telas que executava - e isto até ao final da sua vida, como comprova o recibo que deixou à Santa Casa da Misericórdia, datado de Março de 1761. De facto, em Portugal, ainda que famoso e apreciado, o pintor estava longe de usufruir da situação de privilégio social, que fizera de Rubens ou Van Dyck, verdadeiros príncipes, cem anos antes<sup>7</sup>. Daqui, a persistência da luta, não por regalias espúrias, mas por um justo reconhecimento social para a actividade do pintor, ainda viva em meados do século e em que André tomará parte activa.

---

<sup>6</sup> Nuno Saldanha, que reconstituiu laboriosamente e com grande mérito a biografia do artista, no seu artigo referido na nota 4 (p. 62), afirma que André Gonçalves possuiu um forno de olaria, na Travessa da Bica, que teria utilizado para trabalhos de azulejaria. Não indica, porém, qualquer fonte documental ou testemunho anterior em que possa fundamentar esta asserção.

<sup>7</sup> Para já não citar exemplos mais recuados, do Alto Renascimento.

Terminada a aprendizagem oficial, o jovem não se deu, contudo, por satisfeito, buscando completar e aprofundar a sua formação.

Cerca de 1710, chegara a Lisboa, vindo de Espanha, o pintor genovês Giulio Cesare Temine<sup>8</sup>. Causando agrado as obras que trazia na bagagem, começou a receber encomendas, entre as quais uma, bastante importante, para recobrir de pintura a Igreja da Anunciada (1712). Era precisamente nesta igreja lisboeta que reunia a Irmandade de São Lucas, onde André Gonçalves dera entrada, meses antes, a 1 de Novembro de 1711, com 26 anos de idade<sup>9</sup>. Logo em Junho de 1712, encontramo-lo já, como escrivão, na Mesa que regia os destinos da Irmandade, servindo de testemunha presencial do reconhecimento notarial da escritura feita entre a dita Irmandade e a comunidade religiosa de freiras dominicanas, responsável pela referida Igreja de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Anunciada, em ordem à "fabrica da capella do Evangelista S. Lucas que he dos pintores desta cidade que tem na ditta Igreja"<sup>10</sup>. A igreja estava então, como se vê, a ser renovada e é natural que tenha sido o ponto de encontro entre o mestre genovês e o jovem pintor português, que com ele passou a trabalhar, completando assim os seus conhecimentos práticos e tomando contacto, pela primeira vez (se bem que de forma indirecta), com a realidade artística da Itália, país de origem e formação do seu novo mestre. Curiosamente, é só em Outubro de 1720 que

---

<sup>8</sup> Também aparecem as grafias *Fermine* e *Femine*. Consulte-se a entrada dedicada a este artista no Dicionário da Arte Barroca em Portugal, da autoria de Margarida Calado, que retoma informações recolhidas em Cyrillo V. MACHADO, 1823, p. 88. Baseia-se também em SOPRANI-RATTI, autor do livro Delle Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi, Génova, 1769, que terá recebido directamente de André Gonçalves os dados relativos a Temine.

<sup>9</sup> Como consta do "Livro dos Assentos", publicado em GARCEZ TEIXEIRA, 1931, p. 78.

<sup>10</sup> Contrato celebrado no Convento de S. Domingos em 10/6/1712.

Duas semanas depois, em 26 de Junho, sempre na sua qualidade de escrivão, André Gonçalves subscreve um acórdão sobre o provimento do lugar de capelão da Irmandade. Cf. GARCEZ TEIXEIRA, 1931, pp. 53/4.

ocorre a entrada de Temine na Irmandade de S. Lucas<sup>11</sup>, onde o seu novo discípulo o precedeu em nove anos. Ao chegar a Portugal, dobrados os 50 anos, é natural que tenha querido fazer valer os seus méritos e a sua qualidade de estrangeiro - e, para mais, italiano - num meio artístico ainda anquilosado, em que os pintores estavam ainda submetidos a um verdadeiro espartilho social e profissional. O sucesso alcançado na primeira década da sua estadia entre nós e talvez as pressões dos seus confrades levaram-no, aos 60 anos, a dar finalmente entrada na confraria, da qual seria juiz logo no ano seguinte<sup>12</sup>. Que gozava de um certo estatuto e prestígio não restam dúvidas - logo no assento de entrada é designado por D. Julio Cesar, sendo tal tratamento apanágio de fidalguia e nada comum entre pintores.

Temine foi, certamente figura grada junto da importante colónia italiana em Lisboa. Em 24 de Maio de 1724, assina, como testemunha, "a rogo da noiva", o contrato de casamento de Maria Caterina, filha do negociante Paolo Giudisi, com João Tomás Mazza.<sup>13</sup>

Não parece plausível situar depois de 1720 o aprendizado de André Gonçalves - então com 35 anos - com o pintor genovês.<sup>14</sup> Por essa altura, já devia ser artista de méritos firmados, com suficiente prestígio entre os seus pares para ter sido escolhido para cargos de grande responsabilidade, dentro da Irmandade<sup>15</sup>: Escrivão em 1712, 1717, 1718 e 1719; Procurador em 1719 e 1720; Juiz em 1721 e 1723<sup>16</sup>. Toda a sua vida permaneceu

<sup>11</sup> A 18 de Outubro de 1720, como afirma Cyrillo e pode confirmar-se no "Livro dos Assentos". O genovês morava então a S. Francisco.

<sup>12</sup> Cf. Cyrillo V. MACHADO, 1823, p. 88.

<sup>13</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa nº 9A, maço 68, livro 392, fls. 20/1.

<sup>14</sup> Como afirma Nuno Saldanha, *op. cit.*, p. 62.

<sup>15</sup> Cf. Victor RIBEIRO, 1907, p. 57.

<sup>16</sup> Ao contrário do que afirma Cyrilo (cf. nota 12), André Gonçalves desempenhou funções de Juiz da Irmandade, não duas, mas três vezes: em 1721, 1723 e 1748. Cf. nota anterior.

membro activo da agremiação, vindo a desempenhar nela diversas funções até quase aos setenta anos (1754), com um hiato entre 1728 e 1745.

Em 28 de Julho de 1710, o jovem artista casou, na Igreja Paroquial de Santos, com Josefa Maria da Encarnação, filha de António Rodrigues e de Vicência dos Santos<sup>17</sup>. Segundo o registo, à data do casamento era já falecida Margarida de Oliveira, mãe do pintor. Nele se declara que André "se desobrigara", isto é, cumprira os seus deveres religiosos pascais, então oficialmente controlados, em 1709 na sua freguesia natal, mas nesse ano já em Santos, o que pode significar uma mudança de residência para o bairro onde encontraria esposa. É possível que o novo casal se tenha instalado logo na Rua de São Boaventura, freguesia de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> das Mercês, onde o pintor é quase sempre citado como morador em documentos posteriores.

A 2 de Fevereiro de 1716<sup>18</sup>, ocorre o baptismo de seu filho Manuel José, que viria a seguir as pisadas do pai, tornando-se também ele pintor e gravador.

A década de 1720 assistirá à lenta afirmação profissional de André Gonçalves, que trabalhará, para satisfazer diversas encomendas religiosas, em parceria com outros mestres, com quem mantinha relações de amizade, como Francisco Vieira Lusitano e Inácio de Oliveira Bernardes, ambos favorecidos pela experiência romana. Datam presumivelmente desta época as pinturas executadas para a Igreja da Conceição dos Cardais. Em 1729, com Jerónimo da Silva e João Nunes de Abreu, encontra-se sob contrato com a Irmandade de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Pena, para executar uma série de painéis para a dita Igreja. Os termos do contrato, constante do "Livro dos Acórdãos" (1709-1783), fls 48 v. e seg., indicam a existência de um contrato anterior,

---

<sup>17</sup>"Livro de Casamentos" da freguesia de Santos, n<sup>o</sup> 7 (1706-1710), fl. 66. O registo é integralmente transcrito por N. SALDANHA, 1988, p. 70, nota 4.

<sup>18</sup>"Livro de Baptismos" de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> das Mercês, n<sup>o</sup> 2, fl. 182v., transcrição em SALDANHA, 1988, p. 70, nota 7.

estipulando um prazo que os pintores não tinham podido cumprir, por terem sido ocupados - com diversos outros, nacionais e estrangeiros - na decoração dos arcos triunfais com que a capital assinalou o festivo evento do duplo casamento dinástico Bragança-Bourbon, que levaria, no futuro, a princesa Maria Bárbara, filha primogénita do *Magnânimo* ao trono espanhol e que traria para Portugal a infanta Mariana Vitória, como mulher do que viria a ser D. José I.

O trabalho associado entre pintores era então muito comum, constituindo-se verdadeiras parcerias, em que cada artista se ocupava da sua especialidade. Assim, segundo Cyrillo<sup>19</sup>, Jerónimo da Silva ocupava-se primordialmente da composição de figuras, enquanto João Nunes de Abreu se especializara em perspectivas e ornatos.

Cerca de 1730, era já suficientemente grande a fama de André Gonçalves, para que lhe chegasse uma encomenda para o Brasil. Dessa data são duas telas da capela mor da Igreja Matriz de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> do Pilar, em São João d'El-Rei<sup>20</sup>. Nesse ano de 1730, é chamado a Mafra, juntamente com Inácio de Oliveira e Vieira Lusitano, para executar a decoração da Capela dos Sete Altares. Em Mafra, pôde ver alguns magníficos exemplares da mais moderna pintura romana do seu tempo, nomeadamente de Sebastiano Conca e Agostino Masucci, reconhecidos como os mestres do seu tempo que mais lhe viriam a influenciar a obra.

No ano seguinte, participa da grande empreitada decorativa da Igreja lisboeta de S. Catarina, ou dos Paulistas, ao lado do seu amigo Vieira. Lá deixará as importantes composições da capela mor e do coro. Por esta altura, seria já viúvo, tendo tomado por segunda mulher, em data que

---

<sup>19</sup> C. V. MACHADO, 1823, p. 145.

<sup>20</sup> Devo esta indicação ao dr. Vitor Serrão, que pôde analisar *in loco* as telas referidas.



desconhecemos, a Francisca Maria Cuvier, ou Xavier<sup>21</sup>, de quem terá outro filho, Francisco José Xavier Gonçalves.

Dessa década de 1730 datam os quadros para a Igreja do Menino Deus, onde, mais uma vez se encontram a trabalhar os três mais importantes pintores lisboetas da primeira metade de Setecentos, a par do espanhol André Rubira<sup>22</sup>. Dela datam igualmente os painéis para a capela mor da Igreja do Mosteiro de Arouca, atribuídos por Pedro Dias<sup>23</sup>. Ainda para Arouca, pintará em 1745 o *Anjo da Guarda*, uma das suas raras obras assinadas e datadas. Foi presumivelmente entre 1735 e 1745 que pintou o numeroso grupo de obras para diversos conventos e igrejas lisboetas referenciado por Cyrillo e que não chegaram até nós, levadas pelo Terramoto, pelos franceses, pela delapidação dos bens conventuais após 1834 e pela generalizada incúria com que tratamos o nosso património.

Entre 1746 e 1750, executa a série sobre a vida de José do Egipto, para a sacristia da Igreja da Madre de Deus<sup>24</sup>. Em 1750, pinta seis painéis para a Igreja do Hospital Real de Todos os Santos<sup>25</sup> que, poucos meses depois, viriam a ser tragados no incêndio que consumiu o edifício.

---

21 No "Livro de Assentos" da Irmandade de S. Lucas, no registo, várias vezes citado, referido a André Gonçalves, pode ler-se: "2ª ves com Fran.ca Maria Cuvier", grafia que, aliás, Victor Ribeiro transcreve (Cf. RIBEIRO, 1907, p. 36). Porém, o nome do filho de ambos pode levar a crer que se tratasse de um erro do escrivão, sendo realmente Xavier o nome da segunda mulher do artista.

22 Cf. CRUZ CERQUEIRA, "As pinturas do Menino Deus, os temas e os seus autores" in *Olisipo*, ano I, n.º 4, 1938.

23 Cf. Pedro DIAS, *Mosteiro de Arouca*, Epartur, Coimbra, 1980, p. 26.

24 Cf. Luis KEIL, "As obras da sacristia do Convento da Madre de Deus" in *Boletim de Arte e Arqueologia*, n.º 1, 1921. Inclui extractos do "Livro em que se lança todo o gasto que se fas na obra da SACRISTIA do convento de N. SNRA Madre de Deos Anno de 1746".

25 "Livro de Despesas do Hospital Real de Todos os Santos", relativo a 1749/50, n.º 915, fl. 165: "Miguel Manescal da Costa

Despendeo mais o d.º Tez.r.º quarenta e trez mil e dozentos rz. q. recebeo Andre Giz. por fazer seis Payneis de mortecor p.º a Igr.º deste Hosp.al e de como recebeo assignou comigo Lx.º 23 de Mr.ço de 1750.

Andre Gonçalves"

Em 1751, o pintor executa em Lisboa<sup>26</sup> três telas para a capela mor do convento crúzio de Castelo Viegas, nos arredores de Coimbra, das quais resta hoje no local a maior, sobranceira ao altar mor, verdadeira obra prima do artista. Nesta fase da maturidade, André Gonçalves teve por clientes e protectores os frades agostinhos de S. Cruz de Coimbra que, para além da encomenda para Castelo Viegas, lhe fizeram outras, de que resultaram as telas que hoje se guardam na sacristia da prestigiosa igreja conimbricense.

Em 1752, pinta para a capela do palácio de Queluz, o que testemunha do prestígio do seu pincel. Nesse ano, sai publicado em Lisboa, a seu pedido, o livro de José Gomes da Cruz Carta Apologetica e Analytica, espelho da preocupação do artista com a sempre pendente questão da liberalidade da pintura. O ano encerra-se-lhe em tragédia, com a morte do filho mais novo, Francisco José Xavier<sup>27</sup>. Menos de dois anos decorridos, em Abril de 1754, morre também o filho mais velho, Manuel José, seu estreito colaborador, aos 38 anos, interrompendo uma carreira promissora<sup>28</sup>.

A estas desditas pessoais, vem juntar-se o Terramoto de 1755, que lhe destruiu boa parte da obra. É admirável a coragem desse velho de 70 anos, cumulado de desgostos e que continua a pintar, correspondendo às solicitações que o acompanharam quase até à morte.

Dessa década de 1750 datam as *Anunciações* que pinta para Coimbra, uma das quais inserida no importantíssimo conjunto de obras

---

Este importante documento, descoberto por Vitor Serrão no Arquivo Histórico do Hospital de S. José, foi fantasiosamente transcrito por Nuno Saldanha, no seu artigo de 1988, p. 70, nota 13.

<sup>26</sup> E não *in loco*, como afirma Saldanha, no referido artigo, p. 63. A assinatura do grande painel representando *S. Jorge e a Virgem* não deixa margem para dúvidas sobre o local da execução.

<sup>27</sup> Cf. SALDANHA, 1988, p. 70, nota 14 (transcrição do "Livro de Óbitos" de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> das Mercês, n<sup>o</sup> 2, fl. 66). O registo dá o falecido por solteiro (seria muito jovem) e morador na Rua de São Boaventura, onde a família continuava a habitar.

<sup>28</sup> Ao publicar o seu registo de óbito, Nuno Saldanha (1988, p. 70, nota 15) vem desfazer a confusão de Cyrillo e outros autores, que davam Manuel José por morto no Terramoto.

executado para o Colégio de S. Agostinho, ou da Sapiência, em 1757 (Misericórdia de Coimbra). É possível que se tenha deslocado à cidade do Mondego para satisfazer algumas das encomendas dos crúzios, fugindo a uma Lisboa cheia de escombros e tristes recordações. Contudo, antes de 1759, acha-se de novo na capital, trabalhando para a Madre de Deus, na feitura e retoque de três painéis para a igreja, como refere Luis Keil<sup>29</sup>. Entre estes, a magnífica *Assunção da Virgem*, talvez a sua obra mais famosa. Também nesse período, executa, para o futuro Marquês de Pombal e seus irmãos, as pinturas que ornaram a capela do palácio, que então faziam construir em Oeiras.

Em Março de 1761, um último documento<sup>30</sup> atesta a execução de 16 painéis e 8 bandeiras processionais para a Misericórdia de Lisboa, mostrando-nos a intensa actividade do mestre septuagenário.

A 15 de Junho de 1762, na sua casa da Rua de São Boaventura, falecia, com 77 anos incompletos, o "pintor ingénuo ulissiponense"<sup>31</sup>.

Jaz sepultado no Convento dos Marianos, certamente debaixo de uma das muitas lajes numeradas anónimas que pavimentam o pequeno claustro.

---

<sup>29</sup> KEIL, 1921, p. 40.

<sup>30</sup> Publicado em Vitor RIBEIRO, 1907, p.42.

<sup>31</sup> O seu registo de óbito não foi encontrado. A data é fornecida pelo "Livro dos Assentos" da Irmandade de S. Lucas.

## **II. FORTUNA CRÍTICA**

A fortuna crítica de André Gonçalves, não sendo extremamente rica, é ainda considerável, tomando em conta a relativa pobreza, quantitativa e qualitativa, dos escritos portugueses dos séculos XVIII, XIX e começos do XX, envolvendo uma apreciação fundamentada sobre a produção pictórica nacional. O relativo desconhecimento que ainda hoje recobre a obra do artista tem, pois, na origem, uma insuficiência historiográfica. Muito poucos autores setecentistas e oitocentistas efectuaram verdadeira investigação ou elaboraram crítica original sobre a pintura do seu tempo, remetendo-se a lugares comuns ou à repetição acritica de textos anteriores. Erros de atribuição e localização de obras, cometidos por historiógrafos e polígrafos do início de Oitocentos, foram repetidos e sancionados acriticamente, nalguns casos, até quase aos nossos dias, em que se tem vindo a redescobrir e a aprofundar a riqueza do Barroco nacional, seguindo, aliás, uma moda cultural acentuada na última década.<sup>1</sup> É sintomática a quase total inexistência de *corpora* científicos publicados sobre pintores portugueses do Barroco, salvaguardando-se o meritório e minucioso esforço de Vítor Serrão, incidindo sobre a elucidação da obra de artistas do período proto-Barroco e, particularmente, sobre Josefa de Obidos.

De entre os diversos autores que sobre André Gonçalves escreveram, é Cyrillo Volkmar Machado quem constitui a fonte

<sup>1</sup> Para uma apreciação global sobre a historiografia da arte portuguesa relativa a este período, *vide* CRUZ CERQUEIRA, Esbocetos de História e Crítica de Arte, Liv. Moraes, Lisboa, 1949, pp. 4/5 e ainda Paulo VARELA GOMES, "Cyrillo Volkmar Machado e a História da Arte em Portugal na transição do século XVIII para o século XIX" in A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no séc. XVIII, Ed. Caminho, Lisboa, 1988, ou as considerações mais globais feitas por Vítor SERRÃO em Estudos de Pintura Maneirista e Barroca, Ed. Caminho, Lisboa, 1989, pp. 279/284.

historiográfica mais importante.<sup>2</sup> Grande parte das informações fornecidas sobre o pintor joanino por numerosos autores posteriores não são mais que transcrição da Colleção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores, Sculptores, Architectos e Gravadores Portuguezes e dos Estrangeiros que Estiverão em Portugal, publicada em Lisboa, em 1823 e reimpressa em Coimbra, em 1922. Esta constitui o ponto de partida fundamental para a reconstituição do espólio do artista, que escapou ao Terramoto de 1755. Poucos anos decorridos sobre a publicação do livro, esse espólio seria gravemente atingido pelo terramoto cultural e artístico da supressão dos conventos, com a consequente depredação e delapidação do rico património que albergavam.

Se as observações críticas de Cyrillo se lêem hoje com alguma reserva, fruto que são de um determinado estereótipo estético e da herança da fama de André Gonçalves, que os coevos do artista registaram, tornam-se-nos preciosas as detalhadas indicações que fornece sobre a localização de bom número das suas obras. Este importante livro foi precedido vinte anos por um manuscrito homónimo, com significativas diferenças e *nuances* na apreciação, sempre elogiosa, da obra de André Gonçalves e seu papel na pintura portuguesa do seu tempo. Deste importantíssimo texto, existe uma cópia no Arquivo Reis Santos (ARS), pertencente ao Serviço de Belas Artes da Fundação Gulbenkian e depositado na Biblioteca desta instituição, em Lisboa.<sup>3</sup> O manuscrito, que inclui um precioso "Catálogo dos Pintores portugueses mais conhecidos", apresenta o longo título de "Colleção de Memórias, relativas às vidas dos Pintores, Escultores, Architectos Portuguezes; e às

---

<sup>2</sup> Cf. o ensaio de P. VARELA GOMES referido na nota anterior, no que se refere à formação teórica, prática artística, ideário, fontes e método de Cyrillo.

<sup>3</sup> Devo à gentileza e amizade dos senhores professores doutores Luis de Matos e Artur Nobre de Gusmão o ter tido acesso ao riquíssimo manancial que constitui o Arquivo Reis Santos.

dos Estrangeiros q. estiverão em Portugal; dedicada ao Ilmo e Exmo Sr Jozé de Vasc.os e Souza Conde de Pombeiro, Marq.z de Bellas, Regedor das Justiças, Conselheiro de Estado, Gran Cruz da Ordem de S. Thiago, por hum artista Lisbonense no anno de 1803". Entre esta versão e aquela, considerada definitiva, de 1823, Cyrillo aprofundou e expandiu a sua informação, perdendo, contudo, algo da espontaneidade e simpatia com que antes abordara o tema. Será a edição definitiva, reimpressa em Coimbra quase um século depois, que constituirá a fonte onde irão beber quase todos os autores que, posteriormente, se referiram - quase sempre de leve - a André Gonçalves ou, mais genericamente, à pintura portuguesa setecentista.<sup>4</sup>

As mais importantes referências contemporâneas a André Gonçalves devem-se a Miguel Tibério Pedagache e a Pietro Guarienti. O primeiro é o autor da curiosa "Carta aos socios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se dá noticia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa", publicada na capital portuguesa em 1755, pouco antes do Terramoto, como parte integrante da obra de Manoel da Conceiçam, Supplemento ao Summario das Noticias de Lisboa, que comprehende o estado presente (Oficina de Miguel Rodrigues). Esta, por sua vez, pretendia ser a actualização setecentista do velho Summario em que brevemente se contem algumas cousas assim Ecclesiasticas, como Seculares, que ha na Cidade de Lisboa, famoso livro de Cristóvão Rodrigues de Oliveira, datado de dois séculos antes (1551). O relato de

---

<sup>4</sup> Curiosamente, nas suas Conversações sobre Pintura, Escultura e Architectura, publicadas em 1794, Cyrillo, pretendendo exaltar o génio incompreendido de Vieira Lusitano, compara-o com André Gonçalves, a quem trata com uma severidade, ausente de textos posteriores.

Pedagache pretende complementar com as Belas Artes o panorama da cultura literária portuguesa, de que principalmente se ocupa.

Pietro Guarienti, inspector da Galeria de Dresde, esteve em Portugal entre 1733 e 1736, tendo percorrido o país, visitado as principais colecções da época e procurado biografar sucintamente os mais importantes artistas portugueses. Com as suas notas, viria a completar o Abecedario Pittorico de Pellegrino Antonio Orlandi, publicado em Veneza, em 1753. O seu texto é largamente citado na obra de um outro viajante posterior, o conde Athanasius Raczynski, diplomata polaco ao serviço do rei da Prússia, que prestou serviço em Portugal, no século seguinte. Da sua estadia entre nós, Raczynski levou consigo, não só diversas tábuas de primitivos portugueses, posteriormente legadas ao Museu de Posen<sup>5</sup>, mas um conhecimento aprofundado da realidade e do património artísticos do país, matéria para o livro Les Arts en Portugal, publicado em Paris, em 1846, sob a forma de uma série de cartas, dirigidas aos seus colegas académicos de Berlim. Raczynski enriqueceu o texto de Guarienti, com os seus pertinentes comentários de amator esclarecido da época romântica, criticando atribuições, refazendo percursos artísticos, confirmando ou não asserções anteriores e expandindo largamente os seus juízos críticos, exemplificativos da sensibilidade estética da sua época, severa para com o Barroco e encantada com a redescoberta da arte medieval.

Refira-se, ainda, por curiosidade, a alusão feita ao artista lisboeta pelo seu amigo e companheiro Francisco Vieira Lusitano, no longo e artificioso poema autobiográfico O Insigne Pintor e Leal Esposo (Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1780).

---

<sup>5</sup> Hoje, Poznan, na Polónia.



Contemporâneo de Cyrillo e seu companheiro no período heróico da nascente historiografia da arte em Portugal, José da Cunha Taborda publicou em 1815 (Impressão Régia, Lisboa) as suas Regras da Arte da Pintura, acrescidas de uma "Memória dos mais famosos pintores portugueses, e dos melhores quadros seus", onde é também questão de André Gonçalves. Menos exaustivo que Cyrillo no elenco das obras do artista, não se afasta muito dele na apreciação que faz dos méritos e insuficiências do pintor. Ambos tiveram por fontes, para os artistas do século XVIII, os acrílicos manuscritos coevos, dos pintores Pedro Alexandrino e Francisco Xavier Lobo<sup>6</sup>, meros repositórios de nomes e listas de obras.<sup>7</sup>

D. Fr. Francisco de S. Luiz, Cardeal Saraiva, inspirou-se, quer em Cunha Taborda, quer em Cyrillo, superando ambos em visão crítica e espírito sistemático, para elaborar a "Lista de alguns artistas portugueses colligida pelo auctor de escriptos e documentos no decurso das suas leituras em 1825 (Ponte de Lima) e em 1839 (Lisboa)", incluída nas suas Obras Completas (Imprensa Nacional, Lisboa, 1876). Particularmente, no que refere sobre André Gonçalves, como expressamente declara, apoia-se no Dictionnaire d'Architecture de C. F. Roland Le Virloys (Paris, 1770), o qual, por sua vez, retomava o que Guarienti escrevera sobre Portugal. É pois, uma opinião em terceira mão, que o Cardeal expende sobre o pintor.

Vários outros autores lhe fizeram, ao longo dos últimos cem anos, referência, reportando-se, porém, quase sempre ao que encontraram

---

<sup>6</sup> Respectivamente, "Relação dos pintores e escultores que floresceram no século de 1700" e "Sylva laudatoria da Pintura".

<sup>7</sup> Cf. CRUZ CERQUEIRA, 1949, p. 4.

escrito nas obras acima referidas. Alguns deles limitam-se a referir ou repetir a autoria de telas, sem emitir qualquer apreciação sobre o pintor.

Em meados do século actual, e em diversos textos, Reynaldo dos Santos procurou fazer uma interpretação pessoal, no sentido de revalorizar e tornar mais conhecida a pintura de André Gonçalves, à qual se referiu em diversos dos seus escritos, revelando diferentes matizes de apreciação.

De entre os investigadores vivos, representantes de um novo olhar sobre o Barroco e detentores já de uma metodologia historiográfica actualizada, merecem especial referência António Nogueira Gonçalves, observador atento das obras do aro de Coimbra, José Augusto França (fortemente crítico para com o artista e para com a pintura da época, em geral), Luís de Moura Sobral, Nelson Correia Borges e Nuno Saldanha.

Uma apreciação crítica aprofundada sobre a arte de André Gonçalves, que tão importante papel desempenhou no contexto artístico do século XVIII, se, por um lado, depende da reapreciação global e aprofundamento recente dos conhecimentos sobre a época, também, por outro lado, contribui grandemente para a entender e caracterizar, nos domínios estético, iconográfico e mesmo ideológico.

O renovado interesse da historiografia da arte portuguesa pelo período joanino não poderá, pois deixar de ter incidência num maior estudo e melhor entendimento da obra de um dos mais apreciados e solicitados pintores portugueses do seu tempo.

Serão apresentados, em seguida, por ordem cronológica, excertos dos principais autores, que reflectiram uma avaliação crítica sobre André Gonçalves. Alguns são de grande brevidade e generalidade; outros procuram ir mais longe, na percepção e apreciação da obra do artista. Com excepção dos textos de Cyrillo Volkmar Machado e José da Cunha Taborda, apresentados na sua globalidade, devido à sua importância, até para a fixação do *corpus* do artista, procurou evitar-se, na selecção dos restantes, a repetição dos elencos de quadros, baseados, quase sempre, nos dois escritores referidos. Especial relevo merecem os artigos dedicados por Nuno Saldanha e L. de Moura Sobral ao pintor, (este último, no Dicionário da Arte Barroca em Portugal ), por constituírem, à data da sua elaboração, as mais completas e modernas sínteses interpretativas sobre André Gonçalves.

1. " Por ultimo rogara eu tambem agora a quem fez escrever esta Carta, não puzesse sómente o seu empenho, em dar à estampa esta Carta, mas tambem em nos dar hum Retrato do seu Author com aquella delicadeza de mão, e subtileza de pincel, que todos admirão, e por isso he a mais apta, para representar ao vivo este mayor, e melhor Mecenas da Pintura (...)."

**Francisco Veloso**, "Censura do M.R.P.M. Francisco Veloso, da Companhia de Jesu, Qualificador do Santo Officio,etc." sobre o livro Carta Apologetica e Analytica, que pela Ingenuidade da Pintura em quanto Sciencia, escreveo com profundissimo respeito à Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Anna de Lorena, Marqueza Camareira mór das Rainhas nossas Senhoras, e da Serenissima Senhora Princeza do Brasil, como Professora e Protectora Augusta desta Sciencia, Joseph Gomes da Cruz, a rogo de André Goncalves, Pintor ingenuo Ulyssiponense, Regia Officina SYLVIANA, e da Academia Real, Lisboa, 1752, p.5.

2. "Destes famosos Corifeos receberão as Nações mais illustres da Europa novos tymbres com os seus nascimentos, gloriando-se Roma com Rafael de Urbino, Julio Romano, André Sachi, Cyro Ferri, e Carlos Marata (...); e Portugal com o Grão Vasco de Viseu, Affonso Sanches Coelho, Gaspar Dias, Amaro do Valle, Diogo Reynoso, Fernão Gomes, Joseph do Avellar, Diogo Pereira, Marcos da Cruz, Bento Coelho, o insigne Francisco Vieira, Cavalleiro da Ordem Militar de Santiago, e entre elles aquelle, que

foi causa, de que se escrevesse esta Apologia, cujo nome não declaro, receando offender a sua virtuosa modestia."

**Diogo Barbosa Machado**, "Censura do Desembargo do Paço" à obra acima referida, pp. 3/4.

3. "ANDREA GONZALEZ, pittore di Lisbona, studiò sotto D. Giulio pittor genovese, che fece lunga dimora e fini di vivere nella detta città. Divenne costui così franco, e pratico nel dipingere, che non men per la Corte, che nelle chiese va continuamente operando con istile così vago e corretto, a segno che se avesse fatto i suoi studi in Italia, avrebbe superato tutti i pittori di sua nazione. Con un'abilità desiderabile in ogni professione è versatissimo sia nel far figure, come animali, che dalla natura, e dal vero a maraviglia imita. S. E. il Sig. Duca di Cadaval ha di costui un quadro grande con figure al naturale, ed animali, con particolare maestria e spirito espresso."

**Pietro Guarienti**, "Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guarienti", Veneza, 1753, p. 49, in Athanasius RACZYNSKI, Les Arts en Portugal, Paris, 1846, apêndice à Carta XIII, p. 315.

4. "O Senhor André Gonçalves pinta com alguma felicidade, porém poem muito pouco de sua casa, e os seus paineis podem-se quasi todos chamar excellentes copias de bons originaes. O seu colorido não o cede ao do Senhor Ignacio de Oliveira. Ama a sua arte, tem bom gosto, e hum conhecimento perfeito dos grandes pintores, a qual adquirio na vasta colleção, que tem das melhores estampas, e copias dos mestres mais

insignes. Sabe a fundo a sua arte, e se ao genio, que tem, tivesse tido lugar de ver os originaes, seria hum homem grande na execução, assim como na realidade o he no conhecimento."

**Miguel Tibério Pedagache**, "Carta aos socios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se dá noticia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa", in Manoel da CONCEIÇÃO, Supplemento ao Summario das Noticias de Lisboa que comprehende o estado presente, Officina de Miguel Rodrigues, Lisboa, 1755, pp. 196/7.

**5. Ao Insigne Pintor André Gonçalves, copiando de huma estampa o Tempo, em figura de hum velho arrebatando a verdade, na figura de huma dama.<sup>8</sup>**

#### SONETO

"Desta copia a sutil conformidade  
 mais credito merece, que pintura:  
 porque melhor que o Tempo na figura  
 o pinsel se arrebatava na Verdade.

Na Perfeição da Dama, e ancianidade  
 do Tempo, o vosso Nome hum vulto apura:  
 que ha de sempre existir em quanto dura,  
 della a belleza, delle a eternidade:

<sup>8</sup> Este soneto, descoberto na Biblioteca da Ajuda pelo investigador Joaquim Caetano, foi-me gentilmente comunicado por Nuno Saldanha.

Bem que o insigne Pinsel, nunca imitado,  
desta idea no altivo pensamento,  
mais ofendido está, que acreditado.

Porque não carecia deste invento,  
para em outro por elle executado,  
de avaliar verdade o fingimento.

Obras de Felix da Silva Freire Ourives de Profissão e natural de Santarém. 1ª Parte. Indagados, dispostos e escritos por António Correia Viana , Lisboa, 1779, p. 119.

6.A. "Hum seu honrado amigo  
Lá de São Roque perto,  
André Gonçalves chamado,  
Pintor de bastante crédito."

6.B. "O sabio pintor Gonçalves."

**Francisco Vieira Lusitano, O Insigne Pintor e Leal Esposo,  
Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1780, Canto XII, pp.  
462 (5.A.) e 469 (5.B.).**

7.A. "O seu colorido<sup>9</sup> não he na verdade tão precioso como o de Ticiano, Corregio, Paulo Veronez e Velasques; mas não é tambem, como dizia o vulgo, inferior ao de André Gonçalves, antes pelo contrario, quem bem os souber examinar, achará que lhe parece, o do primeiro de hum grande, e antigo Mestre, e o do segundo, de hum bom, mas ainda insipido principiante; de que se infere, que os homens daquelle tempo não tinham a vista mui delicada, nem a intelligencia muito boa."

7.B. " Ser bem sucedido he uma raridade tambem desgraçada; porque de ordinario o público, máo conhecedor, prefere o talento mediocre e baratinho, a hum saber extraordinario. Bem sabe o que se passou quase nos nossos dias entre Vieira e André Gonçalves. O primeiro não era ocupado, e o segundo pintava todos os Paineis."

**Cyrillo Volkmar Machado, Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura, escriptas e dedicadas aos Professores e aos Amadores das Bellas Artes, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1794, V Conversação, pp. 27, nota 1 (6.A.) e 115/6 (6.B.).**

8. " André Gonçalves: Este pintor teve hum talento mt<sup>o</sup> raro, como se pode ver nos paineis q' pintou p.<sup>a</sup> a Sacristia da Madre de D.s,

---

<sup>9</sup> O autor refere-se a Vieira Lusitano.



Paulistas, Trinas de Mocambo, S. Bento, Carmo, Minino D.s, Collegio dos Nobres, Pena, e mt.os outros lugares: Copiou no seu principio bastantes quadros Flamengos da colleção do Marq.z de Alorna com q' adquirio hum colorido bello e engraçado: o q. junto com as liçoens de seu mestre D. Julio Cesar, e com hua boa colleção de estampas de Moratti, q' encaminharão a hum estilo brando e mt<sup>o</sup> agradavel, e foi motivo p<sup>a</sup> q' elle mudasse totalmente o estilo da Eschola Portugueza, atehi simples, severo, grandioso, e forte; e depois brando, suave, risonho, e composto com mt<sup>o</sup> artificio; Honrou mt<sup>o</sup> a arte com o seu grave e honesto comportamt<sup>o</sup>. Depois de hua applicação moderada, mas nunca interrompida, Andre Glvz morreo em Lx.<sup>a</sup> com 75 annos de ide no de 1764. Forão seus discipulos seu f.<sup>o</sup> Manuel Joze Glvz q' morreo pelo terremoto. Ant<sup>o</sup> Joaq.m Padrão, Frc<sup>o</sup> X.er Lobo, Joze da Costa Negreiros. (Lobo: Barboza: P<sup>o</sup> Alex<sup>o</sup> q' foi seu am.<sup>o</sup>: Vieira no pintor insigne: a fama: a tradicção dos seus coetaneos).

**Cyrillo Volkmar Machado**, " Catalogo dos Pintores Portuguezes mais conhecidos", in " Colleção de Memorias, relativas às vidas dos Pintores, Esculptores, Architectos Portuguezes; e às dos Estrangeiros q. estiverão em Portugal; dedicada ao Illmo e Exmo Sr Joze de Vasc.os e Souza Conde de Pombeiro, Marq.z de Bellas, Regedor das Justicas, Conselheiro de Estado, Gran Cruz da Ordem de S. Thiago, por hum artista Lisbonense no anno de 1803", fl. 9.

(Cópia do manuscrito original, pertencente ao ARS, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa).

9. "Foi Discipulo de D. Julio Cesar de Femine, bom Pintor Genovez, que viveo em Lisboa, aonde pintou muitos quadros para o Convento da

Graça, e outros lugares Sacros, e profanos. Entrou na Irmandade de S. Lucas em 18 de Outubro de 1720. Em 1736 era já falecido tendo servido na Meza em 1721, anno em que foi Juiz. O Discipulo não seguiu a sua maneira, adoptando outra mais branda, e mais agradável, que imitava no colorido a de Conca, e Massucci, e nas roupas, a de Marata, de cujas estampas, de que tinha grande copia se servio muito na composição dos seus paineis, muitos dos quaes se queimárão nas Igrejas pelo terremoto. Os que escapárão, ou forão feitos depois estão no Convento das Commendadeiras de Santos, e no de Santa Anna. Na Igreja do Collegio dos Nobres está o S. Pedro e S. Paulo, e o da Conversão deste grande Apostolo. Existem muitos nas Capellas do Menino Deos, e nas Capellas Móres de S. Lourenço, Santa Joanna, Santa Martha, S. Martinho, Mercês, Paulistas: os das Capellas da Bemposta, que passárão, pela renovação da Igreja para a Sacristia: os das Capellas de Queluz, o da Conceição que se queimou na Ajuda, e era, diz Pedro Alexandrino, admiravelmente bem pintado, pela esperança do premio, o qual não correspondeu à obra pelo limitado animo do louvado, que o avaliou, (deveria ser Matheus Vicente). Na Portaria de S. Domingos tem este Santo, e S. Francisco: os das Igrejas das Trinas dos Cardaes e do Mocambo tambem são seus; assim como o S. Pedro e S. Paulo na Freguezia da Pena de optimo colorido, e os da vida de Christo que estavam sobre as Capellas e forão grandemente retocados por Pedro Alexandrino; mas ainda se não collocárão: os de S. Bento na Capela de Santo Amaro, e o Santo Eremita, que esteve na escada, e está hoje na Sacristia; he o unico original que elle fez, e merece grandissima estimação. No Hospicio da Conceição da Carreira, e em Rilhafoles ha obras suas; tambem lhe pertencem os quadros da vida de S. João Baptista na freguezia do Lumiar, e a Senhora do Carmo na Igreja desta Invocação, e alguns em Mafra na Capella dos sete Altares; os da Ermida do Marquez de Pombal em Oeyras, e os da Rua formosa que estão na Igrejinha

chamada do Marióla Mór, os quaes ficárão mui dteriorados pela retirada dos Francezes em 1808, e tendo sido repintados, parecem agora de outra mão. Na Madre de Deos tem a grande gloria sobre a Capella Mór, e algumas outras cousas, como são a Santa Clara, e S. Francisco, e a vida de Josá do Egypto na Sacristia. Em S. Vicente tem o da Sacristia, e o da Capella da Anunciação. Tambem são seus os do Côro de S. Domingos de Bemfica. Fez muitas pinturas para Santa Cruz de Coimbra, e para todos os Conventos dos Cruzios, decorou varios Côros, e Capellas interiores em Conventos de Freiras. Na Capella Mór de S. Pedro de Alcantara ha trez quadros seus, e outros na de S. Bento da Estrella,&c.&c.

Entrou na Irmandade de S. Lucas no 1º de Novembro de 1711, e servio na Meza desde 1712 até 1754 sendo duas vezes Juiz, pelos livros consta que morrera em 15 de Junho de 1762, tendo de idade 70 annos 6 mezes e 15 dias. Jaz no Convento dos Mariannos.

O Lobo diz que o André levava aos mais a palma, inspirando os pinceis nas tintas alma.

(. . .) Pedro Alexandrino não foi seu discipulo, mas aproveitou muito frequentando a sua casa, e a sua escola."

**Cyrillo Volkmar Machado**, Colleção de Memorias relativas às vidas dos pintores, esculptores, architectos e gravadores portuguezes, Lisboa, 1823. (2ª edição, facsimilada, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1922), pp. 88/91.

10. "De André Gonçalves com Manoel Dias, póde fazer-se hum imparcial paralelo: se aquelle soube muito bem aproveitar-se das estampas, este não foi menos habil em desfrutar os gessos."

**Joaquim Machado de Castro**, Descripção Analytica da Execução da Estatua Equestre Erigida em Lisboa à Gloria do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I, Lisboa, 1810. (Ed. facsimilada com posfácio e notas de J. A. França, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1975), p. 293.

11. " Nasceu nesta Cidade de Lisboa; foi discipulo de D. Julio Pintor Genovez, que aqui veio estabelecer-se, um Artista muito estimado e de grande reputação em seus dias. Pintou com alguma facilidade, e com muito bom gosto de colorido, mas pouca invenção, podendo-se chamar quase todos os seus paineis excellentes copias de varias estampas dos melhores originaes, de que tinha uma vasta colleção. Teve perfeito conhecimento dos famosos Pintores; e se ao genio que possuio, tivesse tido lugar de consultar as suas obras mais insignes, seria um dos assignalados mestres que florecerão entre nós. O seu desenho era correcto, imitava maravilhosamente os animaes, como era de ver em um quadro grande de figuras ao natural, da Excellentissima Casa do Duque de Cadaval, muito admiravel pela expressão e espirito com que foi desempenhado.

Pintou muitos quadros nesta Capital, dos quais especificaremos os melhores, e são os que estão collocados no corpo da Sachristia da Igreja da Madre de Deos, que representam a vida de José; e o tecto da mesma Sachristia com a Assumpção da Senhora acompanhada dos Apostolos. Na empena da Capella mór se vê um excellente quadro da gloriosa Coroação

da Santa Virgem, que produz muito bom effeito. e dá grande honra ao seu Author; além destes, existem allí outros da sua mesma mão.

Tambem são seus os quadros das capellas da Igreja do Menino Deos, os da parte do Evangelho, o de Santa Isabel Rainha de Portugal, Santo Antonio e Assumpção da Senhora. Da parte da Epistola, S. Miguel, Santa Anna e S. Francisco. Na Igreja dos Religiosos Paulistas os seis quadros da Capella mór; e os do choro."

**José da Cunha Taborda**, Regras da Arte da Pintura - Accresce memoria dos mais famosos pintores portuguezes, e dos melhores quadros seus, Impressão Régia, Lisboa, 1815 (2ª edição, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1922), p. 226.

12. " André Gonsalves, n. . . . , m. . . . Foi correcto no desenho e bom no colorido; mas seu merecimento principal é o de copista."

**Almeida Garrett**, "Ensaio sobre a História da Pintura" in O Retrato de Vénus e Estudos de Historia Litteraria, Coimbra, 1821 (Viúva Moré, Editora, Porto, 1867), p. 160.

13. " Pintor, discípulo de D. Julio Cesar de Fемine, bom pintor Genovez, que por muito tempo morou em Lisboa. adquiriu tanta franqueza e liberdade na pintura, que fez infinito número de obras para a corte e para as igrejas, em estilo tão belo e correcto, que, se tivesse feito estudos em Itália, teria excedido todos os pintores da sua nação. Teve iguais talentos para a figura dos homens e para a dos animaes, que

perfeitamente imitava ao natural. Tal é o juízo do Dictionario acima citado<sup>10</sup> (...)."

**Cardeal Saraiva** (D. Fr. Francisco de S. Luiz), Lista de alguns artistas portuguezes colligida pelo auctor de escriptos e documentos no decurso das suas leituras em 1825 (Ponte de Lima) e 1839 (Lisboa) in Obras Completas do Cardeal Saraiva, Imprensa Nacional, Lisboa, vol. VI, 1876, p. 371.

14. "(...) André Goncalves, um dos nossos melhores pintores, que floresceu no último quartel do século XVII e no primeiro do XVIII."

**Vilhena Barbosa**, "Fragmentos de um roteiro de Lisboa" in Arquivo Pitoresco, vol. VI, Lisboa, 1863, p. 387.

15. "Na Sachristia<sup>11</sup> ha paineis de André Goncalves, de muito merecimento."

**Pinho Leal**, Portugal Antigo e Moderno, Livraria Editora de Mattos Moreira e Companhia, Lisboa, 1874, vol. IV, p. 133.

16. "Comme Pedro Alexandrino, André Goncalvez, élève du génois Giulio Cesare de Femine, qui s'était fait une bonne réputation à Lisbonne, avait la triste habitude de s'aider d'estampes dans la composition de ses tableaux religieux, sans nombre. Il ne se distingua de la foule des peintres sans personnalité de son époque que par quelque chose de plus doux et de plus agréable, et plus de modestie dans les

<sup>10</sup> É o Dictionnaire d'Architecture de C. F. Roland Le Virloys (Paris, 1770), por sua vez inspirado no texto de Guarienti (Veneza, 1753).

<sup>11</sup> Da Igreja do Paço da Bemposta.

dimensions. Sa décoration de la sacristie de la Madre de Deus, à Lisbonne, qui représente l'histoire de Joseph, et qui forme un assez harmonieux ensemble, est honnêtement composée, dessinée et peinte, quoique d'une coloration uniformément rougeâtre. Des oeuvres de ce genre suffisent à une renommée, mais pas à une gloire."

**Pierre Paris**, "L'Art en Europe au XVIIIe siècle", tomo VII da Histoire de l'Art (dir. de André Michel), Armand Colin, Paris, 1924, p. 770.

17. " Júlio César de Fermine (ou Temine), genovês. Trabalhou em Lisboa no 1º terço do século XVIII e faleceu nessa cidade em 1736. Foi mestre de André Gonçalves, o grande pintor da época joanina (. . .)."

**Vergílio Correia**, Artistas italianos em Portugal, século XVIII - 1ª metade, Coimbra Editora, Coimbra, 1932, p. 13.

18. "André Gonçalves, peintre expéditif. . ."

**Gabriel Rouchès**, "L'Art en Espagne et au Portugal au XVIIIe Siècle" in L'Art, des origines à nos jours (dir. de Léon Deshairs), Larousse, Paris, 1933, p. 124.

19.A. " André Gonçalves, ao anjo do quadro do Seminário, substituiu um outro, ajoelhado, graciosíssimo, que tem um colorido diverso, o costumado dos seus quadros: claro, alegre, mas embaciado.<sup>12E</sup>

<sup>12</sup> O autor refere-se à *Anunciação* da Misericórdia de Coimbra.

uma figura que imediatamente se nota como originária de outra maneira, de outra estirpe artística, que está para o restante do quadro como este está para os outros daquela série da sacristia.

Não deve causar espanto que este pintor se lançasse assim numa cópia dum outro artista. Era isso para ele caso vulgar, como para outros pintores portugueses da mesma época, não só por terem grande admiração pelos artistas italianos, mas também para poderem fazer obra relativamente barata. "

**19.B.** " André Gonçalves, na última década da sua vida, quando chegaram os mosaicos de São Roque, entusiasmou-se grandemente com eles, como provam as três cópias da Anunciação que se encontram em Coimbra.

De idade, pintor mais para obter efeitos picturais do que para detalhes, copiara-a, possivelmente empregando nas coisas secundárias de enchimento os seus discípulos, na tela do Seminário, com bastante fidelidade no desenho e colorido, posto que desprezasse certas minúcias e se desleixasse nalgumas linhas."

**António Nogueira Gonçalves**, "Um quadro de André Gonçalves" in Correio de Coimbra, 12/8/1933 (18.A.) e "Mais um quadro de André Gonçalves que se identifica", *ibidem*, 18/11/1933.

**20.** " A sacristia<sup>13</sup> é de 1745/50, com chão de mosaico, teto pintado, sem interêsse, azulejos policromos decorativos, série de telas de

---

<sup>13</sup> Da Igreja da Madre de Deus.



André Gonçalves (vida de José do Egipto), banais como composição, fracas como côr.

No ante-côro, as telas de André Gonçalves (vida de St<sup>o</sup> António), embora melhores que as da sacristia, não fazem decididamente a glória desse pintor."

**Américo Costa**, Dicionario Corográfico de Portugal Continental e Insular, vol. VII, Tipografia Privativa do Dicionário Corográfico, Azurara-Vila do Conde, 1940, p. 590.

21.A. "( . . . ) as oito preciosas telas de André Gonçalves, representando a vida de José do Egipto.<sup>14</sup>"

21.B. "Os onze painéis do tecto<sup>15</sup> com motivos alegóricos à vida de Santo António, e atribuídos ao pintor André Gonçalves, a quem, aliás, se diz caberem outras tantas obras do mosteiro e da igreja, não sendo maravilhas da pintura, formam um agrupamento agradável, e dão ao artista os foros que a reserva de muitos observadores teimam em não lhe conferir."

**Armando de Lucena**, A Arte Sacra em Portugal, vol. I, Empresa Contemporânea de Edições, Lisboa, 1946, pp. 251 (20.A.) e 255 (20.B.)

---

Em diversos pontos, Américo Costa limita-se a transcrever o Guia de Portugal, obra colectiva, publicada em Lisboa, em 1924.

<sup>14</sup> Refere-se ao conjunto pintado para a sacristia da Igreja da Madre de Deus.

<sup>15</sup> No ante-coro da Madre de Deus.

22. " Quanto aos pintores nacionais da primeira metade do século XVIII, os mais importantes foram Vieira Lusitano e André Gonçalves. Ambos se inspiraram na pintura italiana do tempo, sem darem à sua arte categoria de renovação nacional."

**Reynaldo dos Santos**, "D. João V e a Arte" in D. João V - conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte, C. M. L., Lisboa, 1952, p. 28.

23. "Gonçalves era extraordinariamente dotado, desenhava com facilidade e correção e dava por vezes aos seus melhores quadros um colorido não isento de gosto nem de sentido decorativo(. . .). Muitos dos seus quadros perderam-se no terramoto, mas mesmo assim Cirilo enumera uma lista numerosa na qual figuram os quadros de Madre de Deus, São Roque, Menino Deus, Santa Cruz de Coimbra, etc. Talvez, porém, os que melhor revelam a sua visão ornamental e largueza de execução sejam os dois tripticos da capela-mor dos Paulistas (c. 1730), cuja frescura de cor e riqueza decorativa alcançam uma sugestão de tapeçaria, envolvida nas harmonias fulvas da talha dourada. Se estas telas dos Paulistas constituem um exemplo pouco conhecido do carácter decorativo da pintura de André Gonçalves, o retábulo do convento de São Jorge, no concelho de Coimbra, é uma amostra de boa qualidade dos seus quadros religiosos no estilo da pintura italiana contemporânea, com todas as fraquezas da época e da escola, mas com os dons de desenhador que de facto André Gonçalves possuía. É indiscutível que tinha grandes dotes de assimilação, e a Glorificação da Virgem, na empena da nave da Madre de Deus, é ainda um exemplo da sua arte, não inferior à dos italianos em que se inspirava. O colorido foi a parte fraca da sua arte,

mas a mesma crítica se pode fazer à pintura italiana do século XVIII, à parte os mestres venezianos, de Tiepolo a Guardi, que embeberam a côr numa vibração luminosa e fluida de que a atmosfera da "laguna" guardara a sugestão e o mistério. André Gonçalves, quando quis, foi melhor do que é costume julgá-lo. Certamente, tendo de responder às numerosas encomendas que recebia, nem sempre pôde fugir ao convencionalismo das composições e ao desleixo dos improvisos."

**Reynaldo dos Santos**, História da Arte em Portugal, vol. III, Portucalense Editora, Porto, 1953, pp. 147/8.

24. "Ainda o pintor nacional de mais larga actividade, particularmente na pintura religiosa, foi André Gonçalves, *fa presto* da primeira metade do século XVIII como Pedro Alexandrino o seria na segunda metade e Bento Coelho o fora no século XVII( . . . ).

Mais velho que Vieira Lusitano, embora figure frequentemente como seu contemporâneo, foi de uma fecundidade tal que encheu as igrejas de Lisboa e algumas de fora com o seu pincel fácil e qualidades de desenhador, sabendo compor, embora inspirado, como dizem os cronistas, nas estampas que copiava. Pintor irregular, a sua obra ressentia-se da facilidade, do improvisado e do fraco colorido da pintura italiana da época. Mas quando quis e lhe deram tempo, elevou-se a uma altura que lhe dá direito a figurar entre os melhores mestres do reinado de D. João V. Como tantas vezes injustamente sucede, tem sido julgado mais pelos defeitos que pelas qualidades, mais pelas telas banais que se lhe atribuem que pelas obras excepcionais a que a sua arte por vezes se elevou. E, então, como na *Coroação da Virgem* da Madre de Deus, surge

como um notável colorista, sentido do claro-escuro e grandeza de composição que revelam os seus verdadeiros dons.

Muito novo (1701), fez uma primeira aprendizagem com o grande mestre do azulejo António de Oliveira Bernardes; mais tarde foi discípulo de Júlio César Temine, pintor genovês que vivia em Lisboa. Gonçalves porém nunca foi a Itália.

Cirilo diz que imitava Conca e Masucci na côr, Maratta nos panejamentos, mas de facto a sua obra sem grande personalidade é por vezes largamente decorativa como nas grandes telas da capela-mor dos Paulistas (cerca de 1730) com sugestões de tapeçaria; ou composta com vigor e riqueza de tonalidades na *Assunção* do Menino Deus em que se adivinha a influência que haveria de ter em Pedro Alexandrino (. . .). Muitos dos seus quadros, como o tecto da sacristia da Madre de Deus, cuja *Assunção* é melhor que as telas de José do Egipto (1746) revelam uma irregularidade de estilo (. . .). Mas André Gonçalves raramente pôde fugir ao convencionalismo das composições e desleixo dos improvisos."

**Reynaldo dos Santos**, Oito Séculos de Arte Portuguesa, vol. I, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1966, pp. 165/7.

25. "Deux autres peintres viennent aussi du règne de Jean V: André Gonçalves (1692-1762) qui avait rempli les églises de la Lisbonne "joanine" de ses tableaux très médiocres, copiés d'après des estampes à succès et Ignacio d'Oliveira Bernardes (. . .)."

**José Augusto França**, Une Ville des Lumières - La Lisbonne de Pombal, École Pratique des Hautes Études, Paris, 1965, p. 202, nota 4.

26. " Cependant, André Gonçalves et Alexandrino, peintres baroques tardifs, ce dernier surtout ( . . . ), n'étaient pas sans contribuer à ce "mauvais goût allemand" de la fin du XVIIIe siècle portugais - et dont le dépouillement des églises était le meilleur antidote. . . "

**José Augusto França**, "La fin du goût baroque au Portugal" - Actas do Congresso sobre a Arte em Portugal no sec. XVIII, in Bracara Augusta, vol. XXVII, tomo II, 1973

27. "Os pintores contemporâneos de Vieira Lusitano - de André Gonçalves (1692-1762) a Pedro Alexandrino (1736-1810) - na mesma assimilaram o convencionalismo setecentista, oriundo da Itália, que aliava esquemas pós- tridentinos ao plano da alegoria. Só o estilo das obras, numa monumental visão barroca, decorativa e dinâmica, reflectiu a face da religiosidade da época - mais de aparato que de sentimento, decadente e mundana."

**Flávio Gonçalves**, "Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal" in Belas Artes, nº 29, 1973, p. 25.

28. " Este artista de grande fecundidade, só comparável à de Pedro Alexandrino na segunda metade do século, tinha especial facilidade para desenhar e compor os seus quadros, mas baseava-se a maior parte das vezes em estampas com reproduções das obras de outros mestres, que possuía em grande quantidade( . . . ). Este expediente, tão usado nos séculos XVII e XVIII, era consequência não só do grande conceito em

que eram tidos os mestres italianos, mas igualmente da necessidade de realizar obra barata e rápida. André Gonçalves deixou também inúmeras obras de qualidade que lhe dão direito a ser considerado um dos melhores pintores da época joanina. as suas tela, de figuras quase sempre agitadas, têm um grande sentido do claro-escuro e por vezes um cromatismo de grande efeito decorativo. Revela apreciáveis dotes de composição, quer use a simplicidade, como no *Santo António* da sacristia de Santa Cruz de Coimbra, onde predominam as diagonais que se cruzam, quer a multiplicidade de figuras que se despenham em catadupa desde a Trindade, como na *Coroação da Virgem* da Igreja da Madre de Deus, em Lisboa. Este último quadro, além da grandeza de composição, tem um notável sentido da cor."

**Nelson Correia Borges**, "Do Barroco ao Rococó", vol. 9 da História da Arte em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 66.

29. " Pintor lisboeta da primeira metade do século XVIII, André Gonçalves (1685-1762) é um dos melhores artistas da época joanina , não tendo ido a Itália, no entanto, o que lhe condicionou a formação. . .

Foi discípulo de António de Oliveira Bernardes e do pintor genovês César de Temine, enveredando por um caminho autodidacta e eclético, mas que por vezes revela um apurado desenho e excelente composição e colorido (. . .).

André Gonçalves é, sobretudo, um pintor que toma como paradigma da perfeição o modelo clássico dentro da discussão barroca em torno dessa experiência, como Sacchi, Bellori, Poussin, Maratta ou

qualquer outro pintor tardo-barroco classicista, no tratamento das formas, no colorido e luminosidade suave onde impera o racionalismo."

**Nuno Saldanha**, "A Pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (Séculos XVII a XIX)" in Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, nº 90, 1º e 2º tomos, 1984/1988.

30. " (...) um grande mestre que, durante cerca de 77 anos, enriqueceu de maneira considerável as belas-artes deste país (...).

O decorativismo eclético e a ausência de individualidade que se evidencia no estilo de André Gonçalves é devido, sobretudo, a dois factores condicionantes, a saber, as circunstâncias específicas que caracterizam o meio artístico da primeira metade da pintura de Setecentos e o autodidactismo da sua formação(...).

Sujeito às influências do tipo de fontes a que se via forçado a recorrer, torna-se assim exemplo do problema que alastra a uma geração de pintores, quer nacionais, quer estrangeiros, percorrendo uma gama de possibilidades estilísticas de que não se consegue distanciar o suficiente, acabando por se mover entre um agnosticismo filosófico, onde se torna inexistente uma estética como disciplina teórica da experiência sensorial e uma entrega estática às diversas correntes estilísticas da Escola Italiana (...).

(...) podemos assim dizer que André Gonçalves é um paradigma do artista do Barroco Tardio, versátil, que tem de produzir rapidamente e

com grande facilidade, respondendo assim a uma procura intensa de obras, e fazendo parte de uma tradição viva, sem problemas de utilizar a herança do passado (embora não o nacional), como fundo geral que pode dispor para a composição das suas obras, fazendo do deleite dos clientes o propósito da sua pintura.

A sua maior falta talvez resida sobretudo na sua habilidade técnica, que só raras vezes atingiu valores excepcionais."

**Nuno Saldanha**, "André Gonçalves, pintor ingénuo ulissiponense (1685-1762)" in Vértice nº 8, Nov. 1988, pp. 65/6 e 69/70.

31. "Anché André Gonçalves seguí i modi e le maniere tipiche della pittura espressa a Roma e a Bologna come può notarsi nella grande tela dell' *Assunta* nel Palazzo di Mafra, citazione di quella pala genovese del Reni dipinta per la Chiesa di S. Ambrogio, e altresì nella *Vergine ed Angeli* del Convento di S. Jorge dove appare evidente l'interpolazione fra la *Vergine in gloria ed i Santi Protettori di Bologna* sempre del Reni ed il quadro di Maratti ddi S. Andrea al Quirinale, citazioni d'altronde già presenti in Mafra sia nella *Vergine e S. Pietro d'Alcantara* nella Cappella a sinistra dell'Altar Maggiore della Basilica che nella grande pala della Sala d'Espera della *Vergine con Bambino che appare a S. Antonio*."

**Pierpaolo Quieto**, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo (La pittura a Mafra, Evora, Lisbona), Studi e Ricerche di Storia dell'Arte, Bolonha, 1988, p. 50.



32. " Vieira Lusitano, André Gonçalves, Pedro Alexandrino e muitos esclarecem a rotina iconográfica da época, pintando sob espírito tridentino tardio quadros de visão alegórica, mais espectaculares que sinceros."

Vítor Serrão, Estudos de pintura maneirista e barroca, Ed. Caminho, Lisboa, 1989, p. 316.

33. " As composições <sup>16</sup> são clássicas e apresentam um grupo central enquadrado por arquitecturas bem compostas ou por paisagens. Directamente tirados de gravuras, os quadros são correctos e pela relativa novidade dos fundos de arquitecturas (colunas, balaustradas, pontes, ruínas, uma pirâmide em *José Interpretando os Sonhos do Faraó*), pelas qualidades de animalista (cães, ovelhas, um boi), pelas anatomias masculinas bem observadas, pela diversidade das poses e atitudes, devem ter satisfeito os encomendadores e os conhecedores.

André Gonçalves marca na pintura da primeira metade de Setecentos uma tendência para um classicismo barroco de origem romana, de que no entanto só de segunda mão ele teve conhecimento. Esta tendência é representada igualmente por Vieira Lusitano na sua primeira fase, com mais sensibilidade, cultura e personalidade. Sucessor de Bento Coelho como decorador de grande escala na cena lisboeta, André Gonçalves afasta-se da tradição hispânica de que partiu o pintor seiscentista e, pela quantidade de obras realizadas, pela qualidade de algumas delas, e pelo ensino que dispensou, contribuiu

---

<sup>16</sup> O ciclo de José do Egípto, na sacristia da Igreja da Madre de Deus.

consideravelmente para a afirmação da "grande maneira" barroca em Portugal que durará até finais do século."

**Luis de Moura Sobral, "André Gonçalves" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 208.**

Juízos diversos, por vezes contraditórios, ênfase em diferentes aspectos da actividade do artista, variadas e divergentes interpretações sobre o seu papel e importância caracterizam este conjunto de excertos, demonstrativo da turbulenta viagem através do gosto efectuada por André Gonçalves, entre o seu tempo e os nossos dias, no sentido de um (re)conhecimento maior, depois da glória e do olvido. Através da apresentação individualizada dos quadros e da análise iconográfica da obra, localizada no seu tempo, tentaremos mostrar o ajuste ou o desajuste desses juízos críticos.

Resta referir que André Gonçalves permaneceu, durante longo tempo, numa espécie de limbo historiográfico, reduzido a uma importante, mas vaga memória por elucidar e esclarecer. Para além dos autores acima mencionados, diversos outros referiram o artista, ou em breve nota de passagem, a propósito de alguma atribuição, por vezes fundamental, ou em simples reconhecimento da sua importância, sem, contudo, carrear directamente novos contributos críticos. O interesse pela pintura setecentista portuguesa é um fenómeno recente. A falta de uma base científica de análise, o enigma dos quadros e a escassez dos documentos levou numerosos autores a reproduzir simplesmente Guarienti, Cyrillo ou Tabor da, continuando, por exemplo, a referir telas

desaparecidas mais de um século antes, como se continuassem patentes aos olhos do eventual espectador. São casos notórios em que uma biografia ou uma bibliografia acríticas nada acrescentam à fortuna crítica.

Apresentam entradas dedicadas ao artista os seguintes dicionários especializados:

- Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs (dir. de F. Bénézit), Librairie Gründ, Paris, 1955/6.

- Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal (dir. de Fernando Pamplona), Ed. de Ricardo Espírito Santo Silva, Lisboa, 1956.

- Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas e Técnicos Portugueses (dir. de Arsénio Sampaio de Andrade), Lisboa, 1959.

- Dicionário da Pintura Portuguesa (dir. de José Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973.

- Petit Larousse da Pintura (dir. de Michel Laclotte), Larousse, Paris, 1979.

De tamanho e interesse desigual, desde um brevíssimo conjunto de linhas até à transcrição quase completa da Colleção de Memórias de Cyrillo, eles atestam, porém, uma constante presença do artista, já detectada no longínquo ano de 1817, no Jornal de Bellas Artes, ou Mnemósine Lusitana, que então publicava, no seu número III<sup>17</sup>, um longo texto, intitulado " Da Pintura, sua existencia em Portugal, e seus mais distinctos Artistas". Ai, a páginas 38, o compilador anónimo referia, em seis linhas, André Gonçalves, "mui estimado pela correção do desenho dos seus quadros", de que salientava os da Madre de Deus e Menino Deus.

---

<sup>17</sup> Lisboa, Impressão Régia. 1817.

Na literatura artística deste século, e para além, naturalmente, das obras de que foram extraídas as citações que compoem a fortuna crítica, o velho pintor é ainda referido nas seguintes<sup>18</sup>:

- Sousa Viterbo, 1903,1906,1919; Gustavo de Matos Sequeira, 1916; Luís Keil, 1921; António Caldeira Pires, 1924 e 1926; Henrique de Campos Ferreira Lima, 1925; Luís Gonzaga Pereira, 1927; Francisco Augusto Garcez Teixeira, 1931; Luís Xavier da Costa, 1932 e 1935; Júlio de Castilho, 1934/8; Cruz Cerqueira, 1938; Emilio Lavagnino, 1940<sup>19</sup>; Vergilio Correia e António Nogueira Gonçalves, 1947 e 1952; Ernesto Soares, 1947/60; Julieta Ferrão, 1956; Ayres de Carvalho, 1960/2; Leo Magnino, 1973; Pedro Dias, 1974; Dagoberto Markl e Vítor Serrão, 1980; José Augusto França, José Luis Morales y Marín e Wifredo Rincón García, 1986.

---

<sup>18</sup> Cf. Bibliografia.

<sup>19</sup> A obra de Emilio Lavagnino, Gli artisti in Portogallo, Libreria dello Stato, Roma, apresenta a particularidade de ser datada duplamente: 1940 e XVIII E. F., ou seja, décimo oitavo ano da Era Fascista.

### **III. CONDICIONALISMO HISTÓRICO-ARTÍSTICO**

O ambiente teórico em que decorreria o aprendizado de um jovem pintor, nos anos derradeiros do século XVII e primeiros do século seguinte, apresentava-se, em Portugal, singularmente pobre. O país muito pouco contribuiu para a grande produção literária que, por toda a Europa católica - e com especial incidência em Espanha e Itália -, buscou desenvolver, explicar e defender as concepções e princípios, que o Concílio de Trento definiu, no domínio artístico.

Dentro da literatura de teor didáctico, gerada em torno da actividade pictórica, várias linhas de força podem ser detectadas: a instrução técnica, em torno de problemas concretos de desenho, composição e execução; a instrução temática, com a hierarquização dos diversos tipos de pintura e com uma rigorosa regulação do tratamento dos assuntos; a defesa da dignidade da função social do artista; a perspectiva histórica, traduzida geralmente na elaboração de listas de pintores, de mérito vario. É extremamente comum encontrar, num mesmo texto, todas ou algumas destas perspectivas interligadas, sem grande preocupação de destriça formal. Assim acontece com as duas obras mais importantes, produzidas em Portugal no século XVII, no âmbito da teorização, ensino e reflexão sobre a pintura: a Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva, de Filipe Nunes (Lisboa, 1615) e a Antiguidade da Arte da Pintura, de Félix da Costa, manuscrito completado em 1696. Elas balizam, de certa forma, o século, permitindo, a pesar das suas diferenças de intenção e de estrutura, entender algo da evolução do papel cultural, que à pintura entre nós cabia.

O texto de Filipe Nunes, frade dominicano e pintor, originário de Vila Real, surgiu originariamente como parte integrante de obra mais vasta, que o autor intitulou Arte Poetica, e da Pintura e Symmetria, com Principios de Perspectiva, publicada pela prestigiada oficina lisboeta de Pedro Crasbeeck, no referido ano de 1615. Século e meio mais tarde, será republicada apenas a parte relativa à pintura, omitidas as primeiras 38 folhas da edição primitiva, que à poética se reportavam.<sup>1</sup> O facto comprova o bom acolhimento dado à obra, que foi objecto, há poucos anos, de reedição, sob os auspícios do comissariado da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, acompanhada de estudo crítico introdutório, por Leontina Ventura.<sup>2</sup>

Bem merecia tal atenção aquela que é a mais antiga fonte impressa para o estudo da "didáctica portuguesa da pintura", que terá alcançado ampla divulgação e repercussão, não tanto pelo cunho apologético da actividade pictórica, mas pelo cariz eminentemente prático, demonstrado ao longo da quase totalidade das suas 35 folhas. Nelas se ensinam técnicas de determinação da simetria e correcta perspectiva (confrontando as propostas de mais de um artista), para além de receitas e normas de produção, combinação e aplicação de tintas várias e outros materiais usados na actividade de pintar. Por assim dizer, o grosso da obra traduz-se numa preocupação prática de manual, precedido por algumas considerações, que mais nos interessam, colocadas sob a designação "Louvores da Pintura".

---

<sup>1</sup> Em Lisboa, na oficina de João Baptista Alvares, ano de 1767.

<sup>2</sup> Editorial Paisagem, Porto, 1982 (fac-símile da edição de 1615).



Filipe Nunes foi pintor, provavelmente antes de ingressar na Ordem dos Pregadores. O seu livro, dividido em duas partes desiguais, é o espelho da sua dupla qualidade de artista e clérigo. Do artista, nada chegou até nós; do frade, ficou a erudição (quase sempre de segunda mão) atestada em inúmeras citações, todas norteadas pelo desejo de exaltar as excelências da pintura, para que se faz recurso a uma formação cultural muito variada, passando pela literatura, a história, a filosofia e a patrística, sem descurar conhecimentos de arte.

Não temos dúvida em afirmar que a Arte da Pintura terá tido uma dupla importância: (a) como tratado da prática pictórica; (b) como testemunho do combate travado em prol da dignidade dessa prática.

Não será também por acaso que a reflexão sobre a pintura surge ligada à reflexão sobre a poesia, mas na sequência lógica da adopção do lema horaciano *Ut pictura poesis*, que guiará boa parte da teoria e prática artísticas, da Renascença até ao período barroco.<sup>3</sup>

No seu estudo introdutório à edição de 1982, Leontina Ventura sugere que a Arte da Pintura teria sido composta como exercício preparatório profano, antes de o seu autor se dedicar àquela que seria a sua actividade fundamental - a pregação, razão de ser da Ordem a que pertencia. Nada permite corroborar esta afirmação, desmentida, aliás, pelo real carácter pedagógico que o dominicano conferiu à sua obra e pelo conhecimento prático que patenteia, próprio de quem utilizava os pincéis, como referem vários autores setecentistas.<sup>4</sup> Se, na realidade, todo o seu texto está repassado de saber teológico e de intenção moralizante,

---

<sup>3</sup> Cf. Anthony BLUNT, Artistic Theory in Italy 1450-1600, Clarendon Press, Oxford, 1956 e Francisco CALVO SERRALLER, Teoría de la Pintura del Siglo de Oro, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, entre outros.

<sup>4</sup> Cf. VENTURA, 1982, notas 13 a 15.

é importante não esquecer o carácter eclético da sua formação cultural, orientada, obviamente segundo uma perspectiva contra-reformista, tão comum para a época, que a encontramos quase como um dado adquirido. Nesta óptica, o discurso de F. Nunes desenvolve-se numa linha apologética, conformista, onde não surge contestação, nem inovação, aceitando plenamente o quadro cultural, religioso e ideológico dominante, no seio do qual, pretende fazer reconhecer a nobreza da arte que praticou. Parece-nos, contudo excessiva a interpretação de L. Ventura, segundo a qual o frade/pintor mais não pretende, que veicular a ideologia dominante, defendendo "valores nobiliários" e assumindo-se como "um membro da Igreja que decreta para os pincéis dos pintores como para a comunhão dos fiéis".<sup>5</sup> Tal ponto de vista, leva a estudiosa a afirmar que a " (...) sua obra nos apresenta esse retomar do estado de coisas medieval e feudal, a substituição da escala humana de valores por outra de carácter teológico, semelhante à que se havia mantido durante a Idade Média".<sup>6</sup> Esta pesada crítica é a que geralmente se faz à Reforma Católica, considerada, de forma redutora, como um Anti-Renascimento e recusando ver a modernidade de várias das suas manifestações, que se patentearão, quer a nível formal, quer de conteúdo, ao longo dos períodos maneirista e barroco. Nunes é evidentemente um escritor da corrente tridentina militante, consciente do valor da arte, como arma contra os heréticos, mas a ideologia que patenteia está longe de ser um exclusivo das classes dominantes. Na sequência da visão que pretende transmitir do tratadista, L. Ventura imputa-lhe o elogio do ócio e o desprezo do trabalho manual, incompatível com um estatuto de nobreza.<sup>7</sup> Não se encontra passagem alguma no texto, que legitime tal afirmação. O termo "nobreza" é ambíguo e tanto pode ser interpretado numa acepção moral,

---

<sup>5</sup> Idem, p. 27.

<sup>6</sup> Idem, pp. 29/30.

<sup>7</sup> Idem, pp. 28/29.

como social, aliás fortemente inter-ligadas no espírito seiscentista. A busca do reconhecimento de nobreza à pintura, de que nos ocuparemos noutra parte, passa por grande número de argumentos, que não incluem o desprezo do trabalho manual. Isso seria uma contradição, pois é impossível negar o carácter também manual da pintura, a que Leonardo chamava "cosa mentale", como é sabido. São justamente a invenção e a utilidade social e religiosa que elevam a dignidade da pintura, que até reis exercitaram. Aliás, o desprezo nobiliárquico, demonstrado pelas classes mais elevadas da sociedade ibérica, desde bastante antes de 1615, não se dirige tanto contra o trabalho manual, quanto contra o trabalho remunerado. Este preconceito será sacudido pelos pintores, justamente em nome das referidas originalidade de concepção e utilidade, de que se revestia a sua arte.

Leontina Ventura refere ainda a cultura estrangeirada do autor e a sua depreciação de Portugal.<sup>8</sup> Se é verdade que Filipe Nunes escreve num período em que começa a fermentar uma certa exaltação nacionalista, também é inegável que, a quatro anos da triunfal visita a Lisboa de Filipe III de Espanha, e num dos raros e curtos períodos de paz que a monarquia ibérica conheceu, não seriam poucos os intelectuais, para quem não era incompatível ser simultaneamente português e hispânico. A união dual, como é sabido, surgiu, aos olhos de muitos e dos mais cultos, como uma necessidade, dentro da qual era possível manter a autonomia nacional. E, na realidade, por muito grande que fosse o desejo de fazer competir a cultura literária e artística portuguesa com a espanhola, em alguns campos, tal comparação era impossível. Entre esses, conta-se o da produção e teorização artísticas, florescentes em Espanha

---

<sup>8</sup> Idem, p. 32.: "Muito embora escreva suas obras em português, não defende nem exalta os direitos e qualidades da língua portuguesa. Antes, serve-se dela para patentear a adulação, o servilismo a Espanha, aos espanhóis - políticos e autores - e ao idioma castelhano".

no Siglo de Oro. É, aliás, sintomático, que, mesmo nos agitados anos da Pré- Restauração, surjam, em Portugal, títulos como Flores de España, Excelencias de Portugal, da autoria do doutor António de Sousa de Macedo( Lisboa,1631).

Tendo, embora, pouco de original, a Arte da Pintura tem o mérito de sistematizar conhecimentos de reconhecida utilidade para os pintores, no campo prático, para além do discurso prévio sobre a dignidade da arte que praticavam. A preocupação de incluir na obra esse capítulo introdutório - "Louvores da Pintura" - mostra Filipe Nunes inserido na autêntica corrente literária que se desenvolveu nos anos de Quinhentos e Seiscentos, em torno do tema. Encontra-se, na literatura espanhola de então, um enorme acervo de publicações, que reflecte o carácter agudo de crise e contradição entre o tradicional estatuto ( e conseqüente taxabilidade) dos pintores e o reconhecimento do mérito de uma escola, que alcança, por esses anos, um altíssimo grau de excelência.<sup>9</sup>

Todavia, e a exemplo de numerosos outros autores, Filipe Nunes limita-se, na sua exposição introdutória, a exhibir uma erudição de segunda mão, centrada nos autores clássicos e Padres da Igreja, que menciona e cita, com abundância, mas nem sempre com exactidão, repetindo, por vezes erros, produzidos pelos compiladores em que se baseia, e cujo estilo oratório e esquemas de raciocínio adopta, numa atitude intelectual a que hoje chamaríamos plágio, mas que era muito bem aceite na época.<sup>10</sup> L. Ventura demonstrou a estreita dependência da Arte da Pintura , em relação ao célebre livro de Gaspar Gutiérrez de los

<sup>9</sup> Cf. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, Historia de las Ideas Estéticas en España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid/Aldus, Santander, 1940 e Juan José MARTIN GONZALEZ, El Artista en la Sociedad Española del Siglo XVII, Ed. Cátedra, Madrid, 1984.

<sup>10</sup> Sobre a questão do plágio na época, cf. George KUBLER, The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa, Yale University Press, New Haven e Londres, 1967, p. 26 ss.

Rios Noticia General para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que són mecánicas (Pedro Madrigal, Madrid, 1600). Por outro lado, no referente à parte prática e de ensinamento concreto, que constitui a parte maior do seu livro, Filipe Nunes mostra ter um conhecimento directo (fruto de aplicação) dos "tratadistas técnicos" em que se inspirou: Vitruvius, Dürer, o veneziano Daniele Barbaro<sup>11</sup> e o espanhol Juan de Arfe.<sup>12</sup>

As ideias expressas por F. Nunes, ao longo do seu texto, são, talvez, pouco originais, mas certamente muito significativas da forma como a pintura era encarada, nos meios literários e artísticos mais cultos. Importa realçar aqui duas, entre várias outras noções: a primeira diz respeito à função da pintura (e da arte, em geral); a segunda, às partes componentes da pintura.

A função da pintura, dentro do esquema socio-cultural e religioso, tal como ficou definido desde Trento, é servir um propósito de edificação moral, que passa à frente da fruição estética. Aqui, o primado absoluto do tema, da mensagem a transmitir. Contudo, a intenção claramente expressa de comover, mover, converter, depende, na sua prossecução, do maior ou menor impacto sobre os sentidos. Aqui, levantam-se questões de natureza estética. A aproximação a Deus passa também, na cultura da Contra Reforma, pelo gozo, pelo abandono da vontade, pelo éxtase, pela exaltação dos sentidos, sobretudo o visual e o auditivo. Será o Barroco que levará esta verdade até às suas últimas consequências, nas esculturas de Bernini, como nas cantatas de Bach. Mas o sentido de moral não é apenas religioso. Existe também uma moral profana, social, que se

---

<sup>11</sup> Daniele Barbaro, Patriarca de Aquileia, La Pratica della Perspettiva, Veneza [Borgominieril], 1569.

<sup>12</sup> Juan de Arfe y Villafañe, De varia commensuración para la escultura y architectura, Sevilha, 1585.

prende com a aceitação do Estado e do Príncipe e com a aceitação do correcto lugar de cada um numa sociedade de ordens. Não é, assim, de estranhar a importância dada à pintura de história, que surge à cabeça da hierarquia dos temas, na concepção barroca. A forma como se conjugaram as prioridades religiosas e profanas, no seio de uma mesma sociedade, foi uma das maiores realizações do século XVII. Em Portugal, mais tarde, o reinado de D. João V será paradigmático desta perspectiva. Nele, a pintura religiosa conservará o lugar de honra, que lhe vinha do passado. É nesse quadro, que André Gonçalves executará as suas obras.

Segundo a noção generalizada pela teorização da época, a pintura divide-se em "invenção, debuxo e cor". A invenção é consequência directa do entendimento e manifestação da riqueza interior, originalidade e cultura do artista.<sup>13</sup> Em seguida, o desenho ("debuxo") constitui a base óbvia para a execução da obra,<sup>14</sup> sustentado pela perspectiva e logo seguido pela cor. Esta hierarquização teórica dos elementos constitutivos do processo pictural era, porém, comumente posta em causa pela prática da maior parte dos artistas da época, que utilizavam diversas fontes iconográficas - como a gravura - para suprir uma deficiente capacidade de "invenção", ou simplesmente para corresponder aos ditames da clientela, cuja exigência podia ir até ao mais pequeno pormenor. A fama e a aceitação generalizada de modelos iconográficos mais ou menos fixos, impunham (ou sugeriam) aos artistas a sua reprodução. Não se tratava, apenas, de conformidade ideológica com os preceitos tridentinos, sob pena de blasfémia e sob risco de perseguição; de facto, o mesmo assunto religioso podia ser tratado de muitas maneiras diferentes. A fortuna maior ou menor de certas receitas iconográficas e

---

<sup>13</sup> Arte da Pintura, fl. 42 r. : "(...) aonde entra mais o entendimento com todas suas operações, apprehender, cõpor, julgar & decorrer, que na pintura?"

<sup>14</sup> Idem, fl. 49 r. : "Pintura, como diz Plínio, he huã representação da forma de alguã cousa, lançadas certas linhas, & traças."

compositivas deveu-se a oscilações de gosto e a verdadeiras modas, ligadas ao apreço dominante por uma ou outra escola, um ou outro artista, conforme as épocas. Esta prática corrente cerceou, entre nós, o desenvolvimento de capacidades criadoras. Poucos foram os pintores portugueses do Barroco louvados pela originalidade das suas composições. André Gonçalves, elogiado quanto ao desenho e à cor, foi frequentemente censurado por muito pouco compor de seu próprio engenho.<sup>15</sup> Ao contrário, o risco da originalidade foi corrido pelo seu contemporâneo e amigo Francisco Vieira Lusitano, que por ela pagou, na altura, um alto preço. Altivo e original em arte, como na vida, Vieira viu a sua obra preterida em Mafra,<sup>16</sup> e a si próprio perseguido em vida, por ter ousado afirmar-se socialmente, através do casamento.<sup>17</sup> Valeu-lhe o seu real talento e o apreço dos seus contemporâneos mais ilustrados, que lhe construíram a merecida fama, de que até hoje tem gozado, na história da arte portuguesa, remetendo para um semi-olvido a maior parte dos artistas do seu tempo. A tendência para simplificar, emblematizar e nivelar por cima, que durante tanto tempo perdurou em boa parte da nossa historiografia artística, fez de Vieira Lusitano o símbolo do nosso século XVIII, como Josefa de Óbidos o fora do anterior, ou o Grão Vasco, do século XVI.

A Antiguidade da Arte da Pintura de Félix da Costa (1696) foi objecto de minucioso estudo, acompanhando a edição fac-similada do

---

<sup>15</sup> Cf. "Fortuna Critica de André Gonçalves".

<sup>16</sup> Cf. Ayres de CARVALHO, D. João V e a arte do seu tempo, Ed. Autor, Lisboa, 1962, vol. II, p. 359.

<sup>17</sup> Sobre as vicissitudes da vida de Francisco Vieira Lusitano, informa-nos a sua própria obra, O Insigne Pintor e Leal Esposo, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1780.

manuscrito, por parte do prof. George Kubler, da Universidade de Yale<sup>18</sup>. A este ilustre especialista americano da arte portuguesa fica, pois, a dever-se a publicação de um dos textos fundamentais da nossa (escassa) produção teórica sobre questões de arte, cujo manuscrito original se conserva na Yale University Library.

Concebido como um memorial endereçado ao Conselho de Estado de Portugal, o texto de Félix da Costa não chegou a ser impresso no seu tempo, como teria sido intenção original do seu autor. Desse modo, poucos de entre os contemporâneos terão tido conhecimento do texto, que espelha, contudo, de forma notável, a ambiência, a problemática e o apetrechamento teórico de um artista de finais do século XVII. Tal como Filipe Nunes, Félix da Costa permanece, hoje, obscuro, enquanto pintor, pois nenhuma das suas obras chegou até nós. Através de gravuras, podemos, contudo, ter uma ideia sobre um número muito reduzido delas, insuficiente para formular um juízo crítico sobre o pintor<sup>19</sup>. Tal como o seu antecessor dominicano, Félix da Costa<sup>20</sup> pertence ao grupo dos artistas, cujo nome passou à posteridade enquanto teóricos, mais devendo à pena, que ao pincel.

A Antiguidade da Arte da Pintura apresenta um carácter heterogéneo, buscando abranger um grande número de temas e problemas, decorrentes, no espírito do seu autor, da situação lamentável a que a pintura tinha chegado, entre nós. As linhas fundamentais do discurso prendem-se com a demonstração da antiguidade, excelência e nobreza desta arte e conseqüente necessidade de criar condições de aprendizagem para aqueles que pretenderem praticá-la. Subjacentes a

---

<sup>18</sup> Cf. nota 10.

<sup>19</sup> Cf. KUBLER, 1967, pp.12/18.

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 3/10, para a tentativa de esboço biográfico de Félix da Costa, que, obscuramente, acrescentava ao seu nome o apelido holandês Meesen.



estas, encontramos duas questões fundamentais- a libertação dos pintores da sujeição fiscal, imposta por uma sociedade, que lhes não reconhecia um estatuto compatível com o seu mérito e a urgente necessidade da fundação de uma academia, a exemplo das que iam surgindo pela Europa fora, para garantir uma correcta e tradicional aprendizagem da pintura.

É importante notar que, do texto de Félix da Costa, está quase totalmente ausente a componente técnica e prática, que constitui o fundamental da obra de Filipe Nunes. Aqui, o objectivo é outro, e mais lato. Não se trata de um manual, mas de um texto erudito de intervenção, para actuar numa circunstância determinada e com o fito, mal oculto, de proporcionar ao seu autor o alto cargo de pintor régio<sup>21</sup>. Mais ainda, estamos perante um texto que documenta a visão interna da pintura, a consciência que o pintor tem de si próprio, do valor e função da sua arte. Assim sendo, enfileira na rica corrente ibérica de escritos desse teor, constituindo uma das raríssimas e a mais consistente contribuição portuguesa para essa literatura de combate, em que participaram, do lado espanhol, grandes nomes da cultura do Barroco, como Francisco Carducho ou Lope de Vega. Essa grande batalha, que atinge o seu apogeu em Espanha no século XVII, tem os seus reflexos em Portugal, onde a situação social dos pintores era semelhante. Veremos adiante que, em pleno século XVIII, surgirá, por instigação de André Gonçalves, a Carta Apologética de José Gomes da Cruz, demonstrando que, entre nós, essa velha questão não se encontrava ainda resolvida e que os pintores continuavam a sentir a necessidade de bater-se pela dignificação e reconhecimento da sua arte.

---

<sup>21</sup> *Idem*, pp.25/26.

As ideias expressas por Félix da Costa não são, em muitos casos, originais, mas bebidas de outros tratadistas espanhóis e italianos anteriores, que Kubler pôde identificar, como Ludovico Dolce<sup>22</sup>, Federico Zuccaro<sup>23</sup>, Vicente Carducho<sup>24</sup> ou Gaspar Gutiérrez de los Rios<sup>25</sup>. Todavia, o português não se limita a compor o seu texto, com base em transcrições dos autores referidos, tentando muitas vezes reforçar os respectivos argumentos, através do recurso a abundantes citações bíblicas. Como seria de esperar, a unidade e a coerência da obra ressentem-se desse método de "bricolage", ou "patchwork", como lhes chamou Kubler<sup>26</sup>. Tal método era corrente e a transcrição/tradução pura e simples não era considerada plágio, mas sinal de erudição e conhecimento<sup>27</sup>.

Mais que pela influência directa que terá exercido - que não terá sido grande, por não ter chegado a ser impresso - o texto de Félix da Costa é fundamental pela visão que permite sobre a situação da pintura em Portugal, na viragem do século. Este é justamente o momento em que André Gonçalves efectua o seu aprendizado.

---

<sup>22</sup> Autor do célebre Dialogo della Pittura (1557), chamado vulgarmente o "Aretino". Curiosamente, Félix da Costa não refere esta obra na volumosa bibliografia, que apresenta no final do seu manuscrito.

<sup>23</sup> Federico Zuccaro, L'Idea de' Pittori, Scultori e Architetti divisa in due libri, Turim [Agostino di Serolio], 1607.

<sup>24</sup> Vicente Carducho, Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias, Madrid [Francisco Martínez], 1633. Citado de forma incompleta por Félix da Costa.

<sup>25</sup> Gaspar Gutiérrez de los Rios, Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, Madrid [Pedro Madrigal], 1600.

<sup>26</sup> KUBLER, 1967, p. 26.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem.* "The variety of Costa's sources is impressive throughout, but in the seventeenth century, these appearances of great erudition were easily simulated by references appropriated from the excellent scholarship of preceding generations."

No estudo que dedicou à família Oliveira Bernardes, dinastia ilustre de artistas lisboetas<sup>28</sup>, escreveu Vergílio Correia:

" Em 1696, domicilia-se na freguesia de Santa Catarina, na rua das Casas Cahidas, António de Oliveira, pintor, casado com Francisca Xavier de Araújo. Era já nascido nessa altura o filho Policarpo, pois que aparece à desobriga em 1704.

Em 1701 vive com os anteriores, um aprendiz de nome André Gonçalves, que se conserva em casa do mestre até 1704."

Tal informação, extraída de um dos "Livros da Desobrigação" da freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, onde se registava cada ano o rol dos confessados e comunicantes pascais, permite-nos localizar o jovem aprendiz, no início da sua actividade artística. Desconhecemos se, no caso de André Gonçalves, terá havido lugar à assinatura de um contrato de aprendizagem, tradicionalmente chamado "contrato de servidão". No que resta dos livros de assentos notariais de Lisboa - em grande parte destruídos por ocasião do terramoto - não se registam tais contratos no período de Setecentos. Todavia, é provável que tenham continuado a lavrar-se, destituídos embora, da carga corporativa/medieval que exibiam ainda no século XVII.<sup>29</sup> O mestre comprometia-se a albergar, vestir e alimentar o jovem aprendiz, instruindo-o nos princípios da sua arte e proporcionando-lhe, quer rudimentos teóricos, quer a ocasião de começar a exercitar-se, na prática, colaborando, na medida das suas crescentes capacidades, na execução das encomendas a satisfazer pelo mestre. Em diversos contratos antigos, o

---

<sup>28</sup> Vergílio CORREIA, "A família Oliveira Bernardes", in *A Águia*, 12(71/72), Porto, 1917, pp. 198/208.

<sup>29</sup> Cf. Vitor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1983, p. 190 ss.

mestre assegurava que nada esconderia ao discípulo, o que permite concluir a persistência da noção de segredo.<sup>30</sup> que se achava ainda subjacente, na maioria dos espíritos, às técnicas da pintura, como de outras artes. Como paga pelo ensino que assim lhe era facultado, o aprendiz devia, "por seu turno, servir o mestre com estrita obediência, ora preparando-lhe pincéis e tintas, ora engessando painéis a executar, ora ainda cumprindo outras tarefas de índole servil que o mestre lhe ordenasse; e o pai ou tutor do discípulo deveria pagar ao mestre, no assento contratual, determinada soma em dinheiro."<sup>31</sup> Assim se iniciava o percurso tradicional, que levaria o jovem de aprendiz a mestre. O período de aprendizagem era vulgarmente de quatro anos, podendo estender-se até seis, como sucedeu no caso de Velázquez<sup>32</sup>. Uma vez que o aprendiz é ainda um adolescente, acha-se sob a alçada paterna ou de um tutor, que transfere temporariamente a sua autoridade para o mestre, que podia mesmo, em alguns casos, proporcionar um salário ao aprendiz<sup>33</sup>. Neste

<sup>30</sup> No prólogo da sua obra, atrás largamente referida, Filipe Nunes ocupa-se, *inter alia* da transmissão do segredo na aprendizagem da pintura

<sup>31</sup> SERRÃO, 1983, p. 190.

<sup>32</sup> Segundo o contrato de aprendizagem estabelecido entre Juan Rodriguez de Silva, pai de Diego Velázquez e Francisco Pacheco (17/9/1611), o aprendiz comprometia-se, durante 6 anos, a servir o mestre "en la dicha vuestra casa y en todo lo demás que le dixéredes e mandáredes que le sea onesto e posible de hazer". O mestre ensinar-lhe-ia a arte da pintura "sin le encubrir dél cosa alguna", dar-lhe-ia cama, comida, tratamento em caso de doença que não passasse de 15 dias, um fato e duas camisas.

Cf. Julián GALLEGÓ, El pintor de artesano a artista, Universidad de Granada, Granada, 1976, pp. 84/5.

<sup>33</sup> Cf. MARTIN GONZALEZ, 1984, pp.17/8: "El aprendiz quedaba obligado a albergarse en el taller del maestro. No podia ausentarse por su voluntad, hasta el extremo de que el maestro podia reclamarlo por la fuerza. Tenia que recibir buen trato, no pudiendo el maestro ejercer violencias en la enseñanza. Tampoco podia encargarle cosas serviles, que pudiera confundir su tarea con la de un serviente. El maestro habria de facilitar al aprendiz comida, cama y periódicamente ropa. También si enfermase, tendria que atenderle a su costa. Como compensación a la enseñanza, el aprendiz podia ayudar al maestro en actividades secundarias del oficio, como desbastar bloques de madera, moler colores, aparejar lienzos, etc. Se pagaba una determinada cantidad por el aprendizaje. Generalmente se estipula en dinero, pero tampoco falta el pago en especie. Pero también se da la circunstancia de no desembolsar dinero por el aprendizaje, pero a costa de la obligación de servir al maestro y en este caso supone una ayuda más allá de la antes expresada. No faltan casos en que el maestro paga al aprendiz, incluso con salario."

domínio, Portugal em nada diferia da Espanha, como provam os contratos de servidão publicados.<sup>34</sup> Esta situação perdurava seguramente ainda no início do século XVIII, embora se tivesse operado uma evolução social e mental, no referente ao estatuto do artista e às suas condições de trabalho, após o longo combate em prol da nobilitação da pintura, assinalado na Península Ibérica, nos séculos XVI e XVII. Quando André Gonçalves entra na oficina de António de Oliveira Bernardes, já os pintores de há muito se tinham libertado da velha escravidão mesteiral da Bandeira de São Jorge, assumindo um estatuto de maior liberdade, de associação e de prática, no seio da Irmandade de São Lucas, sita na Igreja da Anunciada, em Lisboa. Nela ingressará André Gonçalves, em 1 de Novembro de 1711.<sup>35</sup>

Na realidade, a aprendizagem, tal como agora se processa, não visa, como outrora, permitir o acesso a uma carreira de oficial mecânico, no seio de uma corporação de apertadas normas e regras, onde se esbatia a individualidade do artista, mas tão simplesmente capacitar o incipiente pintor para corresponder às encomendas que futuramente executará, em regime de relativa liberdade, podendo ganhar a vida da sua arte, que, por sua vez, transmitirá a outros, se a sua fama ou o seu sucesso lhe atraírem discípulos. Embora o pintor não goze, no século XVIII, da relevância social de que gozara antes, a sua situação económica é, em geral, de independência e desafogo.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Cf. SERRÃO, 1983, pp. 294/307, entre outros.

<sup>35</sup> Segundo reza o "Livro dos assentos dos Irmãos, que prometerão guardar os Estatutos desta Irmandade de São Lucas; sita na Igreja da Anunciada, desta cidade de Lisboa. Transferidos os que acharão estar vivos, do Livro velho, aeste novo. Era 1712" :

" A 1 de novembro de 1711, Andre Gonçalves, cazado, como consta do liuro velho. Deu esmola. (aa) Antonio da Serra - Andre gonssalues (mar) 1ª ves com Fran.ca Maria Cuier - O Sacratrª (a) Vital . . . "

In Francisco Augusto GARCEZ TEIXEIRA, A Irmandade de S. Lucas - estudo do seu arquivo, Lisboa, Imprensa Beleza, 1931, p. 78.

<sup>36</sup> Cf. Julián GALLEGÓ, 1976, pp. 45/6.

A técnica, aprendida do mestre, em cujas obras se exercita o discípulo, copiando e colaborando, em responsabilidade crescente, a inspiração em gravuras, álbuns e outros exemplos acessíveis, na panóplia da oficina, são o produto do ensino. Para os mais afortunados, haverá também a viagem e a possibilidade de contactar, em primeira mão, com os originais, que a maioria só conhecerá através das estampas, utilizadas e copiadas com profusão. No número destes últimos, se achará André Gonçalves, que alcançará a maturidade da sua técnica, fiel à antiga prática de se inspirar em gravuras ( que possuía em grande quantidade) e sem nunca ter saído da sua pátria.

Não pode também esquecer-se a produção teórica sobre questões artísticas, de que já mencionámos os dois principais exemplos. Na sua Bibliotheca Lusitana<sup>37</sup>, publicada em 1759, Barbosa Machado cita apenas cinco títulos relacionados, de alguma forma, com pintura. Para além da obra de Filipe Nunes, anteriormente abordada, encontramos a "Dissertação em que se defende a nobreza da Pintura, a qual se deve contar por Arte liberal, ainda que não esteja incluída nas que assinarão os Authores por liberaes", de Diogo Rangel de Macedo (1671-1754), a qual permaneceu em estado de manuscrito, tal como a obra, muito mais importante, de Félix da Costa - que Barbosa Machado não refere -; uma tradução, da autoria do pintor Luiz da Costa (n. 1599): Quatro livros da simetria dos corpos humanos, compostos por Alberto Dureiro com o 5. livro de Paulo Galario Saludiano; um Parecer em defesa da Pintura, de João Rodrigues de Leão, espanhol, filho de pai lisboeta<sup>38</sup>; enfim, a Carta Apologetica, do doutor José Gomes da Cruz, publicada em 1752 e que nos

<sup>37</sup> Diogo BARBOSA MACHADO, Bibliotheca Lusitana, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1759.

<sup>38</sup> Este texto, publicado em Madrid, em 1633, está incluído nos Dialogos de la Pintura, de Vicente Carducho. Cf. nota 24.

merecerá particular atenção, por ter sido escrita a pedido de André Gonçalves.

É ainda possível encontrar traduções portuguesas de obras de cariz técnico, envolvendo uma noção prática da pintura, considerada em conjunto com outras artes. Estão neste caso a Arte de Brilhantes Vernizes. E das tinturas. Fazelas. E o como obrar ellas. E dos Ingredientes de que o dito se deve compor: huma larga explicação. da origem E naturezas. proprio para os Mestres Torneiros. Pintores e Escultores. Como tão bem huma offerta. de 18. ou 20. receitas curiozas. E necessarias para os Ourives de Ouro. prata E os relogoeiros. E mais Artistas, editada em Antuérpia, em 1729, da autoria do flamengo J. Stooter, bem como Segredos das Artes Liberaes. e Mecanicas. Recopilados. e Traduzidos de varios Authores selectos. que trataão de Fisica. Pintura. Architectura. Optica. Quimica. Douradura. e Acharoadado. com outras varias curiosidades proveitosas e divertidas, versão portuguesa de Joaquim Feyo Cerpa, do original castelhano de Bernardo Monton (Lisboa, 1744)<sup>39</sup>.

Era, pois, escassa e desigual a produção teórica nacional, como dissemos no início. Contudo, importa não esquecer que os artistas e estudiosos portugueses continuavam a ter acesso à copiosa literatura espanhola sobre questões artísticas e, por via espanhola, a fontes italianas e flamengas. Em nenhum outro país, como em Espanha, foi tão aceso e frutuoso o debate em torno da nobreza da pintura e do estatuto social do artista. Essa controvérsia teve larga ressonância em Portugal, onde os pintores travaram luta idêntica. Aliás, de um modo geral, e apesar das vicissitudes da ocupação filipina e da Guerra da Restauração, a cultura espanhola continuou a desempenhar um papel cimeiro, no quadro

---

<sup>39</sup> Cf. António Manuel GONÇALVES, Historiografia da Arte em Portugal, separata do Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol. XXV, Coimbra, 1960, p. 15.

das influências externas em Portugal, só gradualmente o perdendo, a favor da sua congénere francesa, ao longo do século XVIII. Este fenómeno de rejeição histórica, mas ligação cultural com a Espanha demonstra bem a complexidade da situação portuguesa nos finais de Seiscentos. Na realidade, apesar da separação política e do afrontamento militar, muito de comum permanecia, ao nível das estruturas sociais, económicas, culturais e mentais, sendo de realçar particularmente um idêntico peso do fenómeno religioso (embora expresso de modos nem sempre coincidentes) e da Igreja Católica. A profunda interligação entre Coroa e Igreja é comum às duas nações ibéricas até finais do século XVII, prosseguindo em Portugal pela centúria seguinte, atravessando atribulações diversas, até ao liberalismo. Em Espanha, contudo, a instauração dos Bourbons matizará o teor clericalizante que tivera a monarquia dos Austrias, favorecendo manifestações do Iluminismo e contribuindo, involuntariamente, para a radical divisão do povo espanhol, tão manifesta nas diversas guerras civis, que sofreu desde o início do século XIX.

Mais ainda que na Espanha, o predomínio da Igreja na vida cultural portuguesa era imenso, o que explica que, no domínio artístico, a temática religiosa continue a ser largamente preponderante. Todavia, se é verdade que, na arte espanhola, os motivos religiosos são os mais recorrentes, existe igualmente uma rica tradição de representação profana, muito mais esbatida na arte portuguesa. Em finais de Seiscentos, há ainda muito de comum na situação cultural dos dois países. Se os sessenta anos de monarquia dual criaram e desenvolveram ressentimentos mútuos, também é verdade que se alimentou e fortaleceu um fenómeno de simbiose cultural, que vinha já de muito atrás. No conspecto europeu, Portugal e Espanha eram vistos como similares, não



só devido ao seu catolicismo militante, mas também por deterem interesses ultramarinos, em torno dos quais haviam forjado dois impérios, cobicados por franceses, britânicos e holandeses. A consciência ibérica comum, embora abalada no período da Restauração, sobreviveu, ao nível das mentalidades, confirmada pelos factores cultural e religioso, salvaguardada que foi a autonomia política portuguesa. Até ao século XVIII, compreensivelmente, a cultura espanhola representou a componente maior nas influências exteriores sobre Portugal, só então começando a ser gradualmente suplantada pela francesa<sup>40</sup>. É muito curioso observar que, na própria Espanha se desenvolve idêntico processo de galicização, grandemente acentuado, a partir do reinado de Filipe V (1700-1746), que corresponde, a vários níveis, ao de D. João V (1706-1750). Os paralelismos são evidentes, sendo um dos mais notórios, precisamente o pendor para a França, de onde provém Filipe V, neto de Luís XIV, e que constitui o horizonte monárquico de D. João V. Do mesmo modo, mantém-se bem vivo, ao longo dos reinados paralelos destes príncipes, o favor da arte italiana, fruindo de um prestígio, que as suas produções concretas já não justificam, como outrora, mas que continua a ser a grande expressão da Igreja e da Monarquia triunfantes.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> São os estratos mais cultivados da nobreza e da burguesia que assegurarão, a longo prazo, o triunfo da cultura francesa em Portugal. O clero, detentor tradicional de cultura e detentor de uma cultura tradicional, permanecerá maioritariamente imune aos ventos de França, barricando-se no seu saber tridentino e defendendo valores tradicionais, comuns à Espanha, que assim reforça a sua influência, nos meios mais conservadores, que são ainda, ao longo de Setecentos, largamente preponderantes no seio da sociedade portuguesa.

<sup>41</sup> Cf. MENENDEZ PELAYO, 1940, tomo III, p. 528: "Las predilecciones del nieto de Luis XIV estaban, y no podían menos de estar, por el arte teatral y aparatoso de los franceses de su tiempo, por el arte amanerado, enervante y pobremente ecléctico de los últimos italianos. Atestó, pues, sus palacios de retratos de Ranc y de Van Loo, de frescos de Ventura Ligli, de cuadros de Vaccaro, de Mattei y de Carlos Maratta, de bambochadas de Houasse, de enormes decoraciones de Lucas Jordán y de Solimena: trajo a su corte al Procaccini (Andrés): encargó grandes frescos de las batallas de Alejandro a Conca, al Trevisani, a Ferrando, a Costanzi, a Lemoine: hizo trabajar, en suma, galardoneándolos con larga mano, a cuantos pintores tenían en Europa fama, bien o mal adquirida, a todos menos al único y notabilísimo pintor español de entonces, el catalán Viladomat."

Aliás, Espanha e Portugal não são excepção, longe disso, numa Europa em que a França, através da sua língua, cultura e esplendor da sua monarquia - desde Luís XIV - exerce uma atracção imensa, a que são particularmente sujeitos os Estados ocidentais, da Península Ibérica, à Península Italiana, passando pelos principados germânicos.

Nos meios europeus mais cultos, também a Itália mantém, como referimos, um enorme prestígio, herança do Renascimento e fruto do seu imenso património arqueológico, arquitectónico e artístico. A continuidade da acção pictórica de várias escolas locais ou regionais, na sequência da obra dos mestres do passado, e a permanência e desenvolvimento da tradição barroca, servida por grandes artistas, como Giambattista Tiepolo, fazem com que a Itália se mantenha como ponto de visita obrigatório, no "grand tour" dos aristocratas britânicos, como no horizonte de qualquer artista, afortunado ao ponto de alcançar uma bolsa, para aí aperfeiçoar a sua arte. Do mesmo modo, tal como duzentos anos antes, é ainda impressionante o poder de irradiação da arte italiana em toda a Europa, em pleno século XVIII.

A Espanha é disso um bom exemplo. Na sequência de uma ligação bissecular ininterrupta, a influência italiana resiste à natural galofilia dos Bourbons recém instalados em Madrid e torna-se claramente dominante a partir de 1735<sup>42</sup>.

Na série de pinturas sobre a vida e feitos de Alexandre Magno, com que Filipe V quis decorar, na década de 1740, o seu palácio de La Granja,

---

<sup>42</sup> Sobre este tema, cf. o magnífico catálogo da exposição L'Art européen à la Cour d'Espagne au XVIIIe siècle, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1979, com textos de grandes especialistas do Barroco, como Yves Bottineau, Jeannine Baticle e Alfonso Emilio Pérez Sánchez.

as encomendas foram atribuídas, sintomaticamente, a sete italianos, de entre oito artistas<sup>43</sup>.

Num texto importante, que consagrou à influência italiana na pintura espanhola<sup>44</sup>, Pérez Sánchez escreveu:

" A complexa contribuição da Itália para a produção pictural espanhola do século XVIII manifesta-se particularmente nos aspectos mais brilhantes da pintura decorativa: nos quadros de altar, que herdam a ordenação elaborada da arte bolonhesa, devota e sensual; nas pinturas a fresco, que transformam as cúpulas e paredes em Olímpos deslumbrantes, onde resplandece a monarquia, assistida pelas Virtudes, como numa fantasia cénica e musical com harmonias refinadas de cor, de cenário complicado (. . .). Esta presença italiana será decisiva para a evolução da própria pintura espanhola. Se a influência francesa é determinante em todas as formas do retrato de corte ou burguês, de Meléndez a Goya, a pintura religiosa - sempre fundamental em Espanha - e as decorações a fresco dos últimos decénios do século, ou seja, a produção total de quase todos os artistas espanhóis de alguma importância, estão estreitamente ligadas aos modelos italianos."<sup>45</sup>

Em Portugal, há que distinguir entre um meio de corte, exclusivo e isolado, e o resto do país, onde pouco penetram influências exógenas, continuando a pautar-se por valores tradicionais, servidos por manifestações artísticas conservadoras. No seio da própria nobreza, apenas uma muito pequena parte tem conhecimento e apreço, em relação à vida cultural e artística europeia. A grande maioria permanece fechada

---

<sup>43</sup> Andrea Casali, Sebastiano Conca, Plácido Constanzi, Francesca Imperiali, Francesco Trevisani, Francesco Solimena e Donato Creti. O oitavo artista foi o francês François Lemoyne, que morreu antes de poder executar a obra, de que se encarregou então Carle Van Loo.

<sup>44</sup> Inseto no catálogo mencionado na nota 42.

<sup>45</sup> PÉREZ SANCHEZ, op. cit., p.168.

e provinciana, desempenhando na corte um papel fugaz, mais determinado por necessidades sociais e políticas, que correspondendo a uma opção cultural. São poucas, no período Barroco, as grandes obras arquitectónicas de encomenda nobre, proveniente dos círculos de corte<sup>46</sup>. Um aristocrata informado e interessado pelas tendências artísticas do seu tempo, como D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, marquês de Fontes e Abrantes, embaixador de D. João V em Roma e protector de Vieira Lusitano, é uma excepção no Portugal do seu tempo. Assim, se as propostas e formulações estrangeiras mais eruditas penetram também entre nós, a esmagadora maioria das produções artísticas - nomeadamente pictóricas - permanecem fiéis a concepções e receituários anteriores, de um Barroco tridentino, mais perto da austera piedade popular tradicional, que dos arroubos e fulgores dos últimos grandes mestres italianos. Predomina, pois, em encomendas e obras, um gosto conservador, para a formação e consolidação do qual, as estampas religiosas contribuíram decisivamente.

O início do século XVIII representa, em Portugal, um momento de viragem. Trata-se, em primeiro lugar, do encerramento do longo período conturbado, em que a Espanha exercera, de formas várias, um papel determinante na história portuguesa. Quer como ameaça, quer como foco de atracção, potência ocupante ou solução virtual de um período dramático no destino português, bastião contra os inimigos transpirenaicos ou razão do desencadeamento da decadência e da ruína, a Espanha é o elemento fundamental do horizonte histórico português, entre meados do século XVI e o final do século XVII. Golias enfraquecido pelas continuadas lutas em frentes várias, baqueará, finalmente, face ao

---

<sup>46</sup> Exemplos notáveis de patronos nobres, pertencentes aos círculos cortesãos, são o primeiro Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, da casa dos condes de Avintes, ou os irmãos Carvalho e Melo.

David, ressurgido, após longa letargia, e disfrutando de razoável apoio exterior. O reinado de D. João V é, pois, o primeiro, em mais de século e meio, em que a política portuguesa não é sobredeterminada pelas relações com Espanha. Por essa razão, pode afirmar-se que o século XVIII em Portugal se inicia em 1706, com a subida ao trono do Magnânimo, ou talvez mesmo em 1713, com o termo da Guerra de Sucessão de Espanha, em que Portugal participou, ainda como sequela tardia das lutas da Restauração, sob a égide de D. Pedro II. A intervenção portuguesa nesse conflito, que se revelou inútil, a vários títulos, serviu somente para demonstrar que Portugal fora capaz de recuperar a iniciativa diplomática no quadro europeu, revelando igualmente alguma capacidade militar, provada pela efêmera tomada de Madrid, pelo marquês das Minas.

Assinado o Tratado de Utrecht, D. João V ficará com as mãos livres para prosseguir uma política externa liberta das contingências herdadas do reinado de seu pai, procurando a afirmação do prestígio de Portugal, através de variadas manifestações, na primeira linha das quais, surgem a arte e o luxo, unidos nessa necessidade de deslumbrar, tão característica do Barroco.

Já não se trata agora de um país arruinado e acochado por um vizinho ainda poderoso, contra o qual se ergue, no esforço nacional de garantir a independência. Nesse Portugal Restaurado, ou melhor, em vias de Restauração, as contingências militares sobrelevam as necessidades artísticas e toda a economia é canalizada para o esforço de guerra. Isso é, aliás, patente, no carácter austero de diversas construções arquitectónicas do primeiro Barroco português, algumas das quais se devem ao traço de engenheiros militares.<sup>47</sup> A grave crise económica que

---

<sup>47</sup> Cf. José Fernandes PEREIRA, Arquitectura barroca em Portugal, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986, pp. 24 ss.

afectou o país no segundo e terceiro quartéis do século XVII foi debelada no último decénio de Seiscentos, que se caracterizou por uma conjuntura de relativa prosperidade, a qual se acentuará grandemente com a descoberta e posterior exploração sistemática das minas do Brasil. Esta será a grande base material da prosperidade do reinado joanino, provocando, além do mais, efeitos importantes na economia europeia.<sup>48</sup> Encerrado definitivamente o período da Restauração, começaram, gradualmente, a restabelecer-se as tradicionais formas de contacto com a Espanha, que continuou a exercer uma forte influência em Portugal e que se transformou num dos "pivots" da nossa diplomacia setecentista, que, apesar da existência de vários momentos de tensão, buscou incrementar os laços políticos e dinásticos entre os dois estados ibéricos. Contudo, do ponto de vista cultural e artístico, pouco tinha a Espanha a oferecer, no momento da vitória dos Bourbons (e consequente vitória da influência francesa) de genuíno e digno das suas gloriosas tradições do "Siglo de Oro". Na verdade, será necessário esperar pela segunda metade do século, para ver ressurgir, na obra de Goya, o esplendor antigo da pintura espanhola. Isto não significa, porém, que a Espanha se mantivesse afastada das grandes correntes da arte europeia. Pelo contrário. A ligação à França e à Itália é tão grande, através de Van Loo e Ranc, Giordano e Tiepolo, que a Espanha tem o seu nome necessariamente ligado às grandes manifestações pictóricas do Barroco tardio, sem que nelas participem artistas seus nacionais.

O naturalismo, o individualismo, o sentimento religioso, expresso em temas de exaltação, paixão e dor, a ausência quase completa do nu, o sentido do transcendente,<sup>49</sup> que exalta e consagra o humano, são

---

<sup>48</sup> Cf. M.S. ANDERSON, Europe in the Eighteenth Century 1713-1783, Longman, Londres e New York, 1987 (3ª Ed.), p. 360.

<sup>49</sup> Cf. Emilio Mª APARICIO OLMOS, Palomino: su arte y su tiempo, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia e Caja

características que se afirmam ao longo da pintura espanhola, mas que se acham, ao longo da primeira metade do sec. XVIII, como que suspensas, após um esgotamento artístico, paralelo ao extinguir dos Austrias. A Itália, que pouco penetrara em Espanha com o Renascimento,<sup>50</sup> conseguiu-lo-á com o Barroco. Mestra indisputada na escultura e na arquitectura, ela esteve longe de exercer, na pintura desse período, semelhante primado. Será preciso ver declinar, com o fim de Seiscentos, os focos fundamentais espanhol e flamengo, para que o Barroco tardio italiano reine, sem competição, na pintura europeia.

É também a partir do reinado de D. João V, que a influência italiana se tornará marcante na arte portuguesa. Tal facto não se deveu somente ao enorme prestígio de que a Itália continuava a disfrutar, como "mãe das artes", mesmo após o eclipse de proeminência que sofreu - na realidade, mas não no sentir dos coevos - a partir da morte de Caravaggio e que a fama seiscentista dos Carracci, ou de Guido Reni, não bastaram para colmatar. Deveu-se igualmente a uma semelhança de sensibilidade. O sentido espanhol do heróico e do transcendente, o dramatismo da representação humana, nos camponeses e nos anões de Velázquez, nos frades de Zurbarán, nos mendigos de Murillo, nos santos de Ribera, não

---

de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, València, 1966, p.69: " Tanto en los temas religiosos como en los profanos, el arte español de este momento [o Barroco] impresiona por su grave entrega al asunto, por la áspera impregnación de humanidad de todo lo que toca. El ardoroso catolicismo de la Contrarreforma ha servido a los artistas españoles para expresar, del modo más alto y ejemplar, ese sentimiento trascendente de la existencia humana, que es, sin duda, una vocación nacional".

<sup>50</sup> *Idem*, p. 68: "(...) el arte español que tan marcada resistencia opuso al Renacimiento italiano, gusta el vivir de espaldas a todo lo sereno y confortable. Esta nueva sensibilidad abandona el artificial mundo platónico de los humanistas para plantearse de nuevo los eternos y trascendentales problemas del hombre.

(...) El naturalismo es la nota esencial de la escuela española, lo que constituye el nexo principal que une las creaciones de nuestros grandes pintores. Lejos del arte italiano, creador de perfecciones y bellezas, buscador de la idea en que se reúnan las notas que un individuo no puede presentar nunca (...), la Estética española exalta el supremo valor del individuo como tal, inmortalizado en los lienzos con su cuerpo físico y su alma propia, autónoma y libre, que afirma el derecho de todo hombre y toda cosa a ser como es y a pervivir en su inalienable individualidad. . . ."

encontra correspondente na tradição portuguesa. Entre o naturalismo espanhol e o racionalismo italiano, classicista ou barroco, a pintura portuguesa percorre uma terceira via, intimista, sensível, expressão de uma religiosidade mais poética que mística, em que a ternura substitui a ascese. A grande variedade de formulações plásticas, dentro do espírito do Barroco, com que a Itália representa uma temática devocional grandemente enriquecida com a Contra Reforma, constituirá um elemento muito importante para a pintura portuguesa joanina, na sequência de um realismo mitigado, que não se revia nos fulgores do "Siglo de Oro".<sup>51</sup>

Do mesmo modo, o leque temático é, em Portugal, mais limitado e menos variado. A pintura mitológica, por exemplo, quase não tem expressão entre nós. A alegoria é relativamente rara.<sup>52</sup> O próprio retrato atravessa um percurso acidentado e descontínuo<sup>53</sup>, entre as esporádicas representações principescas de matriz erudita e as banais representações de eclesiásticos, de valor mais iconográfico, que artístico. Não surpreende que, num país com uma burguesia fraca e pouco influente e uma aristocracia maioritariamente inculta e pouco interessada pelos fenómenos culturais e artísticos, continuasse a Igreja a desempenhar um papel fundamental neste domínio, o que se traduz pela absoluta supremacia da temática religiosa. Moura Sobral escreve taxativamente:

---

<sup>51</sup> É evidente que continuam a detectar-se, na pintura portuguesa, influências espanholas, se bem que já não tão modernas ou importantes, como acontecera no sec. XVI. Tome-se como exemplo o tenebrista lisboeta André Reinoso, que apresenta, na sua obra, marcas de ter conhecido a pintura do seu contemporâneo Zurbarán (Cf. Vitor SERRÃO, A Pintura Maneirista em Portugal, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1982, pp. 106/107.)

<sup>52</sup> O que não retira mérito, pelo contrário, às (escassas) obras de grande qualidade, produzidas, neste domínio, por artistas, como António Campelo, Francisco Venegas, Fernão Gomes, ou Domingos Vieira Serrão.

<sup>53</sup> Cf. Luis de MOURA SOBRAL, "Os retratos de D. João V e a tradição do retrato de corte" in Claro, Escuro n.º 2&3, Lisboa, Maio/Novembro 1989, pp. 19 ss. O autor conclui pela inexistência de um retrato de corte em Portugal.



"Não se vislumbram de facto em Portugal nos séculos barrocos manifestações significativas de uma verdadeira e séria cultura artística e ainda menos de gosto pela pintura. A encomenda piedosa, a decoração da igreja ou a doação ao convento constituíam antes de tudo actos de devoção."<sup>54</sup> Esta afirmação parece trazer implícita, como corolário, uma certa relativização estilística, perante um pano de fundo temático quase imutável. Todavia, o domínio do tema sobre a sua expressão, da ideia sobre a forma não impediram uma evolução artística óbvia, que se pode detectar tanto mais facilmente, quanto maior é a permanência, ao nível dos temas. Do Maneirismo ao Proto-Barroco e deste ao Barroco pleno, há toda uma evolução na pintura portuguesa, operada discretamente, mas manifestando, aqui e ali, um rasgo de originalidade num "morceau de bravure".

Importa não esquecer que a arte portuguesa do período barroco se desenvolve na ausência de um ambiente teórico que a suporte e onde possa buscar orientações e estímulos. Os aspectos práticos e imediatos da satisfação de encomendas, segundo um gosto forçosamente conservador, obrigam o artista a uma atitude pragmática, em que qualquer inovação ou actualização possível deve manter-se discreta, não afectar a ortodoxia, nem afrontar a tradição, de forma demasiado visível. A única classe social que, no quadro do Portugal de então, poderia ter apoiado e ajudado a desenvolver a actividade artística - a aristocracia - não dispunha, na sua grande generalidade, nem de cultura, nem de apetência cultural. Mesmo o aspecto de ostentação e relevância áulica, que levaram os seus congéneres de outras nações a proteger a pintura, assumiram, na nobreza portuguesa, outras formas de expressão, no traje, na etiqueta, ou nas formas de inserção no próprio universo religioso.

---

<sup>54</sup> *Idem*, p. 31.

Embora haja notícia da existência de colecções de pintura na nobreza, elas foram demasiado poucas e demasiado inacessíveis, para provocar um efeito pedagógico assinalável nos artistas portugueses setecentistas. Aliás, ao contrário do que acontecia noutros países, os nobres não viam, na aquisição de quadros, uma forma de emular o rei, o qual, por sua vez, preferia a música ou a liturgia à pintura.

D. João V era, contudo, suficientemente sensível ao acréscimo de prestígio que o coleccionar acarretava a outros príncipes, seus contemporâneos, para procurar, do mesmo modo, constituir uma colecção de arte. Dos seus antecessores coroados da casa de Bragança, nenhum tivera possibilidades materiais, ou de lazer, para se dedicar a tal actividade. Entre 1726 e 1728, o monarca português vai servir-se dos bons ofícios de Jean Mariette, como seu encarregado para os assuntos artísticos.<sup>55</sup> Com a ajuda de seu filho Pierre-Jean, J. Mariette vai reunir uma fabulosa colecção de gravuras, encadernadas em mais de cem volumes, abrangendo as obras mais significativas dos melhores gravadores de todas as escolas europeias, como Callot, Rubens, Rembrandt ou Barocci. Esta colecção perdeu-se quase integralmente no Terramoto de 1755, que aniquilou, no Paço da Ribeira, a biblioteca real. Escaparam, por acaso, dois volumes, que José de Figueiredo assinala<sup>56</sup>. Não será talvez especular demasiado imaginar que enorme influência tais volumes poderiam ter tido, caso tivessem sido facultados a um meio artístico que tivesse podido beneficiar deles.

Igualmente por acção dos Mariette, terão vindo para Portugal algumas dezenas de telas, de grandes mestres, entre os quais,

---

<sup>55</sup> Cf. José de FIGUEIREDO, Introduction au catalogue de l'exposition d'art français, spécialement orfèvrerie du XVIIIe siècle, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1934, pp. XI/XIII.

<sup>56</sup> Cf. nota anterior.

presumivelmente, de Van Dyck e Rembrandt.<sup>57</sup> Embora seja hoje impossível a sua identificação, não deixa de ser curioso observar a escolha de artistas flamengos e holandeses, que comprova a modernidade do gosto do agente artístico do rei português. Nesta época, efectivamente, os grandes nomes das referidas escolas alcançavam um ponto alto, no gosto e na cotação dos coleccionadores.<sup>58</sup> Por outro lado, é duvidoso que o próprio comitente régio tenha interferido na escolha de tais artistas. Tudo leva a crer que D. João V se terá preocupado mais com o facto de vir a possuir uma colecção de arte, do que com o seu conteúdo efectivo. Outras encomendas, como a da Biblioteca de Mafra, manifestam o mesmo desinteresse, quanto aos pormenores do conteúdo, em detrimento de factores, como quantidade, qualidade, actualidade, imponência. Ao enviar para Lisboa obras correspondentes às tendências mais modernas do coleccionismo de então, Mariette não terá, paradoxalmente, ido ao encontro do gosto pessoal do rei, muito mais virado para a França e a Itália. As baixelas, os tecidos, os bronzes, os móveis da corte portuguesa são encomendados a grandes artistas franceses, como Thomas Germain, ou os Slodtz, enquanto que, na pintura, o monarca dará a sua preferência, como retratista, a um italiano, Domenico Duprà, da Sabóia.

Yves Bottineau mostrou como a Itália desempenhou um papel dominante no gosto e na política artística de D. João V, que para Roma enviou bolseiros, em Roma protegeu a Arcádia, de Roma fez o seu principal alvo diplomático, no afã de engrandecimento e deslumbramento, que marcou o seu reinado, fazendo trabalhar para si

---

<sup>57</sup> *Idem*, p. XI e p. XXVI: "Sur les soixante-quatre tableaux envoyés par les Mariette à Dom Jean V de 1725 à 1727, je n'ai pu en retrouver que deux: Femme vue au reflet d'une lumière de Schalken et le Mariage mystique de Sainte Catherine de Van Balen."

Ambas as telas pertencem ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

<sup>58</sup> Cf. Francis HASKELL, Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France, Phaidon, Oxford, 1980 (2ª Ed.).

nomes cimeiros da arte italiana, como Carlo Fontana, Filippo Juvara, Antonio Canevari, ou Luigi Vanvitelli.<sup>59</sup> Consideradas as excelentes potencialidades económicas da corte portuguesa, é de lamentar o relativo desinteresse do monarca pela pintura, em flagrante contraste com o seu vizinho, rival e compadre Filipe V, que, em conjunto com a sua enérgica segunda mulher, Isabel Farnese, enriqueceu as colecções reais espanholas e renovou Madrid, onde fez construir o novo Palácio Real, em cuja decoração, Giambattista Tiepolo deixou verdadeiras obras-primas do Barroco final. Na realidade, diversos príncipes europeus seus contemporâneos, com meios muito mais reduzidos, formaram notáveis colecções de pintura, que hoje perpetuam a sua glória.<sup>60</sup>

A acção mecénica de D. João V é, em primeira instância, uma atitude exterior, de aparato, auto-glorificação e propaganda. Por essa razão, não pôde frutificar, nem lançar raízes profundas, que fizessem evoluir e afirmar a arte portuguesa. Bom exemplo disso é o relacionamento do monarca português com a Arcádia Romana, estudadas por Aurora Scotti.<sup>61</sup> Novamente aqui surge a figura do culto marquês de Fontes, embaixador de Portugal em Roma entre 1712 e 1718, que tão fortemente influenciará o espírito do monarca, no sentido da italo-filia cultural.<sup>62</sup> A ele está ligada a vinda ao nosso país de Filippo Juvara e de Domenico Scarlatti. Foi ele um dos fundadores, em 1720, da Academia

---

<sup>59</sup> Cf. Yves BOTTINEAU, "Le Goût de Jean V: Art et Gouvernement", in Actas do Congresso "A Arte em Portugal no século XVIII", Bracara Augusta, n.º 63, tomo II, vol. XXVII, 1973, pp. 341/353.

<sup>60</sup> Cf. José Alberto GOMES MACHADO, Um coleccionador português do século das luzes: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora, Publ. Ciência e Vida, Lisboa, 1987, pp. 18 ss.

<sup>61</sup> Aurora SCOTTI, "L'Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700", in Actas do Congresso "A Arte em Portugal no século XVIII", Bracara Augusta, n.º 63, tomo I, vol. XXVII, 1973, pp. 115/124.

<sup>62</sup> Cf. Donatella Dehò NEVES, "Giovan Battista Pachini e l'Arte del Settecento in Portogallo - uno studio di Flávio Gonçalves" in Estudos Italianos em Portugal, n.º 36, 1973.

Real de História, cujo programa de pesquisas históricas e filológicas tinha um claro antecedente directo nas actividades da própria Arcádia Romana, que aclamaria D. João V, como seu protector, com o nome arcádico de Arete Melleo. Este, num gesto espectacular, oferecera à agremiação, em 1726, a quantia de 4000 escudos, utilizados para a aquisição de uma nova sede. Tal quantia, insignificante para o monarca português, grangeou-lhe grande prestígio nos meios intelectuais romanos e a fama de protector da cultura, segura forma de afirmação no exterior. Não consta que o rei se tenha particularmente interessado pelas posteriores vicissitudes da instituição que o declarara seu protector. A própria Academia Real de História, após um breve período brilhante, entrará em acentuada decadência, ainda em pleno reinado do Magnífico.<sup>63</sup> Se diversas academias surgiram então em Portugal, por iniciativa da nobreza, elas corresponderam principalmente a uma intenção social e a uma moda, desaparecendo todas a breve trecho, após efémeras demonstrações de erudição e agudeza de engenho. O próprio monarca frequentou alguns dos saraus literários, tão ao gosto da época, participando talvez nas fúteis disputas poéticas, que tão pouca marca deixaram na nossa literatura, a não ser como alvo da zombaria de satíricos setecentistas, como Cruz e Silva.

No campo específico do ensino artístico, coube ao Magnânimo o mérito de fundar e manter a Academia Portuguesa das Artes, em Roma, por onde passaram, episodicamente, como bolseiros, alguns dos mais significativos artistas nacionais da época, como Inácio de Oliveira Bernardes, João Glama Stroberle, Joaquim Carneiro da Silva, com especial relevo para Vieira Lusitano.<sup>64</sup> Foi a obra deste, com efeito, o principal

---

<sup>63</sup> Cf. Luis XAVIER DA COSTA, "Quadro histórico das instituições académicas portuguesas", discurso proferido em 4/4/ 1932, na sessão inaugural da Academia Nacional de Belas Artes, publicado no Boletim da A.N.B.A., nº 1, 1932

<sup>64</sup> *Idem*, pp. 48/49.

fruto pictórico da ligação com a Itália, graças à clarividência e empenho, uma vez mais, do marquês de Fontes/Abrantes, seu protector e mecenas.

Em Portugal propriamente dito, nenhuma instituição garantia o ensino artístico, totalmente entregue à prática oficial dos mestres mais cotados, que iam instruindo os seus aprendizes nos rudimentos das suas técnicas e artes. Foi assim durante toda a primeira metade do século. As obras de Maфра forneceram, porém, ao longo da segunda metade, uma escola prática, sobretudo de escultura, de enorme importância para a evolução da arte portuguesa, segundo uma matriz estética de raiz italiana, que conduzirá ao neoclassicismo. Só no reinado de D. José se começaram a instituir aulas de risco, debuxo e gravura, as mais das quais para obviar às enormes necessidades geradas pelo Terramoto de 1755. Contudo, a situação do quase inexistente ensino da pintura mantinha-se inalterada, ainda por meados do século, por ocasião da tentativa frustrada de André Gonçalves e Vieira Lusitano para criar uma aula de nu e assim propiciar um contacto directo entre artista e modelo.<sup>65</sup>

Esta lacuna era agudamente sentida pelos artistas, dependentes, para o seu aprendizado, das estampas disponíveis e do que podiam receber da experiência de antecessores, que enfrentaram as mesmas

---

<sup>65</sup> Ayres de CARVALHO, Novas revelações para a história do Barroco em Portugal, separata de Belas Artes, n.º 20, Lisboa, 1964, p.27: " Não conhece o ilustre autor o que aconteceu em Lisboa ao pobre diabo que um dia se lembrou de aceitar o convite de Vieira Lusitano, depois da sua vinda de Roma, para "pousar" nu numa Academia que apenas foi uma tentativa frustrada ?

O rapazio e a arraia-miúda apedrejaram as janelas da Academia e o pobre "galego" apanhou uma sova mestra, e se o Vieira Lusitano ou Inácio de Oliveira Bernardes precisaram algum dia de uma atitude ou escorço de nu para as suas composições pictóricas inspiraram-se nas estampas dos grandes mestres então muito divulgadas, ou continuaram a copiar os "modelos" desenhados que em boa hora trouxeram das Academias de Roma, onde fizeram a sua aprendizagem. Só muito mais tarde, quando a Inquisição tinha perdido a sua importância e a Cultura tinha tomado novos rumos, Vieira Lusitano e outros, já velhos, tiveram a ventura de ver funcionar uma autêntica Aula de nu, na nova Academia que então se instituía." André Gonçalves já não se encontrava nesse número. O episódio pitoresco é corroborado por vários outros autores. Cf., por ex.º, Julieta FERRÃO, Vieira Lusitano, in Nova Coleção de Arte Portuguesa, Ed. Artis, Lisboa, 1956, p. 10.

circunstâncias e dificuldades. Porém, aos olhos da maioria dos encomendantes, oriundos do clero (principalmente) ou da nobreza, não parece ter havido uma consciência nítida da necessidade de colmatar tal lacuna. A atitude dos sectores privilegiados em relação à arte é sobretudo pragmática. A ela corresponde uma função prática de deleite e catequização, a que acresce uma potencialidade de ostentação e prestígio. A fruição estética, a "connoisseurship", a paixão pelo objecto artístico em si mesmo, primam pela ausência no Portugal setecentista. As próprias colecções da nobreza<sup>66</sup> não deixavam de ressentir-se da escassez de meios e conhecimentos de uma classe, cuja principal preocupação consistia em imitar o rei - também ele pouco sensível à pintura, como veículo estético em si mesmo - e patentear um estatuto social a que, na maioria dos casos, não correspondia uma dimensão cultural modernizada. É sintomático que um dos géneros pictóricos mais eruditos, a alegoria, poucos cultores tenha encontrado então entre nós, fora do domínio religioso. A própria pintura histórica, depois de algumas manifestações, na Restauração, explicáveis pela conjuntura política e carregadas de sentido ideológico, não floresceu em Setecentos. O *nu* quase se não encontra, o que não se explica apenas pela censura religiosa.<sup>67</sup> Também na pintura espanhola é um tema muito raro, o que faz ressaltar, como magníficas excepções, os exemplos de Velázquez ou de Goya. Deste modo, ao lado do retrato, cuja relevância social é notória nesta época, a pintura religiosa reina, incontestada, nos seus diversos avatares. Flávio Gonçalves

---

<sup>66</sup> Das quais, quase só temos conhecimento pelas referências feitas por estrangeiros, como Guarienti e Raczyński.

<sup>67</sup> Esta escudava-se no decreto tridentino sobre as imagens (3/12/1562), que afirmava explicitamente: "omnis turpis quaestus eliminetur, omnis delique lascivia vitetur ita ut procaci venustate imagines non pigantur vel ornentur". Cf. GALLEGO, 1972, pp. 74/78, onde se salienta a utilização da alegoria sacra de conteúdo moral para tornar a proibição. O autor aponta, como um dos mais curiosos exemplos, a interpretação d' *Os Lusíadas* por Manuel de Faria e Sousa, na sua edição em 4 tomos, impressos por Juan Sánchez (Madrid, 1639).

escreveu<sup>68</sup>: "Na nossa pintura religiosa de cavalete tão pouco descobriremos, no sec. XVIII, aspectos ou temas que explicitem, quanto ao conteúdo, inovações ideológicas. Tanto os bisonhos artistas provincianos, como os mestres, melhor preparados, da capital, apenas prolongaram a mensagem doutrinária da Contra-Reforma, respeitando instruções rotineiras." Resta acrescentar que as inovações temáticas do século anterior, ligadas ao culto dos novos santos (com especial incidência para os jesuitas S. Inácio de Loyola e S. Francisco Xavier) estavam, ainda, de certa forma, a ser absorvidas e exploradas. Deve, aliás, reconhecer-se que, com excepção do Sagrado Coração de Jesus, o século XVIII não traz mudanças significativas, no domínio da iconografia religiosa. Assim, encontramos, muitas vezes, os mesmos temas, tratados da mesma forma, com muito poucas inovações, para garantir a conformidade com a ortodoxia e com o gosto, geralmente conservador do comitente. Também isto contribui para a dificuldade das atribuições, pois, tal como André Gonçalves, muitos artistas não assinavam boa parte da sua obra. Os catálogos e inventários de colecções setecentistas que chegaram até nós, muitas vezes elaborados por leigos, abundam em descrições vagas e atribuições fantasistas. Desaparecidos hoje os quadros, torna-se muito difícil aferir o valor de tais colecções e definir-lhes os contornos reais. Pode, porém, afirmar-se que ficavam bastante aquém das suas congêneres da nobreza transpirenaica, não tendo contribuído, de modo significativo, para a abertura de horizontes aos raros artistas portugueses, que tenham podido frequentá-las.

No seu famoso livro Les Arts en Portugal (Paris, 1846), o conde Athanasius Raczyński, aristocrata polaco e diplomata ao serviço da Prússia, apresenta um panorama geral da situação artística portuguesa,

---

<sup>68</sup> F. GONÇALVES, "Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal", in Belas Artes, Lisboa, 1973, p. 25.



no passado e no seu tempo. Amador e coleccionador de arte, o conde manifesta, na sua obra, um juízo crítico independente, uma erudição de base iluminista, um vivo interesse pelo que vai encontrando e, não raras vezes, um desconhecimento grande de Portugal. Contudo, deve-se-lhe a divulgação da arte portuguesa nos círculos cultos de Paris e Berlim, onde disfrutava de honras de académico, apresentando-se, pois, como mais que um simples viajante romântico, impressionado pelas belezas desconhecidas de um remoto canto da Europa. Raczynski apreciou criticamente a arte portuguesa e adquiriu, para a sua própria colecção, algumas telas de primitivos, que constituem hoje um testemunho de Portugal em terras da Polónia.<sup>69</sup>

No seu livro, acha-se compulsada a obra de um famoso visitante anterior, que permaneceu em Portugal entre 1733 e 1736: Pietro Guarienti, inspector da galeria real de Dresde, ao serviço de Augusto o Forte, Eleitor de Saxe e Rei da Polónia. Durante a sua estadia entre nós, Guarienti reuniu elementos, com que completou o Abecedario Pittorico de Pellegrino Antonio Orlandi, publicado em Veneza, em 1753.

É de especial interesse a referência às colecções portuguesas, que o italiano pôde visitar. Foram elas as colecções das famílias Almeida, Meneses e Teles da Silva, de D. Diogo de Noronha, João Rodrigues, António Varela, José de Faria, Francisco Mendonça, José da Silva, do Cardeal da Cunha, dos condes de Assumar, Tarouca, Coculim, Povolide, Vila Nova, Unhão e Atalaia, dos marqueses de Abrantes, Alegrete, Lourical, Marialva, Minas e Valença, dos duques de Lafões e Cadaval<sup>70</sup>. Entre as

<sup>69</sup> O conde Raczynski doou a sua colecção ao Museu de Posen, hoje Poznan (Polónia).

<sup>70</sup> Raczynski tentou confirmar os dados de Guarienti, tendo concluído que todas estas colecções se dispersaram - *op. cit.*, p.309: "... je crois que, sans exception aucune, elles sont toutes dispersées ou perdues!". E ainda (p. 313): "Toutes ces collections ont disparu. Je n'ai pu en découvrir aucune. Je sais seulement que la comtesse d'Oeynhausén possède quelques uns des tableaux qui avaient appartenus au marquis d'Alorna, chef d'une des branches les plus illustres de la famille d'Almeida. Les tableaux du marquis

numerosas peças de tantos e tão ilustres coleccionadores, Guarienti viu, ou julgou ver obras de Anthonis Mor, Carel de Vos, Christoph d' Utrecht, Jan Hemessen, Hans Holbein, Bonaventura Peeters, David Teniers, Daniel Seghers, Salomon de Koninck, Andrea Sacchi e Carlo Maratta. Será bom não perder de vista a falibilidade das atribuições da época, originadas mais na sensibilidade e no "feeling" de estetas e amadores, que em reais conhecimentos científicos, que o tempo só mais tarde trará. Grandes conhecedores e peritos setecentistas foram ludibriados por cópias, fraudulentas ou não, pagas como originais de velhos mestres, por coleccionadores tão prestigiados, como Catarina II da Rússia, Gustavo III da Suécia, ou o próprio Augusto de Saxe, acima referido. De qualquer forma, as referências de Guarienti demonstram que a nobreza portuguesa não era alheia, por gosto, ou por prestígio, à tentação de coleccionar, embora diversas circunstâncias não tivessem permitido um desenvolvimento notório de tal actividade em Portugal. Entre os quadros referidos por Guarienti, vários são de tema profano, adquirindo um especial interesse para nós, por representarem géneros só raramente tratados na pintura portuguesa. Assim, para além de dois quadros de devoção de Maratta (G116),<sup>71</sup> na colecção do Cardeal da Cunha - eventualmente importantes, como testemunho da presença de obras de um pintor, cuja influência se detecta na obra de André Gonçalves -, de uma Sagrada Família, de C. de Vos, na colecção de D. Diogo de Noronha (G129) e de um S. Jerónimo, de Hemessen, na colecção do Monteiro mor

---

d'Alegrete sont devenus la propriété du marquis de Penalva et sont dispersés. Moi-même je possède deux soi-disant Grão Vasco qui proviennent de cette collection". O catálogo da colecção Penalva, (Inventário das pinturas, que em 1758 possuía a casa dos marqueses de Penalva), elaborado por Vieira Lusitano, foi publicado pelo Centro de Estudos de Arte e Museologia do Instituto de Alta Cultura (Lisboa, 1945).

Sobre o panorama geral do coleccionismo no Portugal setecentista, cf. José Alberto GOMES MACHADO, Um coleccionador português do século das luzes: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora, Publicações Ciência e Vida, Lisboa, 1987.

<sup>71</sup> A indicação G seguida de número refere-se à página do texto de Guarienti incluído autonomamente na referida obra de Raczynski.

Teles da Silva(G248),<sup>72</sup> são referidos: um Andrea Sacchi, de tema não identificado, na colecção real (G53); dois Bonaventura Peeters: uma marinha, na colecção de D. Diogo de Noronha e uma paisagem "bellissima" na colecção Alegrete (G105); três obras de D. Seghers, nas colecções Coculim, Minas e Cadaval (G137)<sup>73</sup>; um Koninck, na colecção Coculim, datado de 1640 e representando "un filosofo che legge al lume de una finestra cosi naturale che pare vivo, e con si delicata e giusta maniera di chiaro e scuro che inganna l'occhio" (G450); e, espantosamente, de David Teniers, na colecção Lafões, " molti grandi pezzi, tra i quali due sono impareggiabili che rappresentano nobili botteghe, nelle quali si vendono quadri, ed altre anticaglie, quali sono cosi vagamente dipinte, che ogni pezzetto di quadro esposto si conosce a prima vista essere di quell'autore. ."(G138).<sup>74</sup>

O texto de Guarienti permite concluir que existiam em Portugal obras de arte holandesas e da segunda escola flamenga, participando, de algum modo, os coleccionadores portugueses referidos, numa corrente de gosto já generalizado desde há muito no resto da Europa. Infelizmente, pouco ou nada se sabe de tais colecções, já totalmente dispersas, cem anos depois da visita do italiano. Raczynski refere, em 1844, ter ainda visitado algumas colecções da nobreza, onde encontrou obras, tais como uma *Deposição no túmulo*, de Bassano (condessa de Anadia), uma *Sagrada Família*, de Giulio Romano, que diz ser variante da de Dresde (duque de Palmela), um quadro de caça, de Jan Weenix (conde de

<sup>72</sup> Com toda a probabilidade, o quadro hoje pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

<sup>73</sup> Provavelmente paisagens. São poucos, no mundo inteiro, os quadros deste grande pintor jesuita que chegaram até nós.

<sup>74</sup> Trata-se de uma descrição clássica para uma representação de galeria, género que deu fama ao artista e de que subsistem vários exemplares, de que se destacam as representações da grandiosa colecção do Arquiduque Leopoldo Guilherme de Habsburgo, que constituem o núcleo central do Kunsthistorisches Museum de Viena.

Atalaia),<sup>75</sup> dois esboços de Caspar de Crayer (marquês de Lavradio), uma *Sagrada Família*, de Correggio e um *S. Romualdo*, de Salvator Rosa (visconde de Sobral). Não tendo tais obras sido vistas por Guarienti, que não teria deixado de mencioná-las, resta a dúvida sobre quando teriam vindo para Portugal, no largo período entre 1736 e 1844 e sobre que influência teriam podido exercer sobre os nossos pintores setecentistas. Que estes se encontravam alerta em relação às obras de arte, com que deparavam, e que serviam, por vezes, de intermediários na sua aquisição e venda, pode deduzir-se de vários testemunhos. Refira-se, a título de exemplo, a seguinte carta de Francisco Vieira Lusitano<sup>76</sup>, dirigida a João Baptista de Castro:

"No particular q. V. m. me comunica de pinturas de venda: posso de pronto apontar huns cinco ou seis quadros grandes de paizes flamengos originaes bellos: q. estão em casa do D.or José Justino da Gama e hé dono delles o Desembargador Ant<sup>o</sup> Peixoto de Figueiredo q. mora defronte da igreja dos Anjos. Outras varias pinturas há em casa de hum Almozarife q. chamão Manoel de Almeida e Silva, e mora no Pateo da Bemposta; e outras são aquellas duas q. eu ja motivei a V. m. q. estão em casa da viúva do Dr. Elleuterio Colares, q. são dignas de qualquer galeria. (. . .)".

Torna-se, contudo, evidente, que só os pintores que disfrutavam da possibilidade de contactos com a nobreza de corte podiam ter acesso às obras de arte guardadas nos palácios de Lisboa, muitos dos quais, seriam derribados pelo Terramoto, com todo o seu recheio.

Não era, pois, estimulante a ambiência artística e cultural, dentro da qual desenvolveram a sua actividade os pintores setecentistas

<sup>75</sup> O Weenix, tal como o Bassano podem corresponder a obras hoje pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

<sup>76</sup> Biblioteca Pública de Évora, *CXII*, n.º 112, s/d (1761?).

portugueses. Não admira que só muito poucos, como André Gonçalves, tenham conseguido afirmar-se, deixando a coevos e vindouros, a marca do seu esforço, da sua individualidade e do seu mérito.

## **IV. CONDICIONALISMO HISTÓRICO-ECONÓMICO**

O estudo da valorização económica da obra de um pintor setecentista, operando em Lisboa, é imensamente dificultado pela escassez de fontes documentais directas.

Dos registos dos dezassete cartórios notariais de Lisboa, que subsistem, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, doze principiam após o Terramoto, que destruiu toda a documentação, neles anteriormente contida. Apenas cinco, isto é, menos de um terço, se encontram completos, abrangendo, assim, a primeira metade do século XVIII.

A pesquisa sistemática, levada a efeito para o período 1700/1760, permite concluir que, ao contrário do que sucedia nos séculos XVI e XVII, escasseiam os contratos de obras, incidindo especificamente sobre pintura. Pelo contrário, encontram-se frequentes contratos de obras de talha, o que marca bem a sua importância crescente, como principal forma artística, na satisfação do gosto dos encomendantes.

Com frequência, a pintura surge associada, ou submetida ao trabalho de talha, sendo comum que o mesmo pintor se ocupe de dourar uma capela, ou uma tribuna e - subsidiariamente - de pintar um tecto, ou produzir uma aceitável imitação de mármore.

O absoluto domínio da talha, não só subalterniza a pintura, como favorece a indiscriminação entre o pintor de imaginária e o dourador, que vemos patente em muitos contratos. É curioso que numerosos

douradores continuam a ser referidos como pintores, remetendo-nos para o universo medieval, de que subsistiam suficientes características, para levar André Gonçalves a levantar, em plena viragem do século XVIII, o pendão da liberalidade da pintura. Contudo, ele próprio não achava indigno dourar as molduras dos próprios quadros que pintava.<sup>1</sup>

Para além dos cartórios notariais, as principais fontes documentais, que referem contratações, encontram-se nos poucos arquivos paroquiais e de outras instituições religiosas. Aqui, a penúria é ainda maior, dada a dispersão e destruição de que foram alvo os bens da Igreja, artísticos e outros. A documentação relativa à maior parte dos conventos e igrejas de Lisboa acha-se perdida, não subsistindo dela, senão uma muito pequena parte, quer nos Arquivos do Patriarcado, em S. Vicente de Fora, quer em raras igrejas paroquiais, quer na própria Torre do Tombo.

Este circunstancialismo torna particularmente difícil a fundamentação documental da actividade artística na capital, no período prévio ao Terramoto, que abrange, no referente a André Gonçalves, 70 dos seus 77 anos de vida. A documentação relativa ao pintor, que pôde, até hoje ser descoberta, abrange apenas cinco conjuntos de obras, um dos quais perdido. São eles, por ordem cronológica, os da igreja da Pena<sup>2</sup> (1729), Madre de Deus (1746 a 1759), Hospital Real de Todos os Santos<sup>3</sup> (1750), capela do Palácio de Queluz (1753) e S. Roque (1761).

---

<sup>1</sup> Cf. Apêndice Documental.

<sup>2</sup> Com Jerónimo da Silva e João Nunes de Abreu.

<sup>3</sup> Painéis perdidos no incêndio que destruiu o edifício, poucos meses após terem sido pintados (10 de Agosto de 1750).



Alguns outros importantes grupos de obras encontram-se validados pela própria assinatura do artista, relativamente rara, no conjunto da obra. Isto explica-se pela grande importância assumida, com frequência, pela oficina na execução das pinturas e, ainda, segundo convicção expressa pessoalmente pelo professor António Nogueira Gonçalves, pela relutância que André Gonçalves teria em assinar obras directamente dependentes de gravuras, reproduzindo o trabalho de outros artistas. Acresce ainda que algumas obras eram produzidas em série, respondendo à procura por temas iconográficos religiosos mais comuns. São exemplo disso as diversas Anunciações executadas para o aro de Coimbra.<sup>4</sup> Um importante número de telas do artista carece, pois, de validação directa, seja pela assinatura, seja por qualquer documento, contrato ou recibo. É a análise comparativa do estilo, nalguns casos corroborada por uma tradição atributiva, remontando ao próprio século XVIII, que permite reconstituir hoje o que se conhece do corpus pictórico de André Gonçalves.

A grande maioria dos contratos artísticos constantes dos cartórios notariais lisboetas de Setecentos reporta-se, como ficou dito, a obras de talha. Contudo, a sua comparação com os poucos exemplares reportoriados, referidos a pintura, permite concluir da similitude de condições impostas aos artistas, em termos de prazos, quantias e formas de pagamento, adiantamentos e sanções. De uma forma geral, não pode

---

<sup>4</sup> Cf. os dois artigos publicados por Nogueira Gonçalves no Correio de Coimbra, em 12 de Agosto e 18 de Novembro de 1933, intitulados, respectivamente, "Um quadro de André Gonçalves" e "Mais um quadro de André Gonçalves que se identifica".



dizer-se que fosse muito vantajosa a situação do artista, pintor, dourador, entalhador ou estatuário. A dependência em relação à entidade encomendadora é patente. Alguns artistas aceitavam mais encomendas, do que aquelas que poderiam correctamente satisfazer, e daí a dificuldade em cumprir prazos, por vezes muito apertados, sujeitando-se a incorrer em sanções, claramente expressas na maioria dos contratos descobertos. Em muitos casos, a satisfação total do pagamento, devido pela obra, ficava sujeita à aprovação dada à mesma por juizes e avaliadores, chamados a pronunciar-se pelo encomendador. Em caso de tais entidades não ficarem satisfeitas com o resultado obtido, era comum ser o artista forçado a emendar a obra a expensas suas, devendo mesmo, por vezes, restituir o dinheiro recebido por conta, na altura da assinatura do contrato.

Seria curioso conhecer o tipo de pessoas designado para as funções de ajuizar da qualidade estética da obra de arte encomendada. No caso das empreitadas por conta de entidades religiosas - a grande maioria - seriam certamente clérigos os juizes, tanto mais que havia a garantir, para lá do merito artistico, a ortodoxia da representação e sua conformidade com as normas vigentes.

Igualmente importante é o peso da tradição iconográfica, expressa em formas e modelos, repetidos até à exaustão e que conformavam os limites do gosto vigente, pouco dado a inovações. Em bom número de contratos, indica-se expressamente que a obra deve seguir ou imitar uma outra obra anterior, que teria merecido o apreço dos comitentes. A margem de liberdade do artista via-se, assim, bastante reduzida e dependente de estereótipos, em torno dos quais se fixara o gosto do

reduzido público encomendador. Num mercado muito restrito, dominado pela encomenda religiosa, o artista dificilmente se poderia dar ao luxo de incorrer no desagrado das irmandades, dos priores ou dos superiores conventuais, de onde lhe vinha a subsistência, por vezes difícil. Com efeito, não é raro encontrar documentos que atestam dificuldades económicas de artistas.

Assim, por exemplo, em 2 de Junho de 1733, regista-se a obrigação e confissão de dívida do mestre entalhador Félix Adaucto da Cunha a António da Costa Serra, no valor de 148 730 reis, ao juro anual costumeiro de 6,25%.<sup>5</sup> Juntamente com Manuel da Costa e Silva e Santos Pacheco, Félix Adaucto era um dos mais importantes entalhadores de Lisboa. Onze anos antes, em 20 de Janeiro de 1722,<sup>6</sup> o referido Santos Pacheco declarava-se devedor da quantia de 150 000 reis ao seu colega entalhador Francisco Nunes, a quem se comprometia a pagar em seis meses, sujeitando-se ao juro estabelecido de 6,25%. Trata-se, em ambos os casos, de uma quantia elevada.

Casos há também, mas menos comuns, em que se encontra o artista como credor. Em 27 de Novembro de 1753, assinava-se o instrumento de obrigação, pelo qual o pintor Carlos António Leoni emprestava ao doutor António dos Santos Ribeiro, por um ano, mediante juro de 5%, a quantia de 200 000 reis. Como garantia de pagamento, o devedor hipotecava a propriedade de casas nobres, situadas na Rua das Madres.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n.º 12A, maço 45, livro 442, fls. 33v/34.

<sup>6</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n.º 11, caixa 104, livro 444, fls. 44/45.

<sup>7</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n.º 11, caixa 135, livro 608, fls. 4v/5.

Mais significativo, mas também revelador de uma outra órbita económica e artística, é o ajuste de contas<sup>8</sup> entre João Pedro Ludovice, fidalgo da Casa Real e cavaleiro da Ordem de Cristo, representado por seu cunhado Félix Xavier Torres, também cavaleiro da Ordem de Cristo, e o 6.º conde de Vila Nova de Portimão, D. José Maria de Lancastre, relativo à avultada quantia de 756 752 reis, que o conde devia a João Frederico Ludovice, acrescida de 41 200 reis de juros, a uma taxa de 5%. O documento foi assinado a 3 de Fevereiro de 1759. Não espanta o desafogo do arquitecto régio, consolidado no reinado anterior. Não espanta igualmente a sua ascensão à nobreza, atestada pelo hábito de Cristo de seu filho, a somar-se às prebendas régias recebidas, bem como pelo belo palácio que constrói para si em Lisboa. Os Ludovice circulavam num nível social privilegiado, onde haviam penetrado graças ao prestígio, ao dinheiro e à protecção real. Desse modo, parece perfeitamente natural encontrá-los emprestando uma alta soma a um Lancastre.

Vários documentos notariais atestam as vicissitudes económicas da família Oliveira Bernardes, verdadeira dinastia artística lisboeta. De que tinham posses, não resta dúvida. Em 2 de Maio de 1727, o velho mestre de André Gonçalves, António de Oliveira Bernardes, juntamente com sua mulher Francisca Xavier de Araújo, passa procuração a seu filho José de Oliveira Bernardes, para "cobrar e chamar a seu poder todas suas dividas em dr<sup>o</sup> ouro prata e tudo mais que lhe pertencer", bem como para "administrar, arrendar e beneficiar tudo que for delles outorg. tes, ajustar e pedir contas, fazer pagamentos, ajustar negocios e dar quitacoens e

---

<sup>8</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n.º 11, caixa 139, livro 631, fl. 21.

descargas de tudo q. receber e assignar em nome delles outorgantes, em tudo q. necessario for e procurar, segurar, alegar e defender todo seo direito e just<sup>a</sup> em todas suas cauzas e demandas movidas ou por mover em qualquer Juizo e tribunal . . .”<sup>9</sup> Este documento demonstra que a vida económica do velho mestre era atribulada por questões jurídicas, derivadas da administração de um vasto património, que, contudo, não isentaria de temporárias dificuldades económicas, como atesta o documento seguinte:

Em 9 de Fevereiro de 1730, no uso da procuração acima transcrita, José de Oliveira Bernardes assina o instrumento de obrigação da dívida de 150 000 reis, contraída por seus pais, “moradores ao cimo da Rua do Caldeira, freg<sup>a</sup> de S. Catarina do Monte Sinai”, para com João Baptista de Sousa. Serviu como “fiador e principal pagador” José Ferreira de Araújo, irmão de Francisca Xavier, “mestre pintor e morador na Rua dos Poiais de S. Bento”, na mesma freguesia. O prazo de pagamento era de um ano, ao juro de 6,25%.<sup>10</sup>

Mais de vinte anos depois, a situação tinha-se agravado ao ponto de levar Inácio de Oliveira Bernardes a contrair, com sua mulher Anastácia Teresa Romanete, uma dívida de 400 000 reis, pelo prazo de um ano, ao juro de 6,25%. Dela se assinou, em 10 de Abril de 1753, instrumento de obrigação com o meirinho geral da Mesa de Consciência e Ordens, Silvestre da Silva Barbosa. O pintor hipotecava, como penhor da dívida, as suas casas “por baxo do monte de S. Catherina”. Ficava como

---

<sup>9</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 11, caixa 110, livro 475, fls. 43/43v.

<sup>10</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 12 A, maço 44, livro 433., fls. 32/33v.

fiador seu sogro, Manuel Romanete, oficial aposentado do Conselho da Fazenda.<sup>11</sup>

Em 20 de Setembro de 1758, surge o último documento da série relacionada com esta família. Policarpo de Oliveira Bernardes, que sucedera a seu pai, como o mais importante mestre do azulejo português setecentista, dá quitação a seu irmão Inácio, o pintor, a quem reconhece como "cabeça de casal dos bens q. ficarão<sup>12</sup> por falecimento dos d<sup>os</sup> seus Pays".<sup>13</sup> O documento refere ainda um quarto irmão, Apolinário, "ausente nas partes da Índia" e menciona os danos causados pelo Terramoto aos bens da família.

Da documentação notarial, ressalta notoriamente a subalternidade do artista, reduzido à missão de satisfazer, em prazo geralmente apertado, encomendas, cujo carácter responde, com frequência, a necessidades de tipo social e religioso. Perante estas, o elemento estritamente artístico subordina-se, sacrificadas a liberdade compositiva, a inspiração e a originalidade, em nome de um padrão adquirido. Curioso é, contudo, observar, que se encontram casos em que é explicitamente invocado um desejo de modernidade. Essa exigência de "estilo moderno", que se requer de alguns artistas, nomeadamente no domínio da talha, demonstra a consciência coeva da evolução desta importante arte. Mais que a adesão explícita ao estilo "joanino", depois do "nacional", por

---

<sup>11</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 11, caixa 135, livro 606, fls. 46v/47v.

<sup>12</sup> Leia-se "ficaram". A grafia setecentista habitual do pretérito perfeito leva à confusão deste com o futuro.

<sup>13</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 6, caixa 3, livro 13, fls. 9v/10.

exemplo, tal exigência manifesta, por parte de irmandades e confrarias, a vontade de não se deixarem ultrapassar, na corrida de ostentação que então se esboça. Moda e modernidade são, neste contexto, importantes armas de afirmação.

Embora não possa taxativamente afirmar-se que o trabalho de entalhador e dourador recebia sempre remuneração superior ao do pintor de imaginária - uma vez que há grandes variações de pagamento, consoante a maior ou menor magnitude da obra - , pode concluir-se com segurança que as encomendas de pintura estavam longe de ser bem pagas, quer em termos absolutos, quer relativos.

Em 1731, João Nunes de Abreu contrata-se com a Irmandade do Santíssimo Sacramento, da freguesia de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Pena, em Lisboa, para executar catorze quadros, oito grandes e seis pequenos, sendo os primeiros pagos a 14\$400 e os segundos a somente 9\$600, cada um, perfazendo um total de 172\$800.<sup>14</sup>

Dois anos antes, o mesmo pintor arrematara, junto da sua própria Irmandade de São Lucas, o encargo de pintar o arco comemorativo da entrada na capital da Princesa do Brasil, D. Mariana Vitória de Bourbon, por 275\$000<sup>15</sup>. A Irmandade, obrigada, a exemplo de outras corporações,

---

<sup>14</sup> Arquivo Paroquial da Pena. Livro dos Acórdãos (1709-1783), fl. 63 e 63v.

<sup>15</sup> ANTT. Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 11, caixa 112, livro 485, fls. 69v e 70, transcrito em anexo.

a levantar um arco para a solenidade, abriu concurso para a execução da obra pelo preço mais baixo, correspondendo a João Nunes de Abreu "o lance mais acomodado", como reza o contrato. Considerando a responsabilidade e aparato da obra, que, embora efémera, comportava dois painéis de pintura - um dos quais representando o padroeiro São Lucas - e diverso trabalho de douradura e imitação de mármore, e considerando que o artista tomava sobre si o fornecimento dos materiais e o pagamento das jornas aos seus ajudantes, não pode dizer-se que fosse alto o preço. Este, aliás, não foi suportado unicamente pela corporação dos pintores, pois o instrumento jurídico de contratação deixa bem claro que, para o arco em questão, contribuíam igualmente os escultores, boticários e cabeleireiros.

Precisamente este encargo veio impedir o cumprimento do anteriormente ajustado com a referida Irmandade lisboeta da Pena,<sup>16</sup> pelo mesmo João Nunes de Abreu, em conjunto com André Gonçalves e Jerónimo da Silva: a execução de doze painéis para o andar de cima da igreja, pagos a 21\$600 cada um, num total de 259\$200. Tal é estipulado no segundo contrato, reconhecida a justificação do impedimento, que as festas reais constituíram. Estes mestres trabalhavam depressa, pois que este segundo contrato para a Pena é assinado a 15 de Maio, devendo os quadros estar prontos no último dia de Julho. Antes disso, João Nunes de Abreu tivera que executar o arco dos pintores em tempo brevíssimo, pois o contrato que se lhe reporta, acima mencionado, celebrou-se a 31 de Janeiro do mesmo ano.

---

<sup>16</sup> Arquivo Paroquial da Pena, Livro dos Acórdãos (1709-1783), fls. 48v e 49, transcrito em anexo.



Em 1740, o seu companheiro Jerónimo da Silva recebia 212\$000 por seis painéis,<sup>17</sup> pintados para a ermida lisboeta de S. Sebastião da Padaria,<sup>18</sup> a cargo de uma Casa da Saúde, de que era procurador o cavaleiro professo da Ordem de Cristo Bernardo António de Andrade, que assina o contrato.

Se pode parecer ter-se dado um acréscimo nos preços pagos aos pintores, tal ideia é contrariada por documentos de anos posteriores. Assim, em 1746, Inácio de Oliveira Bernardes recebe apenas 134\$400 por sete painéis ( 19\$200 cada um) para o Convento de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> do Bom Sucesso, nos arredores da capital.<sup>19</sup> Este contrato, firmado a 30 de Setembro, estabelecia, como prazo, a Páscoa do ano seguinte e fornecia preciosas indicações temáticas: a série pictórica deveria começar pela Encarnação do Senhor e acabar com " o fariseo q. deu o banquete a Cristo N<sup>o</sup> Sr. em q. se achou S. M<sup>a</sup> Madalena, e a infância do M<sup>o</sup> Deos". Como era habitual neste tipo de convênios, o artista comprometia-se a emendar a obra à sua custa, se não ficasse a contento da entidade encomendante.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Cerca de 35\$300 por cada um.

ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 12A, maço 47, livro 461, fls. 96v e 97.

<sup>18</sup> Sita na então Rua da Padaria, perto do largo de S. António da Sé.

<sup>19</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 7A, maço 68, livro 398, fls. 53v e 54.

<sup>20</sup> Neste caso, a encomendante era soror M<sup>a</sup> Madalena de Jesus Cristo, representada perante o tabelião por frei Fernando da Natividade, da Cartuxa de Laveiras. A especificação, no texto legal, dos temas dos quadros, com particular referência à presença de S. Maria Madalena no banquete em casa de Simão, permite pressupôr que se trata de uma alusão ao nome da freira encomendante, que, à maneira dos antigos doadores, quis fazer representar a sua santa padroeira.

Em 1750, André Gonçalves recebeu somente 43\$200 por seis painéis para o Hospital Real de Todos os Santos,<sup>21</sup> segundo atesta a breve nota de despesa, elaborada pelo tesoureiro Miguel Manescal da Costa:

"Despendeo mais o d<sup>o</sup> Tez.r<sup>o</sup> quarenta e trez mil e dozentos rs. q. recebeo Andre Glz. por fazer seis payneis de mortecor p<sup>a</sup> a Igr<sup>a</sup> deste Hosp.al e de como recebeo assignou comigo Lx<sup>a</sup> 23 de Mr.ço de 1750.

(aa) Andre Gonçalves."

Neste caso, a escassez do pagamento explica-se também pelo facto de se tratarem apenas de painéis de "mortecor", ou seja, com primeiras tintas, não definitivas.

Na década final da sua vida, como artista consagrado, André Gonçalves continuaria a receber, pelos seus quadros, quantias relativamente medianas, tal como os outros pintores nacionais seus contemporâneos. Por oito painéis para um oratório do Palácio de Queluz, recebeu, em 1752, 245\$300.<sup>22</sup> Seriam pequenas obras, sem a

---

<sup>21</sup> 7\$200 por cada um.

Arquivo Histórico do Hospital de S. José, Livro de Despesas do Hospital Real de Todos os Santos, relativo a 1749/50, n<sup>o</sup> 915, fl. 165.

<sup>22</sup> Os documentos relativos à pintura de André Gonçalves para o Palácio de Queluz foram publicados por António Caldeira Pires, na sua obra História do Palácio Nacional de Queluz, 2 Vols., Imprensa da Universidade, Coimbra, 1924 e 1926. Constavam então do Arquivo de S. Luzia, onde se reunira um importante conjunto de papéis da extinta Casa do Infantado, de que dependia Queluz. A vastíssima documentação da Casa do Infantado constitui hoje um fundo especial, no ANTT, onde se tem procedido à sua lenta inventariação. Apesar dos esforços desenvolvidos nesse sentido, com a amável colaboração dos responsáveis actuais pelo referido fundo, não foi, até agora, possível encontrar os documentos originais, vistos e publicados por Caldeira Pires, na década de 1920.

importância do grande painel que o mestre executou para a ermida do palácio, pelo qual recebeu 86\$400. Se compararmos este quantitativo com outros, constantes da mesma nota de despesa,<sup>23</sup> poderemos facilmente concluir quão relativa era a valoração da pintura, na época:

"86\$400 a Andre Glz, valor do Paynel q. fes p<sup>a</sup> a Ermida do Palacio

72\$000 por dourar huma moldura q. está assentada na d<sup>a</sup> Ermida

1552\$964 a Joze Carv<sup>o</sup> da pintura das portas, janelas, alizares, e tectos do d<sup>o</sup> Palacio

395\$939 a Joze Glz das pinturas e dourados q. se achão feitos no Oratorio do Quarto interior do d<sup>o</sup> Palacio

703\$098 das pinturas q. se achão feitas no Oratorio do Quarto alto do d<sup>o</sup> Palacio

245\$300 a André Glz. pelos oito payneis q. se achão sentados no Oratorio do Quarto alto do d<sup>o</sup> Palacio

45\$600 a Lour.ço Ferr<sup>a</sup> da pintura das portas e caychillos das vidraças do mesmo Palacio.

Lx<sup>a</sup> 20 Dez<sup>o</sup> 1752

(a) Joze Glz Soares"

---

<sup>23</sup> Cf. CALDEIRA PIRES, *op. cit.*, pp. 359 ss.

Por aqui se pode ver como se estimava comparativamente o valor das pinturas e diversos trabalhos artesanais, como douramento de molduras, ou pintura de portas e janelas.

O painel principal, pintado por André Gonçalves para a ermida do palácio, mereceu um tratamento especial, mas um pagamento moderado: 86\$400, sancionados pela avaliação especial, efectuada por Mateus Vicente de Oliveira, intimamente ligado às obras de Queluz:<sup>24</sup>

" Snr. Jozé Elias de Campos

Tenho ajustado com o pintor André Gonçalves, darcelhe pello paynell que fez p<sup>a</sup> Queluz do Serenissimo Senhor Infante (sic) D. Pedro dezoito moedas de quatro mil e oito centos reis cada huma, as quais lhe pode V.M. satisfazer, por merecer se lhe de em atenção do grande estudo com q. tem feito o dito paynel de N. S. da Conceição, e mais p.tes de q. he composto.

Lx<sup>a</sup> 10 de Setembro de 1752.

O Sargento-Mor, Matheus Vicente de Oliveira."

Na mesma ocasião, era feito o pagamento, de que passou o artista o recibo seguinte:

---

<sup>24</sup> *Idem*, pp. 361/2, onde se transcrevem os três documentos apresentados.

"Recebi do Sr. Joseph Elias de Campos administrador Geral das Obras do Serenissimo Sr. Infante D. Pedro dezoito moedas de quatro mil e outo sentos rs. cada huma por hum paynel q. fis de N. Sr<sup>a</sup> da Conceição p<sup>a</sup> a Ermida da Quinta de Quelus. Lx<sup>a</sup> 10 de Setembro de 1752.

André Gonçalves"

No ano seguinte, Mateus Vicente avaliava, da forma seguinte, os quadros pintados pelo velho mestre para a capela e um dos oratórios do palácio:

"O Paynel q. se acha no meyo do Retabolo, a sua Imagem hé N. Senhora da Conceição,<sup>25</sup> circolada de Gloria, de varios Anjos, e Serafins, tudo pintado com arte de colorido, q. attendendo a grandeza da Senhora e perfeição com que todo o paynel está pintado, lho avalio em cento e vinte e quatro mil e oito centos.

Os sette Payneis mais pequenos, se achão destrebuidos pellos quatro lados do d<sup>o</sup> oratorio, as suas Imagens sam, o Salvador do Mundo, no lado direyto do paynel mayor e no lado esquerdo o Sr. S. Joze com o minino nos brassos, e nos trez lados, S. Joaquim, a Sr<sup>a</sup> S. Anna, S. João Baptista, S. João Evangelista, S. Pedro e S. Paullo, todos perfeitamente pintados com arte de colorido, q. attendendo a delicadeza da sua pintura,

---

<sup>25</sup> Importa não confundir os dois quadros com o mesmo tema, pintados por André Gonçalves, um para a ermida e outro para a capela de Queluz, ambos avaliados por Mateus Vicente, o primeiro em 86\$400 (1752) e o segundo em 124\$800 (1753).

avalio cada hum delles hum por outro, em dezasseis mil e oito centos reis e todos os sete em Cento e dezassete mil e seis centos reis.

Lx<sup>a</sup> 1 de Junho de 1753.

(a) Matheus Vicente de Oliveira."

Nos trabalhos realizados para a Madre de Deus e que estão entre os mais importantes de toda a sua obra pictórica, André Gonçalves tampouco recebeu um pagamento especialmente significativo:<sup>26</sup> no "Livro em que se lança todo o gasto que se fas na obra da SACHRISTIA do convento de N. SNRA Madre de Deos Anno de 1746", pode ler-se, a folhas 56:

"Lembrança do gasto q. se faz com o Pintor q. pinta os paineis p<sup>a</sup> a obra da Sachristia da Igreja da N. Senhora M.e de Deos

A André Gonçalves, pelos paineis que está pintando p. a Sachristia nova em 28 de Novembro de 1746 e 8 de Mayo de 1750.....153\$600"

Uma outra entrada (fl. 54) refere "os pintores" que pintam o tecto da Sacristia. O valor do pagamento é de apenas 8\$470. Dada a importância e grande dimensão do referido tecto, também obra de André Gonçalves, é provável que esta entrada diga respeito aos aprendizes por

<sup>26</sup> Cf. Luis KEIL, "As obras da sacristia do convento da Madre de Deus em 1746" in Boletim de Arte e Arqueologia n<sup>o</sup> 1, 1921.

ele aí utilizados, os quais não teriam participado na execução dos painéis laterais, de reduzidas dimensões, que ilustram a vida de José do Egípto.

Em 1759, perto do fim da vida, o mestre voltou a trabalhar para a Madre de Deus, pintando, para a igreja, três painéis<sup>27</sup> e retocando outros, por cujo trabalho recebeu 100\$400, quantia bastante modesta, considerando o tamanho e qualidade da obra em causa.

Se considerarmos agora os preços consignados em contratos do mesmo período, referentes a obras de talha, verificaremos que os quantitativos estabelecidos são, em geral, superiores aos auferidos pelos simples pintores de imaginária. Tal resulta do gosto pragmático do tempo, seduzido pelo fulgor dos dourados, que preenchem e conferem movimento aos interiores de igreja, cujos frequentadores são mais directamente impressionáveis pela escultura, brilho palpável, que pela pintura. Esta cumpre uma função iconográfica de transmissão imediata da mensagem religiosa, mas está longe, em Portugal, de provocar uma emoção estética que transcenda o arroubo místico, ou sentimental. Considera-se preferível um pintor mediano, ou mesmo medíocre, que permaneça fiel as normas tradicionais de representação, a um criador ousado que as transgrida, ou ignore, por maior que seja o seu mérito artístico.

---

<sup>27</sup> Presumivelmente, a grande *Assunção da Virgem*, o *S. Francisco* e a *S. Clara* que ladeiam o arco triunfal.

Os contratos de talha constantes do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, de Lisboa apresentam diversas semelhanças com os seus congéneres de pintura, antes referidos. Também neles encontramos a sujeição do artista ao exame da sua obra, por parte de quem o encomendador julgar competente; os prazos são igualmente bem definidos e, em geral, curtos. Na maior parte dos casos, especifica-se que, não sendo cumpridas as cláusulas do contrato, deverá o artista arcar com a perda, seja da encomenda, seja da última prestação do pagamento, devendo mesmo, em situações extremas, restituir a quantia já recebida. Nalguns casos, é tornado bem claro que se pretende obra moderna, podendo ainda ser apontados exemplares anteriores, nos quais se espera que o artista se inspire.

Os pagamentos raramente envolvem quantias muito elevadas.

Em contrato celebrado em 11 de Outubro de 1727, entre a vice-comendadeira do mosteiro de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Encarnação, da Ordem Militar de S. Bento de Avis e o pintor e dourador Jerônimo da Silva,<sup>28</sup> " para doirar o retábulo da tribuna da Capella-mór e toda a mais obra que se acha feita de metalhado por doirar da igreja do d<sup>o</sup> mosteiro e emtalhado dos paineis da d<sup>a</sup> Capella-mór", ficou estipulado dever o artista fornecer os materiais e ter a obra pronta até ao mês de Março seguinte, recebendo a irrisória quantia de 100 reis. Na verdade, este quantitativo é de tal forma insignificante, que parece mais provável resultar de lapso do tabelião,

---

<sup>28</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 7A, maço 59, livro 309, fls. 85v/86v.



que terá querido escrever 100 000 reis. De facto, em todos os documentos levantados, não se encontra cifra inferior a 80 000 reis, a ser pagos ao mestre entalhador Manuel de Jesus de Abreu, pela Irmandade de S. António, da igreja de S. Bartolomeu.<sup>29</sup> Neste registo, de 28 de Setembro de 1734, ficava estipulado que o mestre faria a capela e o santo, segundo o seu próprio risco já aprovado, não sendo referidas exigências de pormenor. Diz-se apenas que deverá executar "dous nixos, hum de cada parte para a acomodação de S. Franc<sup>o</sup> e Santo Ant<sup>o</sup> e hum pavilhão para o Santo Cristo entalhado com seo Calvario e tudo o mais q. consta do mesmo risco". A data limite de execução é de 30 de Fevereiro de 1735 (sic). A não respeitá-la, perderia a terça parte da quantia acordada.

A operosidade e rapidez com que trabalhavam estes mestres é atestada também por vários contratos. Assim, o referido entalhador Manuel de Jesus de Abreu comprometera-se, meses antes (3 de Fevereiro de 1734) a fazer o retábulo e a compor a tribuna e o trono da capela da Irmandade das Almas da igreja de S. Vicente de Fora, por 117 000 reis, no prazo de poucas semanas, "até às endoenças do ano em curso".<sup>30</sup>

A hipótese de se tratar de um lapso a indicação de um pagamento de 100 reis a Jerónimo da Silva é reforçada por um documento posterior, de 4 de Abril de 1740<sup>31</sup>, firmado pelo cavaleiro professo da Ordem de Cristo Bernardo António de Andrade e pelo referido artista, na sua

<sup>29</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n.º 12B, maço 26, livro 580, fls. 34v/35.

<sup>30</sup> Até à semana santa.

ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n.º 12B, maço 26, livro 577, fls. 95v/96v.

<sup>31</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n.º 12A, maço 47, livro 461, fls. 96v/97.

qualidade de pintor, para o efeito de fornecer este seis painéis para a ermida lisboeta de S. Sebastião da Padaria,<sup>32</sup> por 212 000 reis, quantia perfeitamente normal e que demonstra não ser Jerónimo da Silva considerado artista de inferior qualidade.

Poderiam ser apresentados diversos outros instrumentos notariais, em que a única diferença significativa consiste na maior ou menor minúcia com que se descreve a obra a executar, não se registando grandes variações na ordem dos montantes, nos prazos - invariavelmente curtos - e no tipo de condições e sanções, que colocavam o executante à mercê do encomendador.

Os pagamentos mais elevados que encontramos para trabalhos de talha<sup>33</sup> reportam-se aos anos de 1727 e 1731, permitindo supor que foi esta uma conjuntura favorável, em termos de mercado artístico.

Em 29 de Dezembro de 1727, contratava-se<sup>34</sup> o mestre entalhador Santos Pacheco com os religiosos de S. Paulo, do Convento do Santíssimo Sacramento, à Calçada do Combro, para executar o retábulo da capela mor, bem como a casa da tribuna, com seu trono e ilhargas. O risco era do próprio artista<sup>35</sup> e tinha de prazo um ano e meio, sendo a obra vistoriada dois meses antes do termo. O pagamento global era de 2 contos e 900 000 reis, tendo logo recebido 1 conto de reis, a que se somariam 700 000 reis pelo S. João e os 3 000 cruzados restantes no final da obra.<sup>36</sup> Esta

---

<sup>32</sup> Sita na R. da Padaria, perto do Largo de S. António da Sé.

<sup>33</sup> E, na realidade, os mais elevados em todo o conjunto de contratos para obras artísticas analisados.

<sup>34</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n.º 11, caixa 111, livro 478. fls. 88/89.

<sup>35</sup> Circunstância esta, bastante comum.

<sup>36</sup> Encontram-se, indiferentemente, nos documentos, diferentes unidades monetárias.

elevada quantia patenteava mais o poder económico dos frades paulistas, do que o prestígio artístico de Santos Pacheco, que hoje reconhecemos como um dos maiores entalhadores portugueses do século XVIII. Na realidade, um mês antes,<sup>37</sup> o mesmo Santos Pacheco contratara-se com a Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de S. Miguel, para "fazer toda a obra de seo officio na Capella mor da mesma igreja a saber o tecto da d<sup>a</sup> capella mor de talha", bem como as "ilhargas" da capela, respectivo banco e cimalha, por apenas 260 000 reis, tendo de prazo até Março seguinte. Já vimos como, correndo este mesmo prazo, o artista aceitou a encomenda, muito mais proveitosa, dos paulistas. Apenas concluída esta, celebra contrato<sup>38</sup> com uma terceira Irmandade do Santíssimo Sacramento, desta vez da freguesia de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> do Carmo, para diversas obras na respectiva igreja, por 800 000 reis.

Mais que a relativa oscilação nos pagamentos, explicável pelas diferentes capacidades económicas das Irmandades, ressalta a coincidência temporal, que leva a crer existirem laços entre elas, que terão levado ao emprego do mesmo mestre para obras de tipo semelhante.

Em 4 de Novembro de 1731, firmava-se o contrato<sup>39</sup> entre mais uma Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Igreja de S. André, e o mestre entalhador João de Oliveira, que recebia a incumbência de fazer

---

1 conto = 1 000 000 reis. 1 cruzado = 400 reis.

<sup>37</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 7A, maço 59, livro 310, fls. 54/55v. Celebrado em 18 de Novembro de 1727.

<sup>38</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 7A, maço 59, livro 315, fls. 26v/28v.

<sup>39</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 12 B, maço 25, livro 566, fls. 5v/7.

"toda a obra de talha na d<sup>a</sup> igreja",<sup>40</sup> seguindo pormenorizadamente um determinado risco, várias vezes referido e já aprovado pelos encomendantes. Tinha por prazo as endoenças do ano seguinte e receberia a enorme quantia de 6 contos e 24 000 reis, pagos por quatro vezes.

As menções repetidas a Irmandades do Santíssimo Sacramento atestam a grande importância do culto à Eucaristia, neste período, em que cada igreja procura conferir, através da talha, especial beleza e dignidade à capela que encerra o sacrário.

A emulação entre diversas irmandades e confrarias, por vezes da mesma freguesia e sitas na mesma igreja, assegurava continuidade de trabalho aos artistas. O mesmo mestre João de Oliveira, que vimos receber a mais alta soma paga por uma empreitada artística, neste tempo, trabalhava, dois anos depois, para a Confraria de S. Tude, da Igreja de S. Vicente de Fora, que lhe encomendara<sup>41</sup> um retábulo de madeira, à imitação do existente no altar da capela de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Conceição da dita igreja. A obra seria vistoriada por "pessoa que bem entenda" e o não cumprimento do prazo (Maio de 1734) acarretava a perda de 48 000 reis - 10% do pagamento total - para o artista, se não terminasse a obra, mas também para a confraria, se faltasse ao pagamento, espaçado por quatro prestações iguais.

A talha não detinha o monopólio da atenção das empreendedoras Irmandades do Santíssimo Sacramento. A da freguesia de S. Pedro, da

---

<sup>40</sup> O que não significa recobrir de talha a igreja, mas tão somente as partes habituais, que os contratos especificam, nomeadamente retábulos e tribunas.

<sup>41</sup> ANTT, Cartório de S. Vicente de Fora, livro 109, fls. 69/70.

vila de Sintra, contrata-se,<sup>42</sup> em 27 de Janeiro de 1734, com Pedro Ferreira, "Pintor m.or nesta cid.e na Rua de João do Outrº" para pintar o tecto da dita igreja. Deverá pintar "o tecto e meyas laranjas, arco, empenas da cappella mor e choro, metas, simalhas, cadeiras, portas e alizares". Tinha por significativo prazo o dia de S. Pedro do ano em curso e receberia 300 000 reis, pagos por 4 anos, o que demonstra a falta de poderio económico da irmandade e o muito modesto estatuto do pintor, que se comprometia ainda a reformar as pinturas à sua custa, no caso de serem atacadas pela humidade.

A mesma quantia pode exprimir valorizações distintas, consoante as circunstâncias.

Quatro meses antes do contrato, que acaba de ser referido, em 29 de Setembro de 1733, assinava-se um outro,<sup>43</sup> em que a mesma soma de 300 000 reis era ajustada pela Irmandade de S. Ana, do Convento da Santíssima Trindade, com António Pereira, "mestre da arte de pintor, morador na Rua do Norte", para dourar a obra de talha da capela e estofar os santos dos lados do altar. Não agradando a obra feita, deveria corrigi-la a expensas suas, como era corrente. Tinha por prazo a festa da Conceição (8 de Dezembro) e receberia o pagamento por três vezes: no início, meio e fim da obra. Deste modo, cumprindo o estipulado, o artista terá recebido o montante total, escassas sete semanas desde a assinatura do contrato.

---

<sup>42</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa nº 11, caixa 119, livro 520, fls. 71/72.

<sup>43</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa nº 11, caixa 119, livro 518, fls. 24/24v.

Se é frequente encontrar cláusulas, determinando a devolução, por parte do artista de parte do pagamento, por falta de cumprimento do prazo, também não é raro que a entidade encomendante se comprometa, caso seja ela a não o cumprir, ao pagamento de juros, a uma taxa de 6,25%, que se mantém constante. Como garantia do bom cumprimento do estatuído, uma e outra parte declaram frequentemente empenhar os seus bens e rendimentos, presentes e futuros, renunciando, nessa situação a foros e privilégios.<sup>44</sup>

Dois documentos demonstram não haver grandes diferenças de tratamento, quer no tipo de contratação, quer no tipo de condições e pagamento, entre escultor e canteiro, entre nacional e estrangeiro.

Em 23 de Julho de 1739, acordava-se o jesuíta padre Rafael Mendes, na qualidade de testamenteiro e administrador da obra pia instituída por D. Fernando de Mascarenhas de Lencastre, com o italiano António de Pádua, "mestre estatuário de retábulos", para esculpir o retábulo de N<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Boa Morte, obra destinada a Santarém. O mestre tinha seis meses de prazo e receberia pelo seu trabalho 400 000 reis.<sup>45</sup> Tratar-se-ia, naturalmente, de artista modesto, disposto a satisfazer uma encomenda provinciana por um preço razoável. A sua condição de italiano não lhe proporcionou, por si só, estatuto superior ao dos seus colegas portugueses, no número dos quais se encontravam artistas de grande mérito, a quem nunca faltou trabalho.

---

<sup>44</sup> No Apêndice Documental, podem encontrar-se vários exemplos que o demonstram.

<sup>45</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 7A, maço 65, livro 371, fls. 11v/12v.

Constitui uma relativa raridade, por focar obra de escultura, o contrato<sup>46</sup> celebrado, a 4 de Julho de 1740, entre o Cardeal da Mota, representado pelo seu mordomo José Lázaro, e os mestres canteiros Manuel Martins e Aleixo Rodrigues, para "fazer toda a obra q. por ordem de Sua Eminencia tem desenhado o Sarg<sup>o</sup> mor Engenheyro Carlos Mardel na Cappella das Onze mil Virgens sita no Real Convento de São Vicente de Fora a qual consta de hum retabolo de pedra com seos ornatos e estatuas, os dous lados da Cappella revestidos de cantaria de varias cores, em hum delles hum tumullo com duas estatuas e ornatos correspondentes e no outro lado duas janellas com seos ornatos, os dous arcos interior e exterior da mesma cappella e neste ultimo uma balaustrada de pedra e o teto da d<sup>a</sup> cappella em forma de abobeda tambem de pedra de varias cores".

O prazo era de ano e meio e o pagamento de 1 conto e 940 000 reis, quantia vultuosa, mas não excessiva, dada a importância da obra em causa e do encomendador. As correções seriam feitas à custa dos executantes, que logo receberam 200 000 reis, vencendo posteriormente mensalidades de 80 000 reis.

Outra curiosidade, que nos permite uma leitura comparativa, é o contrato<sup>47</sup> estabelecido em 16 de Maio de 1733 pela Irmandade de N<sup>a</sup>

---

<sup>46</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 11, caixa 126, livro 553, fls. 30 v/32.

<sup>47</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 11, caixa 118, livro 515, fls. 14/14v.

Sr<sup>a</sup> do Rosário, da vila das Caldas,<sup>48</sup> com o mestre azulejador Pedro de Almeida, pelo qual se comprometia este a "azulejar a d<sup>a</sup> Igr<sup>a</sup> de Azulejo de Burtesco com passos da vida da Senhora goarnecida com seos ornatos e debaixo destes com seos bancos do d<sup>o</sup> azulejo na altura que permite a disposição da dita obra, e esta goarnecida conforme a planta ou risco que o d<sup>o</sup> mestre apresentou e tem em seo poder."

A obra deveria ser executada "com a brevidade possível, por todo este ano prez.te", recebendo o mestre 38 000 reis por milheiro, incluindo o picar das paredes e o assentar dos azulejos. A confraria pagaria o transporte do azulejo, desde a morada do mestre, que logo recebeu 240 000 reis, devendo receber mais 120 000 por ocasião da chegada dos azulejos.

Este raro contrato demonstra, para lá do ingénuo pragmatismo com que se estabelece o prazo, que o pagamento, embora de cunho diferente (por milheiro) implicava quantitativos de ordem semelhante aos que se encontram nos contratos de talha ou de pintura, bastante mais frequentes.

Contrato bastante curioso<sup>49</sup> é o que celebram, em 18 de Março de 1734, a Irmandade de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> de Belém, sita "no real convento de S. Jerónimo do lugar de Belém extramuros desta cid.e" e o mestre entalhador Domingos Pereira Lobo, para fazer a obra de talha da capela e

---

<sup>48</sup> Repare-se que não era rara a vinda a Lisboa de mandatários de entidades religiosas de fora, em busca de artistas dispostos a satisfazer as suas encomendas.

<sup>49</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 11, caixa 119, livro 521, fls. 46v/47.



sua tribuna. Como é habitual, estabelece-se que "tendo a d<sup>a</sup> obra algum defeito sera obrigado elle mestre a deitalla abaxo e fazer outra de novo e assentalla tudo a sua custa". Tem por prazo até 20 dias antes da festa da Irmandade, que se efectua a 12 de Setembro. A originalidade do documento reside na indefinição do pagamento. O mestre receberá, por um periodo de 4 anos, uma quantia que será determinada pelos avaliadores, que forem chamados pela Irmandade, os quais passarão certidão da avaliação efectuada. A Irmandade irá "pontualmente entregando a elle mestre os rendimentos da mesma Irm.de; se no fim dos ditos quatro annos, não estiver satisfeita toda a divida, poderá elle mestre, findos q. sejam os ditos quatro annos, obrigar e executar a Irm.de por tudo que nesse tempo lhe estiver restando, e vencerá juros de seis e quarto por cento." Necessitando dispor de uma quantia para os materiais com que iniciar a obra, recebeu o entalhador logo por conta 28 800 reis.

A leitura atenta dos instrumentos de contratação conservados nos registos notariais de Lisboa permite concluir que não era demasiado favorável a situação económica do artista, sujeito a trabalhar sob a pressão múltipla dos prazos apertados, do bel-prazer das entidades encomendadoras e da escassez dos meios, fornecidos, muitas vezes, tarde e parcimoniosamente. A restrição à liberdade de concepção e execução - resultante da ausência de um autêntico mercado e, no fundo, reveladora da subalternidade social do artista - não favorecia a eclosão e desenvolvimento autónomo de talentos, sem verdadeiras escolas, academias, ou outras instituições de aprendizagem, prolongando, em

pleno Século das Luzes, o condicionalismo arcaizante que caracterizara a prática da pintura, à sombra das velhas Irmandades de S. Lucas.

Fora da capital, depara-se-nos uma situação idêntica, ainda agravada por uma maior rarefacção de encomendas de vulto. Era, aliás, comum o recurso aos mestres dos maiores centros urbanos para satisfazer encomendas provinciais, cabendo aos mestres locais, geralmente, apenas a execução de trabalhos de menor envergadura.<sup>50</sup>

Não se julgue também que o que fica dito se aplica somente ao âmbito da encomenda religiosa, embora esta seja, de longe, maioritária. Encontram-se contratos referentes a empreitadas de origem aristocrática, ou mesmo régia, em que não observamos variação, quanto à forma como era considerado e pago o trabalho do artista, encarado, na maior parte dos casos, como um artesão mais. Basta comparar, por exemplo, os contratos de obras para o Palácio de Queluz, firmados, em nome do Infante D. Pedro (futuro D. Pedro III) com o pintor dourador João Crisóstomo Ribeiro,<sup>51</sup> com os diversos contratos de obras, também para Queluz, celebrados, no ano de 1760, com mestres canteiros, pedreiros ou carpinteiros,<sup>52</sup> para verificar que não é grande a diferença de tratamento, nem varia o modo como é encarada a obra.

---

<sup>50</sup> Com frequência, a falta de meios, habitual numa instituição pequena e periférica, levava à utilização dos serviços de obscuros artistas locais, que deixaram, um pouco por todo o país, a marca de um barroco ingênuo, canhestro, mas, por vezes, de saborosa frescura.

<sup>51</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n.º 7B, caixa 4, livro 30, fls. 96v/98 (20 de Agosto de 1761), *idem*, livro 31, fls. 31/32 (17 de Setembro de 1761) e fls. 68/69 (14 de Outubro do mesmo ano).

<sup>52</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n.º 8B, caixa 2, livro 15, fls. 60v/61 (com o mestre canteiro Francisco António, 11 de Abril), fl. 77 (com o mestre pedreiro António João,

Trabalhar para um membro da família real não acarretava qualquer melhoria de pagamento pela obra feita.<sup>53</sup> O próprio Rei pagava pontualmente, mas sujeitava os contratados ao cumprimento de normas rigorosas e detalhadíssimas, como pode ver-se no longo instrumento assinado em seu nome, em 22 de Dezembro de 1731, pelo Secretário de Estado Diogo de Mendonça Corte Real com os mestres pedreiros Manuel Antunes Feio e António Baptista Garbo, em nome próprio<sup>54</sup> e no de diversos outros mestres do mesmo ofício.<sup>55</sup> A exigência, o rigor e o detalhe explicam-se, talvez, por se tratar de uma empreitada para Mafra, a obra querida, por excelência, de D. João V.

Curiosamente, no reinado seguinte, surge-nos de novo o mesmo extremo detalhe num outro contrato régio, com o mestre pedreiro Pedro Francisco.<sup>56</sup> Tratava-se agora, por ordem de Sebastião José de Carvalho e

---

11 de Maio), fl. 87 (com o mestre alvenel (pedreiro) Diogo Ferreira de Oliveira, 20 de Maio), fl. 94 (com o mestre carpinteiro Bernardino de Sena, 25 de Maio). Todos firmados perante o tabelião Rosendo Pires.

<sup>53</sup> Para além dos referidos contratos, celebrados em nome do Infante D. Pedro, vejamo-nos, por exemplo, os contratos de diversos pedreiros com o Infante D. Francisco, tio do anterior, destinados a obras na Igreja de N<sup>ra</sup> Sr<sup>a</sup> da Conceição, sita na Carreira dos Cavalos, adjacente ao Paço da Bemposta, em Lisboa - ANTT, cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 11, caixa 121, livros 529, 530 e 531, *passim* (1735).

<sup>54</sup> Era comum assinar contratos em nome de outros artistas, bem como assumir compromissos imensos, a que só era possível responder através da utilização de numerosos aprendizes, enquadrados numa oficina organizada com eficácia. Cf. Júlio de Jesus, Artistas Portugueses do século XVIII, Imp. da Universidade, Coimbra, 1930, pp. 10/11.

"Dentre os artistas havia mesmo quem trabalhasse por arrastado preço, existindo verdadeiros empreiteiros na execução de quadros, tendo debaixo da sua direcção um número considerável de aprendizes, cujos mais hábeis eram ridiculamente pagos a título de gratificação. Domingos Nunes, André Gonçalves, Bernardo Pereira e outros, foram dos muitos arrematadores das obras de pintura que enxameavam, como era moda, todas as edificações, quer particulares, quer religiosas".

<sup>55</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 11, caixa 116, livro 505, fls. 65/67v.

<sup>56</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa n<sup>o</sup> 11, caixa 136, livro 612, fls. 68/71 (19 de Junho de 1755).

Melo, da "reedificação e acrescentamento, que apontou o Marquês de Tancos nas casas da residência do governo da Torre de Belem, segundo a planta do sargento mor de Infantaria com exercício de Engenheiro e lente da Academia militar da Corte Filipe Rodrigues de Oliveira". Bem à maneira de Sebastião José, o prazo imposto era o da maior brevidade.

Faltam-nos os documentos de contratação régia de pintores nacionais para obras, como a de Mafra. A julgar, porém, pela sistemática sobrevalorização dos seus congêneres italianos face a eles, não é provável que fossem muito diferentes, na atitude, dos que acabamos de referir, *mutatis mutandis*.

Tudo parece, pois, apontar para uma situação pouco confortável para os pintores portugueses, de um ponto de vista social e laboral, não obstante a risonha conjuntura económica nacional.<sup>57</sup> A Carta Apologética parece, assim, ter correspondido a uma real necessidade: a de restaurar ou instaurar as condições da dignificação de uma arte, durante séculos aplicada em glorificar e engrandecer quem tão mesquinamente lhe correspondia.

---

<sup>57</sup> Para uma análise comparativa com alguns preços e salários do período joanino, cf. Rui BEBIANO, D. João V-poder e espectáculo, Livraria Estante Editora, Aveiro, 1987, p. 85.

**V. A CARTA APOLOGÉTICA DE JOSÉ GOMES  
DA CRUZ:  
O IDEÁRIO ARTÍSTICO DE ANDRÉ  
GONÇALVES**

Em 7 de Novembro de 1751, acabava de escrever-se uma obra de titulo longo - à maneira barroca - e importância fundamental para a compreensão do pensamento e preocupações de André Gonçalves ( e, certamente, de outros pintores do seu tempo). Era ela a Carta Apologetica e Analytica, que pela Ingenuidade da Pintura em quanto Sciencia, escreveo com profundissimo respeito à Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Anna de Lorena, Marqueza Camareira mór das Rainhas nossas Senhoras, e da Serenissima Senhora Princeza do Brasil, como Professora e Protectora Augusta desta Sciencia, Joseph Gomes da Cruz, a rogo de André Goncalves, Pintor ingenuo Ulyssiponense.

Neste longo titulo, dois termos requerem clarificação, por não serem usados hoje na acepção que lhes era dada no século XVIII. *Ingénuo* significava "de condição livre, digno, nobre, honesto", sendo comum o uso da expressão *artes ingenuae*, no sentido de artes liberais, isto é, não servis, por oposição a artes mecânicas. Nesta oposição, continha-se, no fundo, a distinção, inexistente, na prática, no período medieval, entre artista e artesão. *Professor* significa, neste contexto, aquele que professa, aquele que pratica. Assim, a obra é dedicada à marquesa de Abrantes, enquanto distinta praticante da arte da pintura<sup>1</sup>.

Dama ilustre da corte de D. João V e D. José I, D. Ana Catarina Henriqueta de Lorena pertencia a uma família famosa pelo seu interesse pelas artes e pela protecção a elas concedida. Seu pai fora o célebre D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, 6º Conde de Penaguião, 3º

<sup>1</sup> A qual, obviamente, não ensinava, o que seria, aliás, incompatível com o seu estatuto social

Marquês de Fontes e 1º Marquês de Abrantes<sup>2</sup>, Embaixador extraordinário junto do Papa Clemente XI, em Roma, onde permaneceu entre 1712 e 1718. Apaixonado pelas artes, protegeu Vieira Lusitano e promoveu numerosas encomendas artísticas para a corte portuguesa, tendo levado D. João V a fundar a Academia de Portugal em Roma. Verdadeiro conselheiro cultural do *Magnânimo* foi um dos fundadores da Academia Real de História. Era dado às letras, às artes e às ciências, escreveu diversas obras e possuía uma importante biblioteca e uma colecção de quadros, reunidos durante a sua estadia na corte papal<sup>3</sup>. Impregnado de gosto romano, como o Rei, seu senhor, o Marquês foi um dos principais responsáveis pela sua introdução e triunfo no ambiente artístico nacional. Tendo usado os serviços de Temine, como restaurador, é muito natural que, por essa via, tenha sido franqueado a André Gonçalves o acesso a essa colecção, cheia de exemplares da pintura romana coeva.

O gosto pela pintura terá passado do pai à filha, que a praticou com algum mérito, tendo recebido ensinamentos de André Gonçalves, no número dos discípulos do qual a faz figurar Luís Xavier da Costa, no seu livro As Belas Artes Plásticas em Portugal<sup>4</sup>.

Nascida em 1691, D. Ana de Lorena veio a casar com seu tio materno D. Rodrigo de Melo, filho do 1º Duque de Cadaval. Depois de enviuar, foi feita Camareira Mor da Rainha D. Mariana Vitória, continuando a exercer idênticas funções junto da Rainha viúva, D. Maria

---

<sup>2</sup> Sobre a Casa de Abrantes, cf. José Augusto CARNEIRO, Memoria Historica, Genealogica e Biographica da Excellentissima Casa de Abrantes, Porto, 1883.

<sup>3</sup> Segundo Vergilio CORREIA, Artistas italianos em Portugal. Século XVIII-1ª metade, Coimbra Editora, Coimbra, 1932, p. 13, Júlio César Temine, o mestre de André Gonçalves, teve a incumbência de limpar, restaurar e retocar os quadros do Marquês de Abrantes.

<sup>4</sup> O nome da futura Marquesa de Abrantes não figura, contudo, entre os alunos de André Gonçalves mencionados por Cyrillo.

Ana de Austria. A dedicatória da Carta Apologetica mostra-nos que era ainda Camareira Mor da Princesa do Brasil, futura D. Maria I. Em data posterior, o Rei elevou-a a 1ª Duquesa de Abrantes, título não transmissível e que correspondia à cortesia nobiliárquica tradicional de elevar de um grau, na escala da nobreza, as camareiras dos herdeiros do trono.

Não existe hoje qualquer obra que lhe possa ser atribuída com segurança, pelo que se torna impossível ajuizar dos seus reais méritos artísticos, muito louvados no seu tempo<sup>5</sup>. Do seu prestígio e influência, não restam quaisquer dúvidas. Dai a humilde dedicatória que lhe faz José Gomes da Cruz, por inspiração de André Gonçalves, na esperança de ver intervir tão alto personagem a favor de uma arte, que bem conhecia, por "professá-la".

José Gomes da Cruz, bacharel em Cânones pela Universidade de Coimbra, nasceu em Lisboa em 1683, sabendo-se que vivia ainda em 1761. Foi Juiz de Fora sucessivamente em Sesimbra, Barreiro e Azeitão, Juiz dos Órfãos no Bairro Alto, em Lisboa e Superintendente das Décimas. Foi cavaleiro professo da Ordem de Cristo. Advogou na capital; tornando-se, em 1733, sócio da Real Academia de História. Morava na rua de S. Miguel, freguesia de S. Isabel, como se lê num contrato de obras,<sup>6</sup> que estabeleceu, dois anos após o Terramoto, com o pedreiro António Luís, modelo de tantos outros, que atestam a actividade de reconstrução, que se seguiu ao cataclismo. Um outro contrato anterior, desta vez, de "acção

<sup>5</sup> Tais louvores, de que se fazem eco Cyrillo e outros autores, têm de ser também interpretados à luz da natural lisonja e subserviência para com uma dama de alta linhagem, desempenhando funções muito perto do trono.

<sup>6</sup> ANTT, Cartório Notarial de Lisboa nº 1, maço 113, livro 5, fl. 81 (8 de Novembro de 1757)



e consignação de pagamento",<sup>7</sup> mostra-o exercendo as funções de procurador da condessa viúva de São Lourenço, D. Madalena Josefa Rosália de Lima, o que comprova o seu trato com os sectores mais elevados da sociedade portuguesa do seu tempo.

Entre as varias obras que escreveu, contam-se orações, diálogos apologeticos, elogios e elogios funebres. Polígrafo barroco, com elevada consciência do seu próprio valor intelectual, compôs uma Oração em que congratulou a Academia Real de estar feito seu colega (s/d).

Em data que se ignora, terá travado amizade com André Gonçalves, que lhe solicitou que collocasse o seu multiforme talento ao serviço de uma causa que lhe era particularmente cara: a defesa da ingenuidade da pintura. Daqui saiu a obra, com a indicação explicita de ter sido composta "a rogo de André Gonçalves", que foi também quem solicitou a autorização de impressão e circulação. Embora o aparato erudito que contém seja da responsabilidade de José Gomes da Cruz, não pode haver dúvida da interacção entre este e o pintor, se não na busca de argumentos convincentes, pelo menos no diagnóstico da situação social dos artistas, que motivou a elaboração da obra. Esta espelha, pois, a posição e o pensamento de André Gonçalves sobre um velho problema, que vemos, com espanto, estar ainda longe de resolvido em meados do século XVIII. Não consta que qualquer providência legislativa tenha vindo corresponder ao apelo que a Carta Apologetica constituiu e, pelos finais do século, devido à radical alteração de circunstâncias, o problema tinha perdido, obviamente, a acuidade social que tivera. Contudo, esta obra tem uma importância fundamental, não só por ser única, no periodo em causa, mas pelo que revela sobre a persistência de uma antiquissima questão, sobre a qual se pronuncia, por interposto escritor, um dos mais

---

<sup>7</sup> *Idem*, maço 91, livro 3, fls. 53v./55 (1 de Setembro de 1732).

celebrados e apreciados pintores do tempo, em final de carreira e a dez anos da sua morte, buscando aproveitar a conjuntura eventualmente favorável da mudança de reinado.

Em Portugal e Espanha, a disputa sobre a liberalidade da pintura era bastante antiga. Longe de ser uma mera questão teórica ou de prestígio profissional, ela envolvia também uma dimensão económica e social. Desde o século XVI, registavam-se em Portugal movimentos reivindicativos, no sentido de libertar os pintores a óleo das obrigações corporativas impostas pela Confraria ou Bandeira de S. Jorge. Vítor Serrão demonstrou, no seu estudo fundamental O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses,<sup>8</sup> que, apesar das alterações de mentalidade introduzidas pelo Humanismo, na sua breve florescência em Portugal e pelo Maneirismo, que se impõe, como tendência artística dominante, pouco ou nada mudou na situação profissional dos pintores portugueses.

Segundo a "Regulação dos Ofícios de Lisboa" de D. João III, de 1539, os pintores eram integrados na Bandeira de S. Jorge, encabeçada por barbeiros e armeiros, ao lado de ferreiros, ferradores, serralheiros, cutileiros, latoeiros, caldeireiros, espadeiros, douradores e outros oficiais mecânicos. O ordenamento lisboeta era, aliás, seguido noutras partes do reino, para grande vexame e indignação dos pintores de óleo, ansiosos por libertar-se dos entraves corporativos de matriz medieval e por afirmar a sua autonomia de artistas, face aos artesãos mecânicos com quem eram forçados a misturar-se, no seio da Bandeira. Para além do

---

<sup>8</sup> Imprensa Nacional, Lisboa, 1983

controle estreito da sua actividade profissional, os pintores tinham de contribuir para a preparação de festas civicas e procissões, estando ainda sujeitos ao pagamento de impostos, comuns a toda a classe de artesãos mecânicos. Não admira, pois, que desde cedo se organizassem movimentos colectivos, no sentido de alcançar a isenção dessas corveias, separando os pintores de óleo da abrangente Bandeira em que estavam integrados contra sua vontade. O fracasso de tais movimentos reivindicativos de classe, como o de 1576, conduzirá os artistas a uma outra via: a da libertação individual, obtida através de petição ao Rei. Assim aconteceu com Diogo Teixeira, nome maior do Maneirismo português, logo no ano seguinte. Outros se lhe seguirão, obtendo, a título pessoal, um estatuto de autonomia, que continuava a ser negado à classe, como um todo.

Só em 1612<sup>9</sup>, conseguira um grupo de 16 pintores lisboetas a satisfação das suas reivindicações, dentro de um condicionalismo em que se tornava evidente ser inadequado continuar a medir pela mesma bitola artistas e meros oficiais mecânicos. Esta importantíssima petição foi feita em nome da nobreza e liberalidade da pintura, separando-a radicalmente de qualquer actividade mecânica, considerada servil. Observe-se quanto existe de profundamente ibérico nesta preocupação de distinguir uma profissão *manual* e lucrativa, de uma actividade, teoricamente executada por amor à beleza e de cunho prevalentemente *intelectual*. Como é evidente, estabeleciam-se aqui muitos equívocos e foi necessária toda a erudição e agudeza de engenho dos autores quinhentistas e barrocos para defender a liberalidade e "ingenuidade" da pintura. Na realidade, o pintor trabalha, tanto com o intellecto, como com as mãos e, apesar da orgulhosa comparação com o escritor, o poeta ou o jurisconsulto - que é uma

---

<sup>9</sup> *Idem*, pp 85 ss

constante de todas as petições, reivindicações e apologias - não pode negar que vive da venda do seu trabalho.

A vitória do movimento colectivo de 1612 ajudará a consolidar a emancipação dos pintores de óleo que, em meados do século, não constavam já da Bandeira de S. Jorge, ao contrário dos seus colegas pintores a têmpera e douradores. Logo em 1614, um protesto dos pintores a têmpera, por não terem sido abrangidos pelas isenções concedidas aos pintores de óleo não obteve sucesso, ficando aqueles condenados a permanecer na servidão corporativa de que estes tinham conseguido libertar-se.

No fim do século XVII, D. Pedro II fazia publicar um acórdão, reconhecendo como nobre a pintura a óleo e a escultura e isentando os seus cultores de qualquer sujeição mesteirial (1689)<sup>10</sup>.

Importa levar em conta que, entretanto, a situação artística tinha sofrido notáveis alterações. O enorme desenvolvimento do azulejo e, principalmente, da talha tinha remetido para segundo plano a actividade do pintor, quer a óleo, quer a têmpera, proporcionando, contudo, ao dourador, um acrescido trabalho. Na realidade - e a recensão dos contratos de obras prova-o - a pintura é algo subalternizada, face à talha. Nesta nova situação, que se vai manifestando desde a Restauração, pelo menos, de pouco serve ao pintor de óleo ver reconhecida a liberalidade da sua arte, à medida que decrescem as encomendas. O próprio acórdão de 1689 é significativo do desejo de reactivar e dignificar uma actividade em decadência, quase cem anos depois da fundação (1602) da Irmandade

---

<sup>10</sup> Cf. Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, exarado nas notas dos Tabeliães de Lisboa", Actas do Congresso "A Arte em Portugal no Século XVIII", in Bracara Augusta, vol. XXVII, tomo II, 1974.

de S. Lucas, que foi marcando, ao longo do século, os momentos principais de afirmação profissional e posterior estagnação da pintura portuguesa.

Os "contratos de servidão" entre mestres e pais ou tutores de aprendizes, firmados no principio do século XVII revelam a actividade artistica libertada já dos últimos resquícios de controle mesteiral, considerando-se agora que o mestre prepara o aprendiz directamente para o exercício honroso e competente da profissão, que já não pressupõe o velho exame medieval da obra-prima. E sintomático também que a nável Irmandade de S. Lucas não prevê nos seus estatutos qualquer prova especifica de admissão, a ela podendo aderir qualquer pintor, de óleo ou de tèmpera<sup>11</sup>, bem como escultores, architectos, " ou outras quaesquer pessoas que professarem debuxo"<sup>12</sup>.

Com a evolução do tempo, será o próprio mecanismo da encomenda a regular a qualidade da produção artistica e não qualquer estrutura corporativa. Esta situação, generalizada, conferia um enorme poder de controle ao encomendante, ao gosto e vontade do qual o artista volta a moldar-se e submeter-se, como acontecia séculos antes.

Os longos anos de luta pelo reconhecimento da liberalidade da pintura não impediram que, ao começar o século XVIII, se verificasse uma situação de retrocesso, se não legislativo, pelo menos ao nível geral das mentalidades. Dado o carácter rígido e formalista da estratificação da sociedade de então, tal não é de espantar.

O exemplo de Peter Paul Rubens - talvez o máximo expoente da pintura barroca - documenta-o bem. O prestígio de que gozava e a

---

<sup>11</sup> A Irmandade procurou sempre manter o equilibrio entre estas duas categorias de pintores, que dividiram entre si, ao longo dos anos, o cargo de juiz, o mais elevado da agremiação.

<sup>12</sup> Cf. GARCEZ TEIXEIRA, 1931, p. 40.

adulação de que era alvo como pintor nem por isso o isentaram de incompreensões e mal-entendidos, quanto ao seu estatuto social. Vivia como um príncipe e convivia com príncipes, mas, sendo pintor, não era considerado "pessoa séria". Mesmo a sua intensa actividade diplomática foi encarada com maus olhos pelos membros do Conselho de Estado espanhol - todos pertencentes à alta nobreza: "vieron con disgusto que se hubiese encargado de tan grandes asuntos no a personas graves<sup>13</sup> sino a un artista".<sup>14</sup> E para que a honra de Espanha não perigasse, ao ser tão grande reino representado por um mero artista, por maior e mais célebre que fosse, deram-lhe o cargo de secretário do Conselho Privado dos Países Baixos. . . mas não a categoria de embaixador, o que fazia dele "menos que un encargado de negocios y más que un correo de gabinete".<sup>15</sup>

No Portugal setecentista, além disso, nunca se fizera claramente a distinção entre o que cabia ao "pintor de imaginária de óleo", ao "pintor de têmpera e fresco" e ao "pintor de dourado e estofado"<sup>16</sup>. Era muito comum ver misturadas as atribuições de uns e outros. Ainda em 1761, a um ano de morrer, André Gonçalves, em recibo passado à Misericórdia de Lisboa, distingue o que recebe pelas suas pinturas, do que aufero pelo dourado das molduras.

O recuo da pintura, face a outras artes, bem como a execução, pelos mesmos pintores, de tarefas de artista e de artífice, a sujeição aos caprichos da entidade comendatária e a concorrência de estrangeiros que, mal chegados, depressa recebiam o favor real e da corte, contribuíram

---

<sup>13</sup> Sublinhado meu.

<sup>14</sup> Cf. Simon VOSTERS, Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco, Ed. Cátedra, Madrid, 1990, p.115.

<sup>15</sup> *Idem*, p.116.

<sup>16</sup> Cf. SERRÃO, 1983, pp. 183 ss.

certamente para o movimento de reacção, de que é testemunho a Carta Apologetica. A sua publicação mostra que, em meados do século, se vivia uma situação de claro retrocesso, no respeitante ao reconhecimento público da pintura. Na estima geral, os pintores encontravam-se nivelados, e por baixo. Depois dos grandes triunfos obtidos pelos pintores de óleo ao longo de Seiscentos, parece estranha e anacrónica a defesa da ingenuidade da pintura em 1751. Isto prova que, se os artistas alcançaram as isenções tributárias e profissionais que almejavam, não conseguiram, contudo, impôr-se socialmente, sendo considerados inferiores aos médicos e juristas, por exemplo, como é patente no texto de José Gomes da Cruz. Daí a defesa da pintura, não só como actividade nobre, mas como *ciência*, desde logo no título da obra, buscando capitalizar o prestígio crescente de que tal noção se rodeia no século XVIII, enquanto *actividade prática, fundamentada num saber teórico e socialmente útil*. Aliás, o estudo das ciências e o exercício das artes contribuíam, na perspectiva absolutista, para a glória e a felicidade do Estado. Este conceito de utilidade social levou, na França de Luís XIV, à nobilitação de artistas, como Le Brun, Mignard, ou Rigaud.<sup>17</sup> Em Portugal, um hábito de Cristo era o máximo a que um pintor podia aspirar. Que o prestígio, por maior que fosse, não colmatava as distâncias sociais, prova-o a vida aventureira de Francisco Vieira Lusitano, celebrado como o maior pintor do seu tempo e longamente perseguido por ter ousado apaixonar-se por uma dama de pequena nobreza.

A Carta Apologetica, fruto da alta consciencialização profissional e artística de André Gonçalves,<sup>18</sup> será, pois, dirigida a um certo estrato de opinião pública culta e socialmente influente, sensível ao inegável

<sup>17</sup> Cf. Guy CHAUSSINAND-NOGARET, La noblesse au XVIIIe siècle, Ed. Complexe, Bruxelas, 1984, pp. 58/9.

<sup>18</sup> Não é por acaso que ele foi, durante a maior parte da sua vida, membro activo da Irmandade de S. Lucas, onde desempenhou todo o tipo de cargos.

prestígio do velho pintor, servido pelos argumentos de um literato conhecido, movendo-se na esfera das estruturas do saber da época. Trata-se novamente da defesa e revalorização dos pintores de imaginária, ameaçados pela concorrência degradante dos seus congêneres artesãos.

Escreveu Paulino Montez: "A pintura e o seu ensino, muito abandonados se encontrariam no meado do século XVIII (. . .).

Nessa época, sofriam os mestres pintores as consequências dos abusos cometidos pelos oficiais mecânicos. As corporações destes - que tinham já perdido o prestígio e a autoridade de que beneficiaram anteriormente - estavam ainda longe da sua extinção, só verificada no primeiro terço do século XIX. Pedreiros, carpinteiros e outros oficiais mecânicos continuavam, como intrusos, a ajustar obras de pintura, e a encomendar estas a *pintores menos cientes* causando aos mestres da especialidade *grandíssimo dano*<sup>19</sup> Tal situação tornava-se inevitável, com a proliferação de pequenas obras, satisfeitas por modestos artífices locais. O "grandíssimo dano" causado aos verdadeiros pintores de imaginária viria menos do escamoteamento de encomendas, que em si nem sempre seriam de grande importância, que do desprestígio acarretado à classe pela execução de tarefas artísticas por quem não estava preparado para elas, com resultados previsivelmente medíocres. Assim, a defesa, um tanto extemporânea, da ingenuidade e liberalidade da pintura, com todo o seu ressaibo tardo-quincentista, não releva apenas de uma atitude de protecção *ad extra* contra uma sociedade que só reconhecera na forma os pergaminhos dessa arte, continuando, na

---

<sup>19</sup> Paulino MONTEZ. Do Ensino de Belas Artes em Portugal através dos séculos. Lisboa, 1960, p. 25. As expressões em itálico referem-se a uma petição, citada pelo autor, a favor do "decôro da pintura", e datada de meados do século



prática, a subalternizar os pintores, mas também *ad intra* para distinguir o artista livre, desenvolvendo uma actividade nobre, do servil artesão.

A distinção entre actividades nobres e servis era de primordial importância no seio das sociedades ibéricas, onde grassava a mania da nobreza, acompanhada do tradicional desprezo pelas ocupações manuais, ou mercantis. Cavalheiro que se prezasse não trabalhava com as mãos, nem buscava rendimento directo das suas ocupações. Tais preconceitos, arreigados desde há séculos e que muito contribuíram para a decadência económica de Portugal e Espanha, enquadravam-se perfeitamente dentro da sociedade hiper-estratificada do Barroco. Causara escândalo, em 1658, a admissão de Velázquez na Ordem de Santiago, que pressupunha, para o candidato, a demonstração, não só de nobreza, mas de não desenvolver actividade remunerada. Só a intervenção explícita de Filipe IV, protector do artista, permitira remover os obstáculos. Mas casos como o de Velázquez são excepcionais e deles não se pode inferir a situação comum dos pintores.

Na sua obra El pintor de artesano a artista, Julián Gállego menciona "... la propia consideración social del pintor, que pasa, en esos breves años del siglo XVII, de ser un "oficial" o artesano cultivador de un oficio servil o mecánico, a ser un "profesor" liberal, independiente, de tan alta condición como el poeta o el jurista."<sup>20</sup> Esta situação era mais matizada em Portugal, onde o exercício da pintura não florescera em brilhantes e prestigiadas escolas, como no reino vizinho. Como vimos, ainda em meados do século XVIII, André Gonçalves tinha de pugnar pelo reconhecimento da liberalidade da sua arte, mesmo depois dos notáveis sucessos alcançados pelos seus antecessores seiscentistas. Não se tratava,

---

<sup>20</sup> J. GALLEGO, El pintor de artesano a artista, Universidade de Granada, Granada, 1976, p. 8.

no Portugal de 1750, de derrogar um preceito legal expresso, mas de combater o costume social generalizado de encarar como mecânico e servil o ofício do pintor. Não é a resposta a uma situação económica desfavorável, pois, tal como em Espanha, qualquer pintor de mediano mérito, vivia em relativo desafogo.<sup>21</sup>

O problema da liberalidade e ingenuidade da pintura não foi exclusivamente ibérico; existem numerosas referências a ele na tratadística italiana dos séculos XVI e XVII, uma das mais, se não a mais completa da Europa. Na própria Roma do Alto Renascimento e do Maneirismo, em que alguns grandes mestres alcançaram para si próprios um estatuto quase principesco, se travou luta acesa em torno do carácter social da pintura. É isso que explica que, depois de tanto tempo de intenso esplendor e irradiação artística, só em data tão tardia como 1600, um Papa, Clemente VIII, venha isentar de impostos o Collegio dei Pittori da cidade, reconhecendo que "la pittura è professione nobilissima, divisa dalla qualità delle Arti mechaniche, con quelle, che per mezzo di continuo studio, e di perspicacia d'ingegno, e di attenzione risplende continuamente, e si fa chiara".<sup>22</sup>

No levantamento teórico da questão da liberalidade da pintura, a que procede na sua obra referida, Julián Gállego não deixa, naturalmente, de mencionar os mais célebres escritores italianos, que escreveram sobre esta arte e que eram lídos de uma ponta à outra do continente:

- Benedetto Varchi, Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sea piu nobile, la sculptura o la pittura (s/l,1546);

<sup>21</sup> *Idem*, pp. 45/6: "En el siglo XVII, aunque la posición social del pintor no es tan alta como cuando, en el XVI, se exaltaban las funciones creadoras, su situación económica es bastante independiente."

<sup>22</sup> Citado em Nikolaus PEVSNER, Las Academias de Arte, Ed. Catedra, Madrid, 1982, p. 55.

- Paolo Pino, Dialogo di Pittura (Veneza, 1548);
- Michelangelo Biondo, Della Nobilissima Pittura (Veneza, 1549);
- Giorgio Vasari, Vite (Florença, 1550);
- Raffaello Borghini, Il Riposo (Florença, 1584);
- Giovanni Paolo Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura (Milão, 1590);
- Ludovico Dolce, Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino (Veneza, 1607);
- Giovanni Baglione, Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal 1572 fino a tempi di Papa Urbano VIII (Roma, 1642);
- Carlo Ridolfi, Le Meraviglie dell'Arte (Veneza, 1648);
- Giovanni Paolo Bellori, Le Vite de' Pittori, Scultori et Achitetti moderni (Roma, 1672);
- Carlo Cesare Malvasia, Felsina Pittrice (Bolonha, 1678).

Ainda hoje, estas obras são encaradas, como as principais fontes coevas para o estudo da arte italiana do Renascimento, Maneirismo e Barroco. De modo mais ou menos explicito, todas referem o horizonte teórico da pintura, em ligação com o condicionalismo social do pintor. Nelas foram beber inspiração os artistas e escritores espanhóis que, ao longo do século XVII, travaram a longa batalha, em prol da emancipação da pintura, produzindo, por vezes, textos de grande importância

teórica.<sup>23</sup> Os dois grandes teóricos portugueses de Seiscentos, Filipe Nunes e Félix da Costa Meesen, nas suas respectivas apologias, Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva (Lisboa, 1615) e "Anteguedade da Arte da Pintura" (Ms. de 1696) fazem-se eco de posturas e argumentos, recebidos directamente dos italianos ou conhecidos através dos autores espanhóis, por sua vez, fortemente influenciados por aqueles. A tal ponto, que durante muito tempo, foi posição corrente na historiografia espanhola, na esteira de Menéndez Pelayo, denegrir as obras teóricas produzidas pelo Barroco hispânico, como meras cópias dos italianos, secundarizando-as face à prática artística de então, considerada muito mais interessante.<sup>24</sup> Só recentemente têm vindo a ser revalorizados estes teóricos, reinterpretados como responsáveis pelo enquadramento e pelo enriquecimento temático do espantoso florescimento pictórico ocorrido na Espanha do Siglo de Oro.

O grande cavalo de batalha dos pintores espanhóis ao longo do século XVII foi o famigerado imposto da alcavala, que incidia sobre toda e qualquer venda, 10% da qual revertia para a Coroa. Já se referiu a gradual autonomização social dos artistas, que começam a aumentar os seus lucros, com a generalização da pintura de cavalete, deixando de estar exclusivamente dependentes das encomendas de frescos ou grandes telas para clientes laicos ou religiosos.<sup>25</sup> Enquanto em Portugal a

---

<sup>23</sup> Cf. Francisco CALVO SERRALLER, Teoría de la Pintura del Siglo de Oro, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, selecção de textos de tratadistas barrocos espanhóis, com introduções e bibliografia de e sobre cada um. Sobre a ingenuidade da pintura, escreve o autor (p.32): "El asunto es, como ya advertíamos en otra parte, de extraordinaria importancia y en absoluto se agota en un problema de índole jurídica: los memoriales publicados como defensa razonada de la nobleza de la pintura son, a veces, resúmenes doctrinales de primer orden y documentos reveladores sobre la situación social del artista en aquella época."

<sup>24</sup> Vejam-se, a este respeito, as considerações introdutórias de F. CALVO SERRALLER, na sua obra mencionada na nota anterior.

<sup>25</sup> Note-se, em contrapartida, que em Portugal nunca se deu um florescimento da pintura de cavalete semelhante ao ocorrido em Espanha. A esmagadora maioria da produção pictórica nacional conhecida continuava a corresponder a encomendas,

contestação tem como objectivo maior a libertação das peias sociais e corporativas envolventes, em Espanha, a motivação económica é evidente, sem prejuízo de muitos posicionamentos e argumentações comuns, no sentido da dignificação da função artística.<sup>26</sup>

O primeiro importante texto espanhol sobre a problemática em causa é o de Gaspar Gutiérrez de los Rios, Noticia General para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas (Madrid, 1600). Anos depois, o famoso professor, teórico e pintor sevilhano Francisco Pacheco, que viria a ser sogro de Velazquez, publica A los profesores del arte de la pintura (Sevilha, 1622), que antecede a sua obra principal, que lhe grangeou enorme reputação: Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas (Sevilha, 1649). Entre estes dois textos, ocorrera uma espectacular disputa jurídica entre os pintores e o Real Conselho da Fazenda, precisamente a propósito da isenção da alcavala. Em 1629, para explicitar e fortalecer a sua posição, os principais pintores envolvidos publicam, em Madrid, um Memorial, que será incluído, quatro anos depois, como apêndice, no livro de Vicente Carducho Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias (Madrid, 1633). O dito memorial, verdadeira obra de impacto sobre a opinião pública, englobava declarações de vários ilustres homens de letras, a favor da isenção da pintura. Entre eles, contava-se Lope de Vega. Entretanto, e sempre dentro da mesma linha de actuação, Juan de Butrón publicara os Discursos apologeticos en los que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es liberal y noble de todos los derechos (Madrid, 1626).

---

sobretudo da Igreja. Não se exclui, evidentemente, a reprodução, em cavalete, e em dimensões reduzidas, dos temas religiosos de maior aceitação na época.

<sup>26</sup> Num e noutro país, ao longo dos séculos XVII e XVIII, os pintores buscarão afirmar-se socialmente, tentando ingressar nas fileiras das ordens religiosas militares, de cunho puramente honorífico e nobiliárquico, comprando prebendas e disputando a invejada dignidade de familiar do Santo Ofício, alavanca segura de ascensão social.

Todas estas obras tiveram ampla divulgação, sendo perfeitamente conhecidas em Portugal.<sup>27</sup> Nesta última referida, se haveria de inspirar, mais de um século depois, José Gomes da Cruz, para a estrutura e boa parte da argumentação da sua Carta Apologetica.

Os praticantes de pintura com tabuleta à porta, isto é, que vendiam publicamente os seus quadros, tinham sido demandados em Madrid, pelo Fiscal do Real Conselho da Fazenda, em Agosto de 1625, a fim de pagarem a alcavala. As dificuldades crónicas do tesouro espanhol, em período de constante e gravoso envolvimento militar do país, aconselhavam lançar mão de todos os recursos. Não contava decerto o Fiscal deparar com uma oposição tão tenaz e tão bem coordenada por parte dos pintores. Neste processo se inclui o Memorial referido, com todo o impacto que produziu, bem como as obras de Butrón e Carducho. Finalmente, em Janeiro de 1633, os pintores ganharam o pleito, tendo a sua arte sido dada por livre e isenta do dito imposto.<sup>28</sup> Em 1638, é exarada nova sentença favorável, confirmando a anterior.<sup>29</sup>

A situação crítica das finanças do Estado levou, porém, a que se inventassem novas formas de fazer recair tributação sobre os diversos estratos da sociedade espanhola, para além de se tentar fazer reviver a odiada alcavala. Ao longo da segunda metade de Seiscentos, prosseguiram os pleitos, em consequência de novas tentativas do Fisco para taxar os pintores. Isto levou a um novo fluxo de escritos apoloéticos da nobreza da pintura. Em 1676, o procurador geral de Madrid intentou que o conjunto dos pintores da cidade passasse a pagar anualmente a quantia de 50 ducados, para sustentação de um regimento.

---

<sup>27</sup> Importa não esquecer que os mais conscienciosos pintores ibéricos do Barroco dispunham de assinaláveis bibliotecas, para além das habituais colecções de gravuras.

<sup>28</sup> Cf. CALVO SERRALLER, 1981, p. 339.

<sup>29</sup> Cf. J. GALLEGÓ 1976, p. 174.

No pleito que se seguiu, em 1677, vemos novamente testemunhar, a favor dos pintores, uma série de ilustres literatos, entre os quais se salienta Calderón de la Barca. Desta vez, o pleito não chegou a estado de sentença.<sup>30</sup>

Os anos finais da monarquia dos Austrias viram continuar o fluxo de obras em prol da dignificação da pintura, sendo de destacar o opúsculo El Pincel, do aragonês Felix Espinosa y Malo (Madrid, 1681). Que a questão não se circunscrevia à capital, prova-o a publicação em Barcelona, em 1688,<sup>31</sup> da Jurídica Demostració de la Noblesa de la Art y Professors de la Pintura, da autoria do catalão Bosser.

Quando, na década seguinte, Félix da Costa prepara o seu manuscrito, mais não faz, no fundo, do que repercutir, num canto periférico da Península, o eco de uma questão que afectava todos os pintores, fossem eles os poderosos castelhanos e andaluzes, aguerridos, bem organizados e fortes da presença de génios no seu seio, ou os isolados catalães e portugueses.

No século XVIII, prossegue, em Espanha, como em Portugal, a pugna pela nobreza da pintura. Todavia, J. Gállego faz notar que é agora outro o argumento utilizado, contraditório, em relação à atitude anterior: a dignificação do ofício manual,<sup>32</sup> que se torna moda praticar, mesmo entre príncipes. Lembremo-nos do Czar Pedro o Grande, trabalhando

<sup>30</sup> Cf. CALVO SERRALLER, 1981, pp. 537 ss.

<sup>31</sup> Ano da fundação do Real Colegio de Pintores de Barcelona.

<sup>32</sup> J. GALLEGU, 1976, pp. 8/9. "Y, tras esa centuria dorada y apasionada, llegaremos con el siglo XVIII, a la posición contraria: a la defensa de la nobleza del oficio manual, que los más encumbrados monarcas y señores tienen a gala ejercer. La defensa de la ingenuidad de la pintura contra los alcabaleros sobrepuja, pues, su carácter práctico y económico, para llegar a ser un testimonio fidedigno de la evolución de la sociedad y del Arte."

como carpinteiro na Holanda, ou de Luís XVI, cerca de meio século mais tarde, praticando a marcenaria e a relojoaria.

Continua, pois, a debater-se a questão. Precisamente nos anos em que André Gonçalves se exercita junto de Temine, publica-se o que viria a ser um dos mais famosos e divulgados tratados de pintura produzidos na Península: o Museo Pictórico y Escala Optica, de Antonio Palomino (Madrid, 1715/24), que traz, como apêndice, "El Parnaso Español Pintoresco Laureado", lista de 226 biografias de artistas, versão espanhola tardia do esforço de Giorgio Vasari ou de Carel van Mander.

A todas estas obras teriam acesso relativamente fácil os literatos e artistas portugueses interessados na questão da liberalidade da pintura. Resta ver agora que tipo de argumentos foram escolhidos por André Gonçalves e José Gomes da Cruz para defendê-la.

Sendo a Carta Apologetica escrita "a rōgo de André Gonçalves", parte interessada na questão em causa, enquanto pintor, parece evidente que ela espelha as suas ideias, certamente aprofundadas e consolidadas por décadas de prática da sua arte, em contacto estreito com os círculos mais cultos e exigentes do clero e da nobreza do Portugal de então. Deles lhe provinham as encomendas que nunca lhe parecem ter faltado, ao longo de uma carreira de várias décadas.

Não parece, pois, que o desejo de reconhecimento próprio tenha sido o móbil que levou o pintor, quase septuagenário, a promover a escrita e publicação da Carta Apologetica. Aliás, ele referia-se a si mesmo, como "pintor ingénuo ulissiponense", o que estava longe de ser uma mera manifestação de intenção, pois tal qualidade era-lhe publicamente reconhecida, o que se infere, desde logo, do próprio texto do Censor do Ordinário, reverendo doutor José Tomás Borges, presbítero



secular, que escreve: "... julgo que V. Excellencia pôde conceder a André Gonçalves, Professor ingenuo da Pintura, a licença, que pede para a estampa da mesma Carta."

Antes o terá movido a vontade de ver restaurada a dignidade da pintura, menosprezada na prática, não obstante a fama de alguns dos seus cultores. A situação de decadência em que se encontrava tinha também raiz na inexistência de um ensino adequado e moderno, a que, como vimos, o próprio André Gonçalves tentou obstar, sem sucesso, criando, com o seu amigo Francisco Vieira, a efémera Academia do Nu.<sup>33</sup>

Com humildade, e ao contrário de outros congéneres artistas, não quererá ser ele a compor a Apologia, cujos argumentos conheceria, certamente, na sua grande maioria. Preferirá confiá-la ao engenho do seu amigo José Gomes da Cruz, académico conhecido, com quem, decerto, enumerou e discutiu esses mesmos argumentos, sua validade e poder de persuasão. Aliás, na Censura do Desembargo do Paço ao texto em causa, o erudito Diogo Barbosa Machado, ao enumerar os grandes pintores portugueses do passado e do seu tempo, menciona "entre elles aquelle, que foi causa de que se escrevesse esta Apologia, cujo nome não declaro, receando offender a sua virtuosa modestia." Nos meios cultos da Lisboa de então, André Gonçalves era figura conhecida e apreciada. Ao fazer publicar a Carta Apologetica na viragem do século, terá querido aproveitar a esperança que um início de reinado trazia consigo, buscando que o novo Rei fosse ainda mais além que seu pai, na protecção da nobre arte da pintura. D. João V, que colocara esta arte, como tantas outras, ao

---

<sup>33</sup> Sobre esta tentativa falhada, escreveram diversos autores. Veja-se, por exemplo, Luis XAVIER DA COSTA, "Quadro histórico das instituições académicas portuguesas" in Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, nº 1, 1932, p. 53; Julieta FERRÃO, Vieira Lusitano, in Nova Coleção de Arte Portuguesa, Ed. Artis, Lisboa, 1956, p. 10; Ayres de CARVALHO, Novas revelações para a história do Barroco em Portugal, separata de Belas Artes nº 20, Lisboa, 1964, p. 20.

serviço da sua política de engrandecimento e de prestígio, sempre se manifestara sensível aos méritos dos pintores estrangeiros que demandavam o reino, reservando-lhes parte significativa das encomendas oficiais e concedendo-lhes títulos e honrarias. Disso tinham beneficiado Quillard e Duprà. Os portugueses vinham numa posição secundária, que ultrapassavam, na medida em que conseguiam aproximar-se, nas suas obras, dos padrões estéticos dominantes, de matriz italiana. O próprio Vieira Lusitano, apesar da sua aprendizagem em Itália e do seu natural talento, chegou a ver-se preterido, a favor de italianos, como aconteceu em 1730, com a *Sagrada Família* pintada para Mafra e secundarizada perante a tela com o mesmo tema, executada por Agostino Masucci.<sup>34</sup>

Agora, morto Quillard e regressado Duprà a Itália, pareciam poder reunir-se as condições para que os pintores portugueses voltassem a ocupar lugar dianteiro na cena artística, pois o novo monarca parecia muito menos inclinado a chamar de Itália pintores, do que músicos.<sup>35</sup>

Para sublinhar a esperança posta no patrocínio do novo rei, André Gonçalves concebeu uma gravura, que seu filho Manuel José executou, para servir de portada à obra de José Gomes da Cruz.

---

<sup>34</sup> Em carta enviada de Lisboa para Roma, em 10/1/1731, José Correia de Abreu, guarda-mor da Alfândega de Lisboa dirige-se, em nome do Rei, a Frei José Maria da Fonseca e Évora, agente régio e futuro Geral dos Franciscanos e Bispo do Porto, nos termos seguintes:

"(...) S. Mag. de se não satisfaz cada vez mais, de ver o Painel da Sagrada Família q. fes Ag<sup>o</sup> Massucci, e assim me ordenou dicesse a V. R. ma q. lhe desse mil louvores, e q. o não manda regalar logo (como fas tenção) per esperar ver o quadro da SSma Trinde coroando N S<sup>a</sup> q. elle esta fazendo da mesma grandeza." Citado em Ayres de CARVALHO, *D. João V e a arte do seu tempo*, 2<sup>o</sup> vol. Lisboa, 1960, p. 359. Ai se refere o facto de ter sido a *Sagrada Família* de Vieira Lusitano relegada para a Capela dos Sete Altares.

<sup>35</sup> Ou não fosse, no fundo, a música a verdadeira paixão artística dos Braganças. Neste ponto, os dois monarcas setecentistas, pai e filho estavam certamente de acordo.

Nesta gravura, testemunho único da actividade artística de Manuel José Gonçalves, apresenta-se-nos uma visão alegórica. A Pintura<sup>36</sup> figura, ajoelhada aos pés do rei, representado como Apolo, ostentando o ceptro e apoiado ao escudo, com as armas do reino, sobre as quais pode ler-se a legenda *Joseph filius accrescens*, clara alusão à esperança de que o novo monarca ultrapasse o próprio pai, na protecção à arte. Uma figura feminina com elmo, representando Minerva e personificando a Marquesa camareira mor, intercede junto do rei, estendendo, sobre a cabeça da Pintura, um escudo protector, com as armas pessoais de D. José I: Bragança e Habsburgo.<sup>37</sup>

Na legenda, quatro versos explicitam o sentido da alegoria:

*Nobilis ista venit proprio spoliata decore,*

*Ut sibi reddantur debita jura rogans:*

*Joseph nomen habes: hoc incrementa recludit,*

*Sentiat effectum nominis illa tui!*<sup>38</sup>

Embora ela não pudesse ser claramente perceptível aos olhos dos contemporâneos, começava a operar-se então, todavia, uma mudança de gosto e direcção estética, que marcaria a ultrapassagem do Barroco e a gradual aceitação dos princípios neoclássicos. Por coincidência, no próprio

<sup>36</sup> Veja-se a descrição desta alegoria, feita por Ernesto Soares, na sua História da gravura artística em Portugal, I vol., Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1940, pp. 328/9 (verbete dedicado a Manuel José Gonçalves). O autor coloca a cena "no sopé de um monte, em cujo cimo se vê o Capitólio". Identifica ainda as figuras femininas secundárias, que acompanham a Pintura, com a Música, a Literatura e as Ciências.

<sup>37</sup> Por ser filho de uma Arquiduquesa de Austria.

<sup>38</sup> Que poderemos traduzir do seguinte modo:  
*Vem esta, nobre, espoliada quanto ao decoro próprio,  
 Pedindo lhe sejam restituídos os devidos direitos:  
 Tens por nome José: isto permite esperar benefícios,  
 Sinta ela o efeito do teu nome*

ano de publicação do texto que nos ocupa -1752 - fundava-se em Madrid a Real Academia de Belas Artes de S. Fernando, instituição fulcral para a orientação da pintura espanhola no sentido dos novos tempos. Porém, fora tão longa a persistência do Barroco, que, sobretudo em Itália, atravessara incólume tendências, correntes e sensibilidades tão diversas, que pareceria, aos olhos de um observador situado no Portugal de meados do século, estar-lhe ainda reservada larga sobrevivência.<sup>39</sup> Ora o Barroco herdara, da situação maneirista anterior, e perfilhara essa velha reivindicação e apologia, que o cataclismo social do fim do século tornará num resquício obsoleto de um tempo em que o artista, como a sociedade em geral, não disfrutava de liberdade. A Carta Apologetica é o último dos raros textos teóricos portugueses sobre o tema. Nele se perfila a dignidade de um velho e bom artista, combatendo uma evidente injustiça e uma incongruência social e cultural.<sup>40</sup>

Depois das primeiras palavras, dramaticamente dirigidas à Marquesa D. Ana de Lorena, José Gomes da Cruz, inicia o texto com uma crítica aos pintores seus contemporâneos e um elogio implícito a André Gonçalves, pela iniciativa que tomou, em defesa da arte que praticava:

"Padece a Pintura entre nós as injustiças, de que se queixa magoadamente; porque os seus Professores cuidadosos no estudo, mais que no predicamento, a não remirão do conceito do nosso Paiz, nisto mais barbaro que disciplinado; e nasceo deste descuido o abuso de se reputar

---

<sup>39</sup> Cf. José Alberto GOMES MACHADO, "1750: Mudança Política, Mudança Estética?", in Actas do Encontro sobre Alcipe e a sua Epoca, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, 27 e 28 Out. 1989.

<sup>40</sup> Salvaguardados os numerosos casos anteriores de emancipação e afirmação individual de artistas no Renascimento. Maneirismo e Barroco, a dignificação social da actividade artística só é alcançada em pleno Romantismo. Mozart (1756-1791) começou por usar libré e comer à mesa dos criados.

mecanica esta Arte. . ." (Pp. 1/2).<sup>41</sup> Não bastam, pois o estudo e a prática meritória, se não acompanhados pelo predicamento, para valorização, junto do público, de uma arte desconsiderada ainda, depois de séculos de luta dos pintores pelo reconhecimento da sua nobreza. Tal predicamento, envolvido em subtilezas de argumentação teórica, pode parecer-nos hoje artificial; ao tempo, era sinal de erudição persuasiva. A pesar da pouca monta em que a posteridade teve a obra, impressiona ainda hoje a lógica concatenação dos argumentos e o tom de convicção empenhada, que dela se desprende. Dai a admiração que se detecta no parecer prévio de Diogo Barbosa Machado, o qual não se exime a apresentar, ele próprio, diversas razões para defesa da liberalidade da pintura. Quando refere Butrón, como antecedente de José Gomes da Cruz,<sup>42</sup> afirma: " mas assim como o Sol vence a todos os Astros na copia das luzes, e a aguia a todas as aves na velocidade dos voos, excede esta Apologia àquella na elegancia do estylo, copia de authoridades, e efficacia de argumentos."

Na sua síntese da argumentação presente nos diversos tratados espanhóis do género, J. Gállego<sup>43</sup> aponta quatro tipos de razões utilizadas: históricas ( a tradição da Antiguidade), sociais ( o apreço dos príncipes), religiosas (Deus, como o primeiro artista; S. Lucas, pintor do sagrado) e filosóficas (a criação da beleza superior). Todas elas são expendidas, ou afloradas na Carta Apologetica. A referência exclusiva a Butrón não deve fazer esquecer que o mesmo tipo de argumentos está presente em quase todos os tratadistas italianos e espanhóis dos séculos XVI e XVII, pelo que aquele não deve ser tomado como fonte única do trabalho de José Gomes da Cruz, embora tenha sido, provavelmente, a principal.

---

<sup>41</sup> Veja-se, em anexo, o texto integral da Carta Apologetica.

<sup>42</sup> "Censura do Desembargo do Paço", p. 5.

<sup>43</sup> J. GALLEGU, 1976, p. 49

A pintura começa por ser declarada, não só arte liberal, mas o verdadeiro protótipo das artes liberais, "espelho das obras do Artífice supremo" (P. 2). Através da ciência que encerra, se podem transmitir "a suave intimativa da Rhetorica, a fermosa proporção da Semytria,<sup>44</sup> a regra magistral da Aritmetica, a expressão affectuosa da Musica, os pensamentos divinos da Poesia, a luz clara da Historia, a organização scientifica da Anatomia, e finalmente no quadro em que tudo isto se exercita, sabe o pincel emendar os descuidos da natureza, formando figuras mais bellas, e regulares, do que ella produzio." (Pp. 2/3)

Aqui temos, assim, a pintura apresentada como veículo privilegiado de outras ciências, ciência ela mesma, correctora dos defeitos da natureza, criando uma forma superior de beleza.

Passa, em seguida, o autor a ocupar-se do valor e utilidade moral da pintura, superior à jurisprudência e a teologia, como mestra dos costumes, ela que " nos introduz, com agradavel expressão, preceitos puros, nos encaminha com doce, e vehemente atracção, para emprezas de honra, e de virtude, e nos dá idea clara, e possível de Deos, e das Suas maravilhas." (P. 3). Encarada deste modo - e este é um pressuposto fundamental - ela torna-se "flagello rhetorico, e mudo dos vicios, e espirituoso incentivo para a perfeição moral, e politica do Varão Sabio, e Catholico." (Pp. 3/4).

Não pode ser mais clara a noção de virtude, simultaneamente moral e cívica, espelho do alicerce fundamental da sociedade de Antigo Regime, em que só é bom cidadão o bom católico e vice-versa. A pintura surge, desse modo, como forma de transmissão de exemplos de conduta, estímulo visual à conformidade, valor maior de uma sociedade

---

<sup>44</sup> Simetria.

rigidamente estratificada. Daqui, a supremacia unânime reconhecida às temáticas histórica e religiosa, teórica uma, prática a outra, ambas necessárias ao enquadramento social global do indivíduo.

Como é óbvio, esta é a função da *boa pintura*. A propagação de uma temática desonesta pode causar tremendos malefícios e, por consequência, desacreditar a própria arte. Lança-se, em seguida, o autor em longa diatribe contra a forma como era praticada esta arte na Roma pagã, especificando o século de Sêneca, e não por acaso. Com efeito, o austero moralista considerara os pintores indignos de enfileirar no conjunto das artes liberais, fornecendo o primeiro e mais poderoso argumento aos seus futuros detractores. Torna-se, desse modo, imprescindível explicar que a condenação do filósofo não incidia sobre a arte, mas sobre os seus praticantes corruptos, "que viciosos introduziram na imagem immodesta, se bem perfeita nas regras da Arte, representações abomináveis." (P. 4).

José Gomes da Cruz demonstra que a sociedade romana prezou e honrou os artistas, como o faria, mais tarde, a sua congénere bizantina, não se encontrando, nas respectivas legislações, norma alguma que os discriminasse. A pesada condenação emitida por Sêneca, expendida na 88ª Epístola a Lucílio, não exprimiria, por conseguinte, um juízo negativo socialmente generalizado, mas uma opinião pessoal, justificada e legítima, contra aqueles que da pintura *abusavam*, transformando-se em "*Luxuriæ ministros*" (P. 7). Provada a verdadeira intenção de Sêneca, o autor revolta-se agora contra a deturpação que constitui a incorrecta generalização a todos os pintores da exclusão, que deve recair apenas sobre os que desvirtuam a arte. E conclui: "Quem na mesma sciencia reprehende o vicio, engrandece a virtude. Quem abomina um contrario, abraça o outro. Quem castiga o delinquente, estima a Ley offendida. E

quem priva do privilegio da Nobreza, reconhece a existencia della." (Pp. 8/9).

É extremamente curioso observar como, em pleno Século das Luzes, continuam a utilizar-se raciocínios e argumentos provenientes da Antiguidade, como se não tivesse passado o tempo desde a Renascença, que buscara na Grécia e em Roma o fundamento teórico para a verdadeira revolução mental e cultural que operara. Neste sentido, há um verdadeiro sabor de arcaísmo nas citações eruditas com que o autor da Carta Apologetica estriba as suas proposições nos antigos. Por trás de Séneca, é invocada a autoridade dos gregos, que sempre tinham privilegiado a pintura, como actividade nobre de homens livres. Segue-se a especiosa interpretação da *Lei Archiatros*, emanada do imperador Teodósio, em que se compara o pintor ao médico, sem desvantagem alguma para aquele. Num verdadeiro exercício tardio de escolástica, são-nos apresentados diversos codices e leis da jurisprudência tardo-romana e bizantina, para demonstrar que em nenhum texto se põe em causa a velha tradição grega da liberalidade da pintura.

Ainda a propósito de Séneca, o autor não resiste a comparar a "Roma Gentilica" com a "Roma Catholica", onde floresceu a pintura, em palácios, templos e santuários, para glorificação de Deus. (P. 15 ss.). Introduce-se, assim, o poderoso argumento da edificação moral através da arte, posta ao serviço da fé e da Igreja. Seria injusto julgar pelo mesmo padrão o verdadeiro artista e o artista licencioso, tal como "por haverem Antipapas, Papas verdadeiros, ainda que máos Pontífices, Principes tyrannos, Sacerdotes homicidas, Religiosos adulteros; não perdeo a Tiara Pontificia a prerogativa de santissima, de justissimo o poder dos Monarcas, e de perfeito o Sacerdocio, e o estado Monacal." (P. 18). Os exemplos não são escolhidos ao acaso, antes relevando de uma visão da



sociedade que a Idade Média elaborara, a Contra Reforma consagrara e a monarquia absoluta da Era Moderna actualizara. Assim, se conclui facilmente " que a Pintura, em quanto Sciencia, he Arte nobilissima, e que são nobres os Professores, que a exercitão dignamente." ( Pp. 19/20).

Gomes da Cruz não hesita perante os ressaibos escolásticos da sua argumentação, quando recorre a forma do silogismo: "Toda a Arte liberal he nobre: a Pintura he Arte liberal, logo he nobre." (P. 20). Não eram, portanto, sinónimos, *liberal* e *nobre*. Porém, a primeira qualidade conduzia necessariamente a segunda. O autor entende desnecessário estabelecer a distinção entre os dois termos, pois considera incontestado que as artes liberais sejam nobres, porquanto a sua prática incute força, prudência e sabedoria. Do antigo costume helénico de reservar o estudo da pintura aos varões nobres, se deduz a nobreza dessa arte, que não envilece quem a pratica- "porque o Pintor, nobre por origem, nobre fica sendo Pintor: logo a Pintura não he mecanica em si." (P. 29).

É confrontado depois o velho argumento, segundo o qual não poderia ser nobre uma actividade com clara componente material. Vem em ajuda a afirmação, muito utilizada, de Leonardo da Vinci, "*la Pittura è cosa mentale*". Fora Francisco Pacheco o primeiro paladino da nobreza da pintura a demonstrar ter lido e apreendido os escritos de Leonardo.<sup>45</sup> Escreve José Gomes da Cruz: " Todas as operações do entendimento moral, e sabio são nobres, e também o são as em que o corpo tem parte menor, que o entendimento: nelle se gerão as Sciencias, e nelle nasce a Sciencia da Pintura. Produzem-se do juizo, e do discurso as operações intellectivas, e deste principio são produzidas as invenções da Pintura." (P. 32). E, mais adiante ( Pp. 35/6): " porque a materia se transformava

---

<sup>45</sup> Cf. Renacimiento y Barroco en España. Col. "Fuentes y Documentos para la Historia del Arte", editado por José Fernández Arenas, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 141.

na Pintura como parte mais nobre, que ella". Esta defesa da actividade intelectual não deixava de ter um certo arrojo, produzida no contexto absolutista. O conceito de nobreza, que lhe subjaz, pressupõe, não o privilégio inato, mas o serviço prestado à comunidade, seja ele de ordem moral ou social.

A dependência em relação à matéria constitui também um argumento falacioso dos adversários da pintura. Também o papel é simples matéria e suporte dos escritos com que se elabora a ciência, o direito, a teologia. O conteúdo transcende e enobrece o material.

Assim, a pintura deve ser reconhecida nobre, pela antiguidade, pela invenção, pela ciência, pelas virtudes, pelo predicamento, pela estimação e consideração dadas a quem a praticava, no número de quem se incluem ilustres personagens. Este foi sempre um argumento clássico em defesa da ingenuidade da pintura. Para além da longa lista de artistas famosos, honrados pelos príncipes, qualquer apologia incluía, obrigatoriamente, a lista dos próprios príncipes e potentados que se exercitaram na arte. Por consequência, teremos aqui, também, depois de breve indicação de alguns artistas honrados em Portugal com o hábito da Ordem de Cristo, o longo rol dos imperadores, reis, príncipes e outros grandes, seculares e eclesiásticos que manusearam o pincel (Pp. 48 ss.). É uma lista impressionante, onde se inclui unicamente um português, o Marquês de Montebelo.<sup>46</sup> Pelo contrário, no "Catalogo das Senhoras Illustrissimas" que praticaram a pintura (P. 50), vemos já figurar

---

<sup>46</sup> D. Félix Machado da Silva Castro e Vasconcelos, act. entre 1630 e 1650, bom retratista, desenvolveu a sua actividade no contexto da corte madrilena. Embora português de nascimento, optou pela causa espanhola, cujos interesses serviu, como diplomata. Viu confiscados pela Restauração os seus bens portugueses, o que o forçou a intensificar a sua actividade artística. No fundo, pertence mais à história da pintura espanhola, que à portuguesa.

diversas damas, de que se realça, naturalmente, a Marquesa Camareira mor, a quem o livro é dedicado.

Este é um argumento dubio, embora muito usual. Por essa razão, so é utilizado a titulo complementar, depois de expostos e demonstrados os de maior força persuasiva. Na realidade, por impressionante que seja a lista principesca dos que alguma vez pegaram num pincel, não podia perder-se de vista que o fizeram apenas por distracção e deleite, não podendo, por isso, ser considerados verdadeiros pintores. Isto prova somente que não consideraram tal actividade indigna das suas illustres pessoas. Mas este argumento pode virar-se contra os pintores, pois aqui seria a nobreza do executante que seria transferida para a actividade, ao contrario do acontecido com os maiores pintores, em que o mérito e o talento manifestados na actividade artistica acabou por redundar em nobreza e privilegio.

Em nenhuma parte da obra, parece o autor mais empenhado e persuasivo, do que no apelo dramático e contundente à defesa do bom nome do país, manchado pelo modo como trata os seus pintores. Esse trecho apaixonado, em que o tom se transforma, de lamentoso em indignado, em que se misturam exortação e critica, lástima e lisonja, bem merece ser transcrito na integra, a pesar da sua extensão, por ser o ponto mais alto - e talvez mais autêntico - da obra, em que, por trás das palavras arrebatadas de José Gomes da Cruz, estão o pensar e o sentir de André Gonçalves:

" Assim he, que he costume, mas barbaro, e reprehensivel entre nós, por isso mesmo, que so nos o praticamos contra a observancia dos Imperios polidos, e a estimação dos mayores, e melhores homens em todos os seculos: e he para lastimar, que sendo Portugal elegante

cultivador, e propagador das Sciencias, e bellas letras, não tenha desterrado este costume, que assim se introduzio, não por geral consentimento dos seus Doutores, mas de alguns, e que tanto se aparta dos preceitos Catholicos, e Politicos, a que devia sujeitarse: e quanto receyo, que este vituperio, que se pratica com a Pintura, se appropriate com justiça na nossa reputação, e que por desestimadores desta Arte sejamos barbaros no conceito dos Varoens eruditos! Quem ler, que entre nós se abate a Pintura generosa, quando assim se humilhão os seus Artifices, pôde dizer, que ignoramos as Virtudes, ou desprezamos as Sciencias, que são inseparaveis da Pintura virtuosa. E que responderemos em defensão do nosso credito, se nos criticarem, de que em Portugal se desauthoriza a Arte, que foi digna da applicação de Pontifices, de Cardeaes, de Emperadores, de Reys, de Arcebispos, de Bispos, de Príncipes, de Princezas, de Duques, de Marquezes, e das mayores pessoas de ambos os sexos, e de ambos os estados Ecclesiasticos, e Seculares?

Como nos justificaremos, se formos estranhados de não estimarmos distinctamente a Sciencia, que elevou a tantos Pintores aos empregos mais excelsos da honra, huns merecendo o caracter de Embaixadores, muitos a distincção de Cavalleiros armados pelas sagradas mãos das Magestades, alguns os titulos de Grandes do Reyno, e de Gentis-homens de Príncipes, e todos as estimações mayores da Republica? E isto porque não amamos, o que devia ser amado no mesmo tempo, em que dão brado no Mundo as vozes das nossas applicações, e do apreço, e cultura, que fazemos das Sciencias! Queremos ser sabíos desestimando a Sciencia, que toda he obra do entendimento? Seremos generosos perseguindo a Arte, que he congregado de virtudes generosas? Veneraremos, e adoraremos as Imagens, e as obras, e desestimaremos a Sciencia, e a mão, que as produzio, porque pervertida a ordem de geração politica, he nobre

entre nós o produzido, e mechanicamente o produtor. As produções se elevarão nos Templos, nos Altares, nos Palacios, nas galarias, nos gabinetes, e nos sitios do decoro mais sublime; mas os produtores serão sumergidos no tristissimo abatimento da machanica? Valeria huma Pintura preço tal, que não valha a mayor Livraria, e andará em cabeça de Morgado a Pintura: porém a Sciencia se não livrará da classe da plebe, em que ande vinculada!

Fortísimos paradoxos, e delirios, e chimica extravagante do engenho, com que de materiaes puros, e nobilissimos se forja hum mixto impuro, e sem nobreza! Direy, que não he isto uso, mas abuso em Portugal; credito, mas descredito do Paiz, digno de costumes mais doutos, e politicos: direy, que não póde estar na pratica, o que não está na Ley: direy, que não he observancia da Ley transgressão della para sustentarse o costume, que em si he irracional." (Pp. 36/9).

Aqui está todo o carácter de manifesto do texto. Como um desabafo, surge no meio da lógica da argumentação, que logo retoma, para indicar como o jurista, o canonista, o teólogo e o político se elevam, cada um do ponto de vista do interesse da sua ciência, contra este lamentável abuso português, que remete o país para fora do âmbito das nações civilizadas - velho argumento este, destinado a longa e triste fortuna, nas letras portuguesas.<sup>47</sup>

Novo argumento contrário a rebater: a contrapartida económica, recebida pela venda das obras. Neste ponto, o autor, não só subverte o argumento, vendo nos alto preço da obra de arte o testemunho do

---

<sup>47</sup> Não se julgue, todavia, que a situação descrita e verberada era exclusiva de Portugal. Noutras partes da Europa, persistiam formas de dependência dos pintores, em relação a entidades corporativas, sucessoras dos velhos grêmios medievais. Vejam-se, em relação à Europa Central, os casos dos conhecidos pintores A. Graff, J. G. Ziesenis e J. W. Tischbein, referidos em PEVSNER, 1982, p. 107

reconhecimento do valor do artista, como, uma vez mais, chama à colação o exemplo do orador, do advogado, do médico, do pregador e do juiz, cujo trabalho não é menos meritório, nem menos reconhecido socialmente pelo facto de ser remunerado. Mas aqui, também, como nas outras profissões, há que distinguir o artista honesto, trabalhando dignamente, do produtor venal: "( . . . ) eu falo do Pintor conspicuo, e não do abjecto, humilde, e borrador, que não está na graduação de Artifice distincto; ( . . . ) essa especie de Pintores não participa da nobreza privativa dos egregios, que se sustentão com decencia, e gravidade ajustada às suas pessoas." (P. 45).

Novamente sublinhada esta distinção fundamental, segue-se novo apelo ao reconhecimento e estímulo do mérito, por parte dos poderes públicos, já que " alentar as virtudes, e os virtuosos, promover as Artes, premiar as Sciencias, foi sempre o dictame melhor dos Monarcas, e da Republica bem governada . . . " (P. 46). José Gomes da Cruz sublinha a justiça e necessidade de prémios e retribuições, até para manter vivo o interesse pela prática das artes. Haveria, pois, em seu entender, que reformular a situação vigente em Portugal, " aonde os Pintores se fazem famosos por virtude própria, influxo do clima, e acção da natureza, sem as exaltações, que fizeram nos outros Reynos a tantos Pintores memoraveis, e grandes." (P. 46). A memória das honrarias concedidas aos maiores artistas não podia deixar de estar presente, em longa referência aos seus mecenas e à justeza das suas acções. De facto, o prémio concedido "fertiliza a Republica com varoens sabios, que são o ornamento della, e a gloria indelevel dos Reys, que amão o nome, e adiantão a reputação dos seus Imperios." (P. 48).

O encadeamento de razões, aduzidas com lógica e coerência, conduzirá à esperada conclusão: o não reconhecimento da nobreza da

pintura ofende a razão civil, a razão moral e a razão política. Neste sentido - explicitação muito importante para se entender a real situação social e profissional dos pintores - "concorrem as muitas sentenças, que tem os Pintores a seu favor para serem isentos das pensões, e dos ministerios, a que são sujeitos os plebbeos. Não pagão jugada, nem se sujeitão ao Senado, e às Procissoens delle, nem a Bandeira, como os officiaes mechanicos, porque a estes respeitos não se distinguem das pessoas nobres, e só se abatem sendo dispensados para os habitos das tres Ordens Militares, em que os nobres se não dispensão."<sup>48</sup>

Depois de explicar por que razão não foi a pintura considerada por S. Isidoro no número (simbolico) das sete artes liberais, exclusão comum, por exemplo, à medicina e ao direito, o autor afirma não entender "esta distinção, certamente metafysica,<sup>49</sup> com que entre nós he tratada a Pintura, como nobre para muitos effeitos, e mechanica para outros. . ." (P. 56).

Sublinhada de novo a essência intelectual da arte, que subordina a componente material e prática, conclui-se a obra, com o esperado apelo a D. Ana de Lorena, para que alcance "da mão Real, e sempre generosa do mesmo Senhor,<sup>50</sup> o Decreto, em que declare, que he ingenua em tudo a Sciencia da Pintura. . ." (P. 58).

Como vimos, a Carta Apologetica insere-se numa linha de publicações que vem desde o século XVI. Trata-se, pois, de um produto

<sup>48</sup> Isto é, só cedem em importância, por serem dispensados das provas de nobreza, que a concessão do hábito de uma Ordem Militar sempre acarretava, como meio de manter afastados os plebeus. A prova de nobreza não diminuía o fidalgo, antes lhe sublinhava o privilégio social.

<sup>49</sup> Repare-se, aqui, no efeito de ironia, perfeitamente retórico.

<sup>50</sup> O Rei D. José, cujo reinado então se iniciava, no dizer do autor, com "princípios felices", ou seja, sob os melhores auspícios.

terminal, numa sequência histórica e teórica, prolongada pelo atraso de Portugal, em que continuava vigente uma situação, que se pretendia combater. Claramente desfasada - até porque é outro o seu objectivo - da literatura coeva sobre estética e problemática artística, em geral,<sup>51</sup> não deixa de constituir um documento importantíssimo para a compreensão da situação social da pintura, no Portugal da viragem do meio século e da auto-consciência do artista, quanto ao valor da sua arte.

Nenhum outro pintor português teve, como André Gonçalves, o arrojo de protestar, de modo positivo, sem deixar de ser contundente, contra uma situação de que muitos outros se sentiam vítimas. Se as ideias artísticas que se inferem da Carta Apologetica podem ser classificadas como retrógradas, eivadas de idealismo greco-romano e alimentadas à sombra do pragmatismo tridentino, nem por isso deixam de inserir-se na corrente de modernidade, que a luta pela dignificação da pintura constituiu. Claro que se trata de uma modernidade retardada, uma actualização de uma problemática que coincidira com o maneirismo. Mas era a própria realidade socio-artística do país que se encontrava em nitido atraso, em relação à Europa do tempo. Só a utilização de uma linguagem e uma argumentação enquadráveis dentro do esquema mental dominante, o qual lisonjeavam, podia ter esperança de encontrar acolhimento, ao contrário do que certamente sucederia com uma tomada de posição teórica e socialmente inovadora, acerca dos fins e objectivos da pintura.

Embora não conste que D. José I lhe tenha prestado suficiente atenção para promulgar o tão ansiado decreto - ocupado que estava, decerto, com os seus próprios prazeres, de que em breve seria distraído por problemas bem mais momentosos, do que o da ingenuidade da

---

<sup>51</sup> Quase, na totalidade, de origem transpirenaica.



pintura -, esta obra serviu para chamar a atenção sobre o problema e resultou num acréscimo de prestígio para o velho André Gonçalves.

Esta prova de consciência de classe juntava-se à disponibilidade com que desempenhou, até idade avançada, funções na Irmandade de S. Lucas. Tão respeitosa, firme e convincente apologia não pode deixar de ser tomada como uma tentativa de mobilizar essa instituição, já decadente, a caminho da extinção,<sup>52</sup> e que Cyrillo Volkmar Machado tentará, em vão, reactivar, nos finais do século. Ela mostra ainda como foi, afinal, fugaz e sem bases sólidas a efêmera prosperidade da pintura entre nós, no reinado do *Magnânimo*. Sem um ensino eficaz, nunca poderia a pintura florescer efectivamente. Por isso, tentara também André Gonçalves instituir, com Vieira Lusitano, a tão falada Academia do Nu. O fracasso desta mostrou que, ao contrário da pintura espanhola, o elemento realista não era desejado e bem pouco se manifestava na arte portuguesa. O rapazio que apedrejou o local onde um triste galego pousava nu, mais não foi que a expressão do gosto de toda uma sociedade, que se revia nos seus retratos de aparato - mais de aparato, que retratos - e que pretendia continuar a consumir estereótipos religiosos, definidos de há muito e a que se encontrava habituada a piedade dos encomendantes, eles próprios pouco versados ou interessados no que de moderno podia ir ocorrendo no mundo da arte.

A própria ausência, em Portugal, de uma tradição académica, que remontava, em Itália, ao século XVI, e que, no século XVII, abrangeu quase toda a Europa, explica o equívoco e a ambiguidade aparente da atitude de André Gonçalves, propugnador de uma Academia e activo membro da confraria dos pintores. De facto, em toda a Europa, as

---

<sup>52</sup> A qual ocorreu precisamente em 1777, no final do reinado , cujo início fora saudado tão esperançosamente na Carta Apologetica.

Academias impuseram-se, face e contra as Irmandades e Guildas, que ultrapassaram, no domínio do ensino artístico, alcançando, para os seus membros a isenção formal das peias corporativas.<sup>53</sup> Contudo, em Portugal, o princípio ordenador absolutista que subjaz à criação e manutenção de tais instituições, modeladas no exemplo francês, não abrangeu as Belas Artes, como abrangeu a História. Nem de outro modo poderia ser, atendendo ao diminuto potencial do Reino nesse domínio, o que explica também o recurso continuado a artistas estrangeiros, que só superficialmente contribuíram para a revitalização de uma escola nacional. Isto é válido, sobretudo para a pintura. Não espanta, pois, que tenham permanecido quase inalterados durante tanto tempo, as práticas, o aprendizado e também o estatuto social dos pintores.

Embora continuasse sempre a pintar os mesmos temas religiosos, com base em velhas gravuras, André Gonçalves não se conformou com esse esquema, o qual, como vimos, procurou combater de mais de um modo. Através da qualidade da sua própria produção artística, analisada noutro lugar, contribuiu para a dignificação da pintura portuguesa, de uma forma mais eficaz, do que com a publicação da obra de José Gomes da Cruz, em breve esquecida, a despeito dos seus méritos.

---

<sup>53</sup> Cf. PEVSNER, 1982, p. 118.

## PARTE 2

**VI. A OBRA DE ANDRÉ GONÇALVES:  
CORPUS ARTÍSTICO**

- Os quadros apresentados neste capítulo, que constitui o *corpus* artístico de André Gonçalves, são, sem excepção, óleos sobre telas.

- Salvo eventual indicação em contrário, considera-se Lisboa o seu lugar de execução.

- As dimensões são indicadas em milímetros. A primeira medida corresponde à altura.

- Sempre que os quadros analisados sejam referidos em bibliografia, esta será indicada sumariamente na respectiva ficha. A referência completa pode ser encontrada na Bibliografia Geral.

- No caso em que se agrupem os quadros, haverá uma ficha geral para o ciclo, ou conjunto pictórico, podendo ser seguida de ficha(s) individualizada(s), para uma ou mais obras, merecedoras de relevo especial.

- A ordenação dos quadros será, em primeiro lugar, temática e, seguidamente, cronológica. Assim, os temas do Antigo Testamento precederão os do Novo e os temas bíblicos, a representação de santos. Contudo, manter-se-ão agrupados os quadros que constituírem ciclos, ou conjuntos pictóricos homogêneos, conquanto a temática seja díspar. Havendo dados que permitam a datação das obras, e perante representações do mesmo tema, as mais antigas serão apresentadas em primeiro lugar.

- Serão incluídas, no final, obras que se julga não pertencerem ao *corpus* do artista, mas que lhe foram atribuídas, pela tradição, ou recentemente. Nesses casos pontuais, a ficha procurará dilucidar as razões que motivam a exclusão do referido *corpus*.

- Nos casos de inexistência ou insuficiência de comprovação documental da atribuição, procedeu-se por analogia de técnica e composição. Os casos em que subsistem fortes dúvidas de atribuição serão referidos como tal, acompanhados dos argumentos que a favorecem e contrariam.

**1. Vida de José do Egipto.**

Lisboa, Igreja da Madre de Deus, Sacristia.

1746-50.

- 1A. José narra os sonhos a seus irmãos. 900 x 1700**
- 1B. José agredido por seus irmãos. 900 x 1700**
- 1C. José vendido por seus irmãos. 900 x 1700**
- 1D. José e a mulher de Putifar. 900 x 700**
- 1E. José explica os sonhos do copeiro e do padeiro 900x700**
- 1F. José interpreta o sonho do Faraó 900 x 1700**
- 1G. José dá a conhecer-se a seus irmãos 900 x 1700**
- 1H. Reencontro de José com seu pai Jacob 900 x 1700**

A aventurosa história de José do Egipto sempre causou impressão no imaginário cristão popular, devido aos seus elementos inverosímeis e dramáticos. Nela se misturam a inveja e a violência antinatural dos próprios irmãos do herói bíblico, com os seus dotes extraordinários de intérprete dos sonhos, isto é, receptor privilegiado e decifrador da obscura mensagem do futuro. A oscilação do seu favor e desfavor, no Egipto, a prisão e o poder, bem como a trajectória do seu destino ( jovem

pastor, escravo, cativo, valido) são uma exemplificação *ante litteram* da roda da fortuna medieval. O seu próprio triunfo é tingido de mansidão para com os seus irmãos desumanos; o reencontro final com o pai serve de fim feliz e exemplar a esta história maravilhosa, recuperada pelo Barroco, que adere facilmente ao sentido profundo e à potencialidade plástica desta sequência moralista de peripécias improváveis, com fim feliz.

Importa também não esquecer que, do ponto de vista da exegese bíblica, José do Egito é apresentado como uma prefiguração de Cristo, na inocência agredida, na superação do sofrimento, na humilhação, no triunfo final, no perdão e no reencontro com o Pai.

A história de José coloca-nos ainda a questão da identidade e da verdade obscurecidas, da ocultação e do reconhecimento, temas especialmente caros à visão barroca, que os plasmou no teatro e na pintura.<sup>1</sup>

Este conjunto de oito telas, executado por André Gonçalves entre 1746 e 1750, é um dos mais bem documentados da carreira do pintor. Segundo o *Livro em que se lança todo o gasto que se faz na obra da SACHRISTIA do Convento de N. Sn.ra Madre de Deos Anno de 1746*, descoberto e publicado por Luis Keil, no Boletim de Arte e Arqueologia nº 1, 1921, trata-se da primeira empreitada do artista para o famoso

---

<sup>1</sup> A questão da "anamnesis", bem como a problemática da visão e da verdade no Barroco encontram-se expostas com subtileza em Christine BUCI - GLUCKSMANN, La Folie du Voir - De l'esthétique baroque, Ed. Galilée, Paris, 1986.

Sobre a ligação privilegiada entre pintura e teatro, com suas similitudes e interações estéticas, cf. VOSTERS, 1990, *passim*.



convento lisboeta, a que se seguirá, anos mais tarde (1759) a execução dos painéis do arco triunfal da igreja.<sup>2</sup>

A encomenda proveio da madre abadessa Isabel Auta de S. José - no século, Isabel Maria Coutinho, filha do 1º marquês de Alegrete.<sup>3</sup>

Trata-se de um ciclo, em que as dimensões, relativamente pequenas, de cada tela não impedem a manifestação da mestria de colorido e finura de traço, próprias da maturidade do artista, que deixou, no espaço exíguo da sacristia da Madre de Deus, um notável testemunho da sua capacidade decorativa.

Baseado, como era seu costume e hábito generalizado dos nossos artistas da época, em gravuras extraídas da obra de mestres estrangeiros, nomeadamente italianos e flamengos, André Gonçalves seguiu, aqui, modelos do Barroco transalpino, claramente identificados, por Nuno Saldanha,<sup>4</sup> para um dos quadros do conjunto (1G).

### 1A. José narra os sonhos a seus irmãos.

Composição de sabor seiscentista, banhada numa luz uniforme e realçada por um suave efeito lumínico de demarcação entre terra e céu.

<sup>2</sup> KEIL, 1921, p. 46:

"Fol. 56 - Lembrança do gasto q. se faz com o Pintor q. pinta os paineis p<sup>a</sup> a obra da Sachristia da Igreja de N. Senhora M.e de Deos.

A André Gonçalves, pelos paineis que está pintando p. a Sachristia nova em 28 de Novembro de 1746 e 8 de Mayo de 1750 .....153\$600

<sup>3</sup> Cf. Nuno SALDANHA, "A Vida de José do Egipto de André Gonçalves", Sep. do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III Série, n.º 91, 2º Tomo, 1989, pp. 4/5.

Este estudo trata aprofundadamente este conjunto de telas de André Gonçalves, bem como a *Assunção*, no tecto da mesma Sacristia.

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 17/8.

A grande árvore à direita da composição, conjugada com a ponte de pedra, recorda efeitos utilizados por Claude Lorrain,<sup>5</sup> em espírito e contexto totalmente diversos. O emaranhado ascensional de nuvens, à esquerda serve-lhe de contraponto, expandindo ambos o espaço do quadro no sentido da altura e compensando assim a horizontalidade dominante.<sup>6</sup>

O tratamento das figuras é vigoroso, não desmerecendo do realismo com que estão representados os animais - neste caso, um imponente boi e alguns carneiros - , pelo qual o artista era famoso, entre os seus contemporâneos. Contudo, os rostos ficam ainda aquém do retrato, surgindo em vários deles o toque róseo arcaizante, que é uma das marcas mais constantes de André Gonçalves.<sup>7</sup> A figura central do jovem José articula-se de forma especialmente harmoniosa com o grupo contíguo dos quatro irmãos, que discutem e onde surgem, na túnica de um e no chapéu de outro, as únicas manchas de vermelho, que quebram a monotonia dos azuis e castanhos.

### **1B. José agredido por seus irmãos.**

Um mero buraco no chão representa aqui a cisterna referida no Génesis. A composição desenvolve-se segundo um círculo, composto pelos

---

<sup>5</sup> Nomeadamente, em algumas versões da Paisagem com Pastores, como as da Barnes Foundation, de Merion (Pensilvânia), do City Museum and Art Gallery de Birmingham (Reino Unido) e dos Staatliche Museen de Berlim (Cf. Doretta CECCHI, L'Opera Completa di Claude Lorrain, Ed. Rizzoli, Milão, 1975).

Trata-se de meras analogias formais, sem que pretenda sugerir-se uma influência do grande paisagista loreno sobre André Gonçalves, que utilizava a paisagem com uma intenção muito diferente.

<sup>6</sup> Note-se que, em seis das telas deste ciclo, incluindo esta, o comprimento atinge quase o dobro da altura.

<sup>7</sup> Veja-se a figura de azul no extremo esquerdo da composição.

irmãos que, em torvelinho, se debruçam sobre a figura da sua vítima. Esta, ao ser descida para dentro do fosso, constitui o raio vertical descendente desse círculo.

A paisagem surge com maior detalhe que em 1A, ocupando os bordos laterais e o primeiro plano da composição, com a vegetação crescendo e perdendo-se de vista, de modo a sugerir a envolvimento das figuras pela natureza. A presença do rebanho e a vívida representação do cão, no extremo direito, acentuam o naturalismo da cena.

A monocromia continua de regra, com alguns toques excêntricos, correspondendo justamente às figuras mais afastadas do centro da acção. Ressalta a brancura das vestes e da nudez, algo ambígua, de José.

O desenho é mais fraco que na tela anterior, surgindo aqui os rostos destituídos de realismo e as figuras de verosimilhança.

### **1C. José vendido por seus irmãos.**

É uma composição mais rebuscada, mas enfraquecida pela excessiva marcação da figura de José, no seu centro, através do recurso a uma enorme palmeira divisória. À esquerda, surge um conjunto de casas com uma torre, insólitas no que pretende ser uma cena oriental. Serve-lhes de contraponto compositivo um maciço rochoso, envolto numa luz difusa de entardecer, à direita.

As manchas coloridas das vestes dos mercadores introduzem um elemento de vivacidade exótica, a que acresce o pouco convincente camelo. Refira-se ainda a curvatura pouco natural dos personagens que completam o grupo, à esquerda de José, bem como o mercador de azul e

turbante branco, reclinado, no primeiro plano, testemunho de mestria no tratamento dos drapeados e que recorda, pela posição, algumas das figuras das lunetas do tecto da Capela Sistina, vastamente conhecidas, admiradas e copiadas em toda a Europa.

#### **1D. José e a mulher de Putifar.**

Talvez o episódio mais representado da história de José.<sup>8</sup> Aqui, toda a expressividade da cena assenta no tratamento de apenas dois personagens, apresentados num movimento convulsivo, realçado pela ondulação das vestes, com especial incidência para a túnica que, na fuga, José deixa entre as mãos da mulher que pretende seduzi-lo. O enorme reposteiro castanho, que serve de fundo, realça, num efeito bem barroco, o dramatismo da cena.

O carácter específico do episódio, requerendo um tipo de composição bastante diferente do da maioria dos restantes componentes do ciclo, bem como a importância dada ao tratamento da luz, fizeram admitir dúvidas na atribuição.<sup>9</sup> Contudo, uma observação atenta das mãos e dos rostos revela, sem margem para dúvidas, a autoria de André Gonçalves.

A figura de José é inspirada, quase literalmente no quadro de Murillo do mesmo tema, hoje numa colecção particular suíça e do qual

---

<sup>8</sup> Juntamente com a apresentação da túnica ensanguentada a Jacob, aqui curiosamente ausente. Note-se que, na ilustração da mesma história, nas Loggie do Vaticano, Rafael também omitiu este episódio.

<sup>9</sup> Cf. SALDANHA, 1989, p. 15.

existe uma réplica autógrafa parcial - ou talvez um esboço - na Fundação Rodríguez Acosta, de Granada.<sup>10</sup>

### **1E. José explica os sonhos do copeiro e do padeiro do Faraó.**

Pelas suas dimensões mais reduzidas, serve, na Sacristia, de *pendant* ao anterior.

Não foi, decerto, por acaso, que André Gonçalves escolheu para os vãos, que ladeiam a porta de entrada, cenas envolvendo um número menor de personagens.

A prisão é figurada como um espaço amplo, tendo como fundo um arco de volta inteira, abrindo para um pátio interior, onde pode ver-se, à esquerda, na parede, um segundo arco, mais baixo, bem como uma escadaria e duas janelas gradeadas. O conjunto fornece uma curiosa sensação de expansão espacial. Não foram as grilhetas dos prisioneiros, dificilmente se acreditaria estar diante da representação de um cárcere. Note-se, como curiosidade, que o artista utilizou, no primeiro arco, aduelas chanfradas e terminadas em bico, na tentativa de conferir um tom menos obviamente europeu à marcação arquitectónica.

A anatomia e a expressão de José e do seu interlocutor no extremo direito são realistas e vigorosas, sendo mais fraca a figura do centro. Através de um subtil cruzamento de olhares no ponto central da

---

<sup>10</sup> Cf. Juan Antonio GAYA NUÑO, L'Opera Completa di Murillo, Ed. Rizzoli, Milão, 1978, p. 103.

composição, é-nos sugerido o fenómeno da atenção do copeiro e do padeiro, suspensos das palavras de José.

### **1F. José interpreta o sonho do Faraó.**

Constitui uma das ricas e complexas composições de todo o ciclo.

O fundo arquitectónico, onde sobressaem, à esquerda, um obelisco e uma pirâmide, joga com a estrutura aberta, perfeitamente clássica, do edifício onde decorre a acção. O Faraó está sentado no trono,<sup>11</sup> num pódio, que se estende pelos lados do quadro e sobre o qual se ergue um conjunto de colunas. Ao grupo dos cortesãos e funcionários, à esquerda, corresponde, do lado oposto, em segundo plano, um grupo de figuras, de que se destaca um cavaleiro. Um jovem guinda-se ao pódio, segurando-se a um par de colunas adossadas, num movimento que contrabalança o gesto do egípcio que estende as mãos, no grupo da esquerda. Uma vez mais, no centro da composição está a figura de José, com as grilhetas aos pés e para quem o Faraó se curva.

Também a gama cromática deste painel surge mais rica e variada, na comparação com os restantes.

### **1G. José dá-se a conhecer a seus irmãos.**

Trata-se do momento mais dramático da história. José, já adulto, de turbante e trajando ricamente, ocupa o extremo direito da composição,

---

<sup>11</sup> O espaldar do trono apresenta um concheado de configuração tipicamente renascentista. Veja-se, por exemplo, a *Fortaleza* de Botticelli (Uffizi, Florença). Contudo, a configuração do grupo central é inspirada directamente na *Ira de Aquiles* de Rubens, hoje no Courtauld Institute de Londres (Colecção do Conde Antoine Seilern). Cf. Helen BRAHAM, *The Princes Gate Collection*, Courtauld Institute, Universidade de Londres, 1981.

realçado por um rico enquadramento arquitectónico, uma vez mais, de sabor classicizante. Uma balaustrada, que corre, ao fundo, sublinha o carácter teatral do episódio. Este recurso, tipicamente barroco, surgira já em 1D. Do conjunto dos irmãos, vários dos quais esboçam o gesto de prosternar-se, destaca-se, pela compostura das vestes e pelo recolhimento da atitude, a figura do mais novo, Benjamim, irmão inteiro de José e o único inocente entre eles.

Tema comum, na pintura do Barroco italiano, fora tratado, nomeadamente, por Pier Francesco Mola, num fresco executado em 1657, para o Palácio pontifício do Quirinal.<sup>12</sup> André Gonçalves segue o esquema compositivo de Mola, quer na paisagem, quer nas figuras, com algumas alterações de pormenor, nomeadamente em alguns gestos, e na disposição de alguns personagens, acrescentando o turbante ao protagonista.

A disposição simétrica em relação ao quadro de Mola comprova a inspiração na gravura correspondente, atribuída a Francesco Giovane.<sup>13</sup>

### **1H. Reencontro de José com seu pai Jacob.**

No último quadro da série, depara-se-nos uma composição grandiosa, que procura reflectir o apogeu da acção. José sai ao encontro

---

<sup>12</sup> Cf. SALDANHA, 1989, p. 17. Este investigador, no importante estudo que referimos, relaciona ainda a obra em causa com a composição homónima de Giovanni Gaulli, no Museu Fesch de Ajaccio. Esta foi, porém, executada vários anos após a morte de André Gonçalves, podendo somente admitir-se a existência de uma fonte iconográfica comum.

<sup>13</sup> Francesco Giovane(?), a partir de P.F.Mola, *José e os seus irmãos* 382 x 452 mm., Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Giovane foi aluno de Carlo Maratta. Cf. Jacques KUHNMÜNCH, "Carlo Maratta graveur, essai de catalogue critique" in *Revue de l'Art* n<sup>o</sup> 31, 1976, p. 70.

de seu pai, que chega, acompanhado de toda a sua tribo, conduzindo um carro de aparato, puxado por quatro cavalos brancos. Está sentado num assento de espaldar, que tem o seu correspondente formal no trono do Faraó em 1F. Ao fundo, a vegetação equilibra-se com a paisagem construída. José, envergando couraça, com espada e uma capa vermelha, desceu do cavalo para abraçar o velho patriarca Jacob. Um pajem segura pela arreata o belo cavalo negro, de costas para o espectador, segundo o ousado formulário utilizado por Velázquez na *Rendição de Breda*

A direita da composição, vê-se um grupo de mulheres, com crianças ao colo, inspiradas nas numerosas representações de N<sup>ª</sup> Senhora. A mulher sentada no burro segue o esquema de representação tradicional da *Fuga para o Egípto*, não sendo de excluir aqui uma alusão explícita ao futuro destino de Cristo naquelas mesmas paragens.

## **2. Assunção da Virgem com a Santíssima Trindade.**

Lisboa, Igreja da Madre de Deus, Sacristia.

1746. 3100 x 2600

Ocupa o espaço central do tecto da Sacristia, constituindo uma unidade decorativa com o ciclo anterior. A reduzida altura da Sacristia dificulta a visualização global desta tela, para a composição da qual André Gonçalves recorreu a diversos modelos, de Guido Reni e Sebastiano Conca.



A cena estrutura-se, em altura, em três planos, correspondendo, de baixo para cima, ao grupo dos apóstolos, junto ao túmulo aberto, à própria figura de Nossa Senhora (que ocupa o centro da tela) e à Santíssima Trindade. O recurso tradicional à representação de nuvens em movimento ascensional, sobre as quais se sustentam as figuras da Virgem, de Cristo e de Deus Pai, permite a ligação dos dois planos superiores, cuja luz uniforme se propaga até ao plano inferior. Aqui, enquanto alguns dos Apóstolos se inclinam para o túmulo, vários outros erguem os olhos para o céu, contemplando a cena transcendente

O desenho e o colorido são extremamente cuidados, merecendo realce os drapeados das vestes dos dois Apóstolos do primeiro plano inferior, bem como o rosto de S. João, que se individualiza, com características de retrato.

Na composição global do quadro e na figura da Virgem, há uma nítida inspiração de Guido Reni, de cujos quadros circulavam então numerosas reproduções gravadas.

São de referir, como fontes próximas para a figura central, a *Virgem Assunta com Anjos*, pintada nos anos finais do sec. XVI (coleção particular, Lugano) e a versão tardia de 1640 (Alte Pinakothek, Munique). Em ambas se encontra o mesmo gesto das mãos e a inclinação da cabeça.<sup>14</sup> O ordenamento do plano inferior encontra-se em duas outras telas renianas, com o tema da *Assunção*. São elas, a de 1599

---

<sup>14</sup> Na sua obra, mencionada em relação com o número anterior, Nuno Saldanha aponta ainda como fonte possível uma *Assunção*, atribuída ao grande mestre bolonhês, pertencente à coleção Coke de Holkham Hall (Reino Unido). Cf. SALDANHA, 1989, p. 21 e n.º 17.

(Igreja paroquial de Pieve di Cento) e a de 1616/7 (Igreja de S. Ambrósio, Génova).<sup>15</sup> Contudo, André Gonçalves alterou profundamente a disposição e gestos dos Apóstolos, dando maior relevância ao túmulo.<sup>16</sup>

A representação da Virgem Assunta, num turbilhão de nuvens, rodeada de anjos e de braços abertos, é também comum num pintor setecentista, que trabalhou para D. João V e cuja obra influenciou o artista lisboeta: Sebastiano Conca.

É o caso da pequena *Assunta* pintada provavelmente nessa própria década de 1740 e hoje no Museu de Capodimonte (Nápoles), da grande *Assunta com S. Sebastião*, de 1740, que decora um dos altares da igreja romana de S. Lucas e S. Martinha - erguido a expensas do próprio Conca, nesse templo, onde se sediava a confraria dos pintores, de que foi presidente entre 1739 e 1740 - e de três versões, de dimensões muito reduzidas, da *Assunta com Anjos*, também referenciáveis ao ano de 1740 e que se acham hoje na Galleria Nazionale de Parma, na colecção Lavagetto, da mesma cidade e no Museu da Catedral de Cuenca.

Não é também de excluir a influência, mais longínqua, da *Anunciação* de Carlo Maratta, gravada em Roma por Girolamo Frezza.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Esta última influu de modo muito mais directo, na versão anterior do tema, pintada por André Gonçalves para Mafra. *Vide* adiante o nº 20.

<sup>16</sup> Cf. Edi BACCHESCHI, *L'Opera Completa di Guido Reni*, Ed. Rizzoli, Milão, 1971, números 8, 15, 80a e 200a.

<sup>17</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, Inv. 30284.

A representação de Deus Pai abençoando tem também antecedente numa tela de Conca de 1742: *A Virgem apresenta vários Santos à Santíssima Trindade* ( Igreja dos Barnabitas, Macerata).<sup>18</sup>

*Bibl.:* Cyrillo Volkmar Machado, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 90; José da Cunha Taborda, Regras da Arte da Pintura, Lisboa, 1815; Luis Keil, "As obras da sacristia do Convento da Madre de Deus em 1746" in Boletim de Arte e Arqueologia n.º 1, 1921; Anthony M. Clark, "Sebastiano Conca and the Roman Rococo" in Apollo, vol. LXXXV, n.º 63, Maio 1967, pp. 331/4; Edi Baccheschi, L'Opera Completa di Guido Reni, Ed. Rizzoli, Milão, 1971; Jacques KuhnMunch, "Carlo Maratta graveur, essai de catalogue critique" in Revue de l'Art, n.º 31, 1976, p. 70; AA. VV., Sebastiano Conca, Centro Storico Culturale "Gaeta", 1981; Luis de Moura Sobral, "André Gonçalves" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 208; Nuno Saldanha, "A Vida de José do Egípto de André Gonçalves - Iconografia, natureza e ideal clássico de paisagem", sep. do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III Série, n.º 91, 2.º Tomo, 1989.

### 3. Cenas da vida de Moisés.

Lisboa, Igreja do Paço da Bemposta, Capela do Sacramento.

---

<sup>18</sup> Cf. AA VV, Sebastiano Conca, Catálogo da exposição do artista no Palazzo De Vio de Gaeta, Julho/Octubre 1981, Centro Storico Culturale "Gaeta", 1981, números 55, 79, 86 e 98.

- 3A. A sarça ardente. 1170 x 480**
- 3B. A vara transformada em serpente. 1200 x 740**
- 3C. Passagem do Mar Vermelho. 1200 x 740**
- 3D. Acampamento junto às nascentes de água. 960 x 740**
- 3E. Moisés faz brotar água da rocha. 1200 x 740**
- 3F. Combate contra os Amalecitas. 1200 x 740**
- 3G. Moisés administra justiça ao povo. 960 x 740**
- 3H. Subida junto de Javé. 960 x 740**
- 3I. Moisés recebe as Tábuas da Lei. 960 x 740**
- 3J. A coluna em forma de nuvem. 1170 x 480**

Década de 1720.

Conjunto de telas, representando episódios da libertação do povo de Israel, conduzido por Moisés, segundo o texto do Livro do Êxodo (respectivamente, Ex. 3, 2 e 6; 4, 2 e 3; 14, 26 e 27; 15, 25 a 27; 17, 6; 17, 9 a 11; 18, 13 e 14; 24, 1 e 2; 31, 18; 33, 8 e 9).

São quadros de pequena dimensão, ocupando os espaços laterais superiores da capela e articulados com a grande tela de Pedro Alexandrino, exposta sobre o altar.

A datação desta série permanece um enigma. Cyrillo afirma que os quadros de André Gonçalves passaram para a sacristia após o Terramoto, o que comprova serem anteriores a 1755. Ora não existe documentação que ateste a existência de obras no Paço da Bemposta entre 1705 ( data da morte da Rainha D. Catarina de Bragança) e 1758 (posse do edifício pelo Infante D. Pedro). Entre 1707 e 1742, pertenceu ao Infante D. Francisco,<sup>19</sup> tendo passado, nesta última data, à Casa do Infantado.

Não parece provável que D. Catarina de Bragança recorresse aos préstimos do que era, à data da sua morte, um jovem e obscuro pintor de 20 anos. Tudo indica, pois, que os quadros foram pintados para o Infante D. Francisco, em data que desconhecemos. Contudo, as suas características apontam para um período anterior a 1730, década em que se afirma plenamente a maturidade do pintor.

Exibem uma certa homogeneidade cromática, com predominância dos tons de azul e cinzento, contra os quais se destacam, ocasionalmente, manchas de vermelho e amarelo. Esta última é, em todos os episódios, a cor do traje de Moisés.

O carácter bastante específico e original de algumas das cenas tratadas levam a supôr que se trate, nesses casos de representação pouco comum, de composições originais de André Gonçalves. Contudo, a exiguidade do espaço a que se destinavam e a sua própria secundarização face à tela maior - que substitui, provavelmente, um original seu, hoje perdido - não permitiram ao artista desenvolver as suas

---

<sup>19</sup> Irmão de D. João V.

potencialidades no tratamento do tema bíblico, ao contrário do que acontece com as três enormes telas veterotestamentárias do lado do Evangelho da capela-mor dos Paulistas, também de tema mosaico.

O desenho é de uma qualidade mediana e desigual - veja-se, por exemplo, o tratamento dos pés de Moisés e da criança à sua direita em **3B**, em contraposição com o elaborado do drapeado das vestes em **3C**, **3E** ou **3I**. Neste aspecto, torna-se evidente a intervenção de mais de uma mão.

Também a composição é de qualidade variável. Deste ponto de vista, o conjunto tem o seu ponto mais fraco nalguns fundos (**3D**), pese embora a tentativa de conferir um toque de exotismo oriental genuíno, patente nas tendas de **3I** e **3J** e nos camelos, presentes em **3C**.

O desejo de conferir movimentação às cenas passa, em **3H** e **3I**, pelo uso, tão caro ao Barroco - e, antes dele, a certa pintura veneziana do Renascimento - da perspectiva visual de baixo para cima. Nestes dois exemplos, a figuração de Javé em potestade, sobre uma nuvem, fornece o pretexto temático para uma composição ascensional, estruturada em torno de uma linha ondulada em forma de **S** (**3I**), ou de **S** invertido e prolongado (**3H**). Idêntica tensão ascensional, mas agora gerada pelos gestos dos personagens, está presente em **3D** e **3E**, de forma mais conseguida neste último, dado que a postura de Moisés em **3D** desequilibra, de certo modo, a composição.

A intenção de transmitir expressividade aos rostos tem resultados variáveis, alcançando pontos altos em alguns personagens secundários de **3C** e **3E**.

Tudo parece apontar para o reconhecimento, neste conjunto pictórico, de uma obra de *atelier*, ou, pelo menos, executada em colaboração.

*Bibl.*: Cyrillo Volkmar Machado, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 88; José da Cunha Taborda, Regras da Arte da Pintura, Lisboa, 1815; *Idem*, "Igrejas-Conventos-Cazas-Quintas em Lisboa, e em alguns dos suburbios que conservão pinturas, e outros objectos dignos de attenção", 1822/34, manuscrito (Arquivo Reis Santos, Fund. Gulbenkian); Luis Moita, "A Bemposta (o Paço da Rainha)" *in* Olisipo, ano XV, n.º 60, Out. 1952, pp. 238/9.

**4/5. Ciclo Eucarístico.**

Lisboa, Igreja de S. Catarina (Paulistas), Capela-mor.

1731.

**4A. Moisés faz brotar água da rocha.** 3900 x 1770

**4B. A recolha do maná.** 3900 x 3780

**4C. A perseguição do Faraó.** 3900 x 1400

**5A. Cristo servido pelos Anjos.** 3900 x 1770

**5B. A multiplicação dos pães e dos peixes.** 3900 x 3780

**5C. Os discípulos de Emaús.** 3900 x 1400

Conjunto de grandes telas, decorando as paredes laterais da capela-mor, cujo grande retábulo de talha foi contratado em 1730. Este facto permite datar as pinturas, executadas logo no ano seguinte.<sup>20</sup>

A grande altura a que se encontram, bem como a acção do tempo, que as obscureceu, dificultam a sua apreciação e reprodução. Porém, apesar destas circunstâncias, é notório constituir este ciclo um dos pontos altos da carreira do pintor.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Em 1730, o artista encontra-se ocupado com as encomendas para Mafra.

<sup>21</sup> Sobre estes quadros, emitiu Reynaldo dos Santos a opinião seguinte: "Talvez, porém, os que melhor revelam a sua visão ornamental e largueza de execução sejam os dois triptícos da capela-mor dos Paulistas (c. 1730), cuja frescura de cor e riqueza



O tom uniformemente acinzentado, que hoje apresentam, não oculta por completo a diversidade e brilho do colorido de outrora, que se manifesta ainda, por exemplo, nos vermelhos dos trajes, presentes em 4C e 5C.

As duas grandes telas centrais, 4B e 5B, exibem uma amplitude de composição e um tratamento do espaço, próprias de um artista dotado de boa técnica e de capacidade de harmonização dos volumes pictóricos.

Em várias delas, surgem fundos de paisagem difusos, com montes longínquos. Em 4A, 5A e 5B, uma grande árvore individualiza-se do fundo, para fazer realçar o protagonista. A natureza assume um papel subsidiário, de mero enquadramento, mais ou menos realista, dos personagens representados.

#### **4A. Moisés faz brotar água da rocha.**

Composição mais rica e dinâmica, do que a sua congénere 3E. A atenção do espectador é presa, não pelo gesto de Moisés, mas pelas figuras dos hebreus em primeiro plano, de que se destaca o jovem, cujo vigoroso corpo, agachado e em tensão, ocupa a direita da base da tela.<sup>22</sup> Tal figura inspira-se em gravuras extraídas de quadros de Rubens, nomeadamente, *O Encontro de David e Abigail* (Detroit Institute of Arts, gravura de Adrien Lommelin) e *O Encontro de Abraão e Melquisedec*

---

decorativa alcançam uma sugestão de tapeçaria, envolvida nas harmonias fulvas da talha dourada." (R. SANTOS, *História da Arte em Portugal*, vol. III, Portucalense Editora, Porto, 1953, p. 148.

<sup>22</sup> Luis Moura Sobral vê, com razão, nesta figura " um motivo tipicamente rubensiano". Cf. MOURA SOBRAL, 1989, p. 208.

(Musée des Beaux Arts, Caen, gravura de Jan Witdoeck, por encargo do próprio Rubens).<sup>23</sup>

Das três telas de tema mosaico, que ocupam o lado do Evangelho da capela-mor, é aquela que exhibe maior dureza de traço, sobretudo no tratamento dos rostos. Aliás, os rostos constituem, de uma maneira geral, o ponto fraco do pintor, capaz, por outro lado, de vigorosas anatomias e subtis drapeados.

#### **4B. A recolha do maná.**

Tal como o anterior, é um tema obrigatório num ciclo que pretende glorificar a Eucaristia, surgindo Moisés como uma prefiguração de Cristo. É uma tela grandiosa, centrada, à esquerda, na imponente figura do hebreu de pé, no primeiro plano,<sup>24</sup> e, à direita, no próprio Moisés, que ergue a vara, num gesto majestoso. A jovem ajoelhada, com a criança no regaço, apresenta grandes semelhanças de traço com a mulher de Putifar (1D). A figura do velho reclinado aos pés de Moisés é uma derivação de um dos apóstolos da *Transfiguração* de Rafael (Pinacoteca Vaticana). Recorde-se que este quadro, sucessivas vezes gravado, exerceu uma enorme influência em grandes mestres posteriores, como os Carracci, Guido Reni, Poussin e Rubens.<sup>25</sup>

#### **4C. A perseguição do Faraó.**

---

<sup>23</sup> Cf. VOSTERS, 1990, pp. 370 e 377.

<sup>24</sup> A postura, a inclinação da cabeça e o ângulo das pernas relacionam esta figura com as numerosas representações clássicas de Eneias, fugindo de Tróia e transportando às costas seu pai, Anquises.

<sup>25</sup> Cf. Pierluigi DE VECCHI, *Tout l'oeuvre peint de Raphael*, Ed. Flammarion, Paris, 1969, n.º 153.

Corresponde a Ex. 14, 5-7. Após a partida dos hebreus para o deserto, a caminho da Terra Prometida, o Faraó reúne tropas para persegui-los. O episódio precede o da passagem do Mar Vermelho, mais comumente tratado na iconografia do Êxodo. O tema é obscuro e parece enquadrar-se mal num ciclo eucarístico, sendo provavelmente fruto da necessidade, imposta pela simetria, de apresentar um terceiro passo da saga mosaica, após a representação óbvia dos episódios anteriores, em ligação directa com os passos do Novo Testamento que os confrontam.

Na tela, muito obscurecida, mal se distinguem as figuras de um militar e um sacerdote, em primeiro plano, sobrepujados por uma figura armada, a cavalo e com um bastão de comando, provavelmente o próprio Faraó. O guerreiro do primeiro plano, envolto numa capa vermelha, que é uma das notas de mais acentuado colorido de todo o conjunto, aponta para fora do quadro. A luz vem da esquerda, incidindo no rosto e no traje claro do sacerdote, que parece segurar uma padiola.

Tal como em 4A, a verticalidade da composição, determinada pelo espaço a que se destinava, leva à representação de personagens em corpo inteiro.

### **5A. Cristo servido pelos Anjos.**

Tema de tradicional conotação eucarística, que o pintor voltou a tratar, cerca de década e meia mais tarde, no Coro Alto da Madre de Deus.

O rosto de Cristo, de traços bem acentuados e com um toque rosado de cariz arcaizante, é bem característico da pintura de André Gonçalves. Note-se a postura do anjo de costas, à direita da composição, cujo corpo forma uma linha sinuosa, prosseguida pela paisagem do fundo. A figura de Cristo, de cabelos ondulados e barba ténueamente delineada, evoca os Apóstolos da escola de Rubens (Jordaens e primeira fase de Van Dyck).

A natureza, como na maioria das composições do artista, serve apenas de marcação e enquadramento da cena, sem ganhar autonomia e valor em si mesma. O grande tronco de árvore, por trás da figura de Cristo, é simétrico, na sua inclinação, do madeiro, junto da figura de Moisés, na tela que lhe corresponde, em frente (4A).

#### **5B. A multiplicação dos pães e dos peixes.**

Notável composição, dividida em dois planos narrativos, unificados pela paisagem, que aqui serve de elemento integrador, tal como a tonalidade cromática uniforme. A luz incide sobre as figuras de Cristo, envolto em ampla túnica azul, e da criança ajoelhada, apresentando um cesto de pão e dois peixes. Esta segue a representação tradicional, que se encontra, por exemplo, no tema homónimo, tratado por Tintoretto, em 1560<sup>26</sup> ( Colecção Contini Bonacossi, Florença). O primeiro modelo, adaptado por André Gonçalves, é provavelmente o da famosa *Virgem do Peixe* de Rafael, no Prado.<sup>27</sup> A figura do Apóstolo, que traz a criança

<sup>26</sup> Cf. Pierluigi DE VECCHI, L'Opera Completa del Tintoretto, Ed. Rizzoli, Milão, 1970, n.º 137.

<sup>27</sup> Com réplicas diversas, no Escorial, em Valladolid e em Nápoles, nomeadamente. Cf. DE VECCHI, 1969, n.º 111.

junto de Cristo, é representada na atitude, tão frequente na pintura sacra europeia, dos santos apresentando os doadores à Virgem.

### **5C. Os discípulos de Emaús.**

Dada a exiguidade da base, em relação à altura, é de realçar a importância concedida à mesa, que separa Cristo de um dos discípulos, representado de costas. Esta é uma solução menos usual, na tradição pictórica do tema. O pendor classicizante da composição é acentuado pela enorme coluna, que limita, à direita, a paisagem. A própria representação da cena ao ar livre constitui uma liberdade artística, em relação à narrativa evangélica de S. Lucas ( Lc. 24, 29).

O halo luminoso, em torno da cabeça de Cristo, centra a atenção do espectador na expressão de grande intensidade com que é representado, em contraste com o pasmo revelado pelo discípulo da direita.

*Bibl.* : Cyrillo Volkmar Machado, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 88; Reynaldo dos Santos, História da Arte em Portugal, vol. III, Portucalense Editora, Porto, 1953, p. 148; Luís de Moura Sobral, "André Gonçalves" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 208; Nelson Correia Borges, "Do barroco ao rococó", vol. 9 da História da Arte em Portugal, Publ. Alfa, Lisboa, 1986, p. 66; Pierluigi De Vecchi, Tout l'Oeuvre Peint de Raphael, Ed. Flammarion, Paris, 1969; Pierluigi De Vecchi, L'Opera Completa del Tintoretto, Ed. Rizzoli, Milão, 1970; Simon Vosters, Rubens y España. Estudio artistico-literario sobre la estética del Barroco, Ed. Cátedra, Madrid, 1990.

**6/9. Pinturas para a Igreja dos Cardais.**

**6. Anunciação.**

**7. Adoração dos Pastores.**

**8. Coroação da Virgem.**

**9. Imaculada Conceição.**

Década de 1720 (?).

Lisboa, Igreja do Convento de N<sup>ª</sup> Senhora da Conceição dos Cardais.

Datam provavelmente da terceira década do século, após o período de treino, efectuado junto de Giulio Cesare Temine. Nesta fase, o pintor colaborou com o seu amigo Vieira Lusitano, regressado de Itália, sendo precisamente o nº 9 um dos frutos desse trabalho de conjunto.

As telas dos Cardais encontram-se entre as mais bem conseguidas do mestre, que nelas demonstra a firmeza do seu traço, as suas magníficas capacidades de colorista, bem como o eclectismo da sua inspiração. A afirmação plena destas características permitem supor que este conjunto foi executado depois do ciclo mosaico da Capela do Sacramento da Bemposta (3), bastante mais rudimentar.

Luis de Moura Sobral refere dubitativamente a atribuição deste conjunto, no artigo dedicado ao pintor, no Dicionário da Arte Barroca em

Portugal.<sup>28</sup> Contudo, pelas características adiante referidas, algumas das quais de carácter idiossincrático e recorrente na obra do artista, pode afirmar-se que se trata de um conjunto, não só autógrafa, mas de especial significado, dentro do *corpus* de André Gonçalves.

## 6. Anunciação.

Directamente inspirada - sobretudo na figura do Anjo, mas também na da Virgem - no quadro de Federico Barocci de 1582/4 (Pinacoteca Vaticana), de que André Gonçalves teve conhecimento através da gravura a água forte, aberta pelo próprio autor.<sup>29</sup>

Quadro de grande harmonia cromática, adquire um tom diáfano, pelo efeito luminico de transparência, que irradia do plano superior, onde se destaca a pomba do Espírito Santo, entre nuvens e rodeada de *putti*

A graça viril do Anjo, corresponde a delicadeza da figura da Virgem, de faces rosadas, acompanhada de objectos simbólicos, como o livro de oração e o cesto de costura.

Os efeitos de sombra nas pregas das túnicas e dos mantos e o destacar das figuras contra o fundo difuso, dos dois lados da composição, são pontos altos desta obra, que tem como elemento menos bom, o desenho das mãos da Virgem.

<sup>28</sup> MOURA SOBRAL, 1989, p. 207.

<sup>29</sup> Cf. Andrea EMILIANI, *Mostra di Federico Barocci*, Ed. Alfa, Bolonha, 1975.

Da gravura (438 x 313), assinada "Federicus Barocius. Urb. / Inventor excudit", existe um exemplar no Gabinetto delle Stampe, da Pinacoteca Nacional de Bolonha, inv. B 10, proveniente da colecção do Papa Bento XIV Lambertini.

Esta Anunciação, de modelo bolonhês, constitui caso isolado, entre as várias versões do tema, pintadas por André Gonçalves. É a única em que é adoptado o formato horizontal, que permite conferir às duas figuras centrais um realce maior, através da acentuação da envolvência. Sendo a primeira, cronologicamente, não será ultrapassada, no belo efeito que produz, pelas diversas versões posteriores, todas aparentadas entre si, sendo 44 a que lhe está mais próxima.

Numa colecção particular de Lisboa, conserva-se uma réplica, limitada à figura do Anjo Anunciante(6a).

### 7. Adoração dos Pastores.

1830 x 2850

*Pendant* do anterior, se bem que de inspiração diversa. Com efeito, à raiz bolonhesa da *Anunciação* corresponde aqui uma clara inspiração flamenga, sobretudo no grupo dos pastores, cuja robustez, que o traço de André Gonçalves acentua, remete para o universo rubeniano. É entre os primeiros discípulos do mestre de Antuérpia (Van Dyck, Van Thulden e, sobretudo, Jordaens) que podemos encontrar esta morfologia, abundantemente divulgada pelos prelos dessa cidade, que é, no século XVII, um dos principais centros produtores de gravura da Europa.



Foi precisamente numa muito difundida estampa flamenga de Lucas Vorstermans, o Velho, sobre quadro de Rubens, que o pintor se inspirou.<sup>30</sup>

A monocromia dominante, em tons de amarelo acastanhado, tão caros a André Gonçalves, é quebrada pela figura da Virgem, em vermelho e azul, de cujo rosto irradia uma luz, que o converte no principal ponto de atracção do quadro. A doçura da expressão, que exhibe um sorriso raro, no contexto da produção do artista, coaduna-se com o tratamento dado aos rostos do Menino e da pastora em primeiro plano, cujo cabelo louro entrançado e cuja plenitude de formas são tipicamente flamengos.

O grupo dos pastores, de rostos idealizados, em que surge o habitual tom róseo, representa uma das raras incursões da pintura portuguesa joanina no domínio do realismo. A rudeza benévola que se pretendeu dar à representação, bem como os adereços, como os cestos e a bilha, remetem-nos para um universo real e popular, embora sempre a coberto do decoro exigido pelo tema sagrado.

Note-se ainda o vigoroso S. José, cujas mãos sapudas - tal como as da Virgem - constituem mais um toque característico do pintor, que aqui dá largas à sua perícia de animalista, na figuração tradicional do boi e do burro.

---

<sup>30</sup>Através da gravura de Vorstermans, de 1620, o citado quadro de Rubens (Museu de Rouen) exerceu uma real influência em diversos pintores ibéricos. Cf. Guy DELMARCEL, "The Rubens Tapestry Set in Valletta, Malta. Some new facts and documents", comunicação ao International Rubens Symposium, Sarasota, 1982 in The Ringling Museum of Art Journal, 1983, pp.193/4 e VOSTERS, 1990, p.340.

Os quatro anjinhos do plano superior esquerdo, envoltos em luz, introduzem o elemento sobrenatural nesta cena de realismo camponês, não isenta de ternura.

### 8. Coroação da Virgem.

1830 x 2850

Imponente composição semicircular, centrada no grupo da Trindade, que coroa N<sup>a</sup> Senhora. De um e outro lado da luneta, dois grandes anjos em adoração delimitam a cena, destacando-se da miríade de *putti* que volteiam nas nuvens.

Os elementos de luz e cor são semelhantes aos de 6, buscando-se o mesmo efeito difuso, que a presença da pomba do Espírito Santo propicia. Aqui, contudo, o vermelho - a túnica de Cristo - tem grande realce, jogando com o azul e o amarelo, dominantes na *Anunciação*. Pode dizer-se que, ao esquema triangular do núcleo da composição, corresponde aquela trindade cromática.

O grupo central é extraído directamente da gravura de Cornelis de Beer, sobre o quadro de Jan Van Noordt, representando *A Coroação da Virgem com Quatro Santos*<sup>31</sup>. André Gonçalves limitou-se a pequenas alterações de pormenor, como enriquecer a coroa, omitir o ceptro e

---

<sup>31</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, inv. 1890.  
Assinada "Juan de Noort F. Cornelio de Beer ex."

ocultar o pé esquerdo de Cristo, bem como adoçar a expressão da Virgem, fazendo-a levantar os olhos para a coroa, que lhe desce sobre a cabeça.

O quadro de Jan Van Noordt é vertical, com dois planos bem marcados - um, superior, correspondente ao referido grupo central e outro, inferior, com quatro santos, com uma cidade ao fundo.

Ao integrar o grupo principal num contexto e num espaço totalmente diferentes e recompostos, o pintor português testemunha a sua capacidade de (re)invenção da cena, mantendo-se fiel a um modelo exterior, aliás, bastante curioso. Com efeito, Van Noordt era um pintor holandês, que trabalhava em Amsterdão, tendo contribuído para o influxo barroquizante, que se faz sentir na pintura do seu país, na segunda metade do século XVII.

A sua obra é de nitida inspiração flamenga, tendo recolhido a lição dos discípulos de Rubens. Este holandês, trabalhando na grande metrópole calvinista do Norte da Europa,<sup>32</sup> irá, assim, influir na criação de uma das telas mais barrocas da pintura portuguesa da primeira metade de Setecentos.<sup>33</sup>

## 9. Imaculada Conceição.

5260 x 2815

---

<sup>32</sup> Para patronos católicos, neste caso, o que se deduz, obviamente, do tema. A gravura foi executada, com toda a probabilidade, nos Países Baixos espanhóis. Observe-se que os nomes do pintor e do gravador são escritos em castelhano.

<sup>33</sup> Não é raro deparar com influências artísticas holandesas, mais ou menos indirectas, no âmbito do Barroco português, apesar do estado de guerra quase constante, que fizera das Províncias Unidas um tenaz inimigo de Portugal.

Ocupava o altar-mor da igreja. Encontra-se presentemente (1992) no Instituto José de Figueiredo, a fim de ser submetida a restauro, pelo que não pôde ser examinada.

Nuno Saldanha afirma<sup>34</sup> que se trata de obra conjunta de Vieira Lusitano e André Gonçalves, correspondendo o desenho ao primeiro e a execução ao segundo. Seria, pois, um bom exemplo de trabalho de parceria, o que se sabe ter sido corrente nesse período. Além de amigos,<sup>35</sup> os dois artistas tiveram iniciativas conjuntas, sendo muito plausível que fosse Vieira Lusitano a trazer das suas viagens estampas de que se servia posteriormente André Gonçalves.

*Bibl.:* Cyrillo Volkmar Machado, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 89; Guy Delmarcel, "The Rubens Tapestry Set in Valletta, Malta. Some new facts and documents" in The Ringling Museum of Art Journal, Sarasota, 1983, pp. 193/4; Nuno Saldanha, "André Gonçalves, pintor ingénuo ulissiponense" in Vértice n.º 8, Lisboa, Nov. 1988, p. 63; Luis de Moura Sobral, "André Gonçalves" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 207.

## 10 . Anunciação.

Coimbra, Seminário Maior, Capela da Anunciação.

Década de 1750.            1780 x 1100

<sup>34</sup> SALDANHA, 1988, p. 63.

<sup>35</sup> O que se constata, além do mais, pelas referências amistosas feitas a André Gonçalves no poema autobiográfico de Vieira *O Insigne Pintor e Leal Esposo*.

É a primeira de três Anunciações, todas presentes em Coimbra e pintadas na década de 1750, em que o pintor produz para a cidade e sua região algumas das suas obras mais notáveis.

Diverge, na dimensão e no formato, da *Anunciação* executada para os Cardais mais de vinte anos antes ( 6).

Grandemente impressionado pela tela do mesmo tema de Agostino Masucci, que serviu de base para um dos mosaicos da Capela de S. João Baptista, em S. Roque (Lisboa), André Gonçalves executou dela três versões, sendo esta uma cópia literal do original romano.

Foi o eminente historiador de arte conimbricense António Nogueira Gonçalves quem, pela primeira vez, chamou a atenção para estes quadros, em dois artigos, publicados no *Correio de Coimbra*, em 1933.<sup>36</sup>

No primeiro artigo, o erudito considera ser a tela em análise a obra original, que serviria de ponto de partida ao pintor para os exemplares subsequentes, do Museu Machado de Castro e da Sacristia da Misericórdia.

No segundo desses textos, A. Nogueira Gonçalves assinala a matriz masucciana das três Anunciações: o mosaico de S. Roque, executado por Mattia Moretti, segundo modelo do grande pintor romano, " que bem certamente já não existe". Na sua descrição do trabalho do pintor lisboeta, refere que "copiara-a, possivelmente empregando nas coisas secundárias de enchimento os seus discípulos (. . .), com bastante fidelidade no

<sup>36</sup> "Um quadro de André Gonçalves", 12/8/1933 e "Mais um quadro de André Gonçalves que se identifica", 18/11/1933.

desenho e colorido, posto que desprezasse certas minúcias e se desleixasse nalgumas linhas. Acrescentou-lhe um Padre Eterno planando, ao alto (. . .)."

Efectivamente, no mosaico de Moretti, não surge a figura de Deus Pai, que estava, contudo, presente, no *modello* original de Masucci, que se expõe no Palácio Nacional de Mafra e que André Gonçalves copiou literalmente, com ligeiríssimas alterações cromáticas.

Foi em 1742, que chegou a Portugal esta *Anunciação* de Masucci, que não deve confundir-se com a segunda versão, bastante semelhante, do Museu de Copenhaga.<sup>37</sup> Pintor sobremaneira apreciado por D. João V, por encomenda do qual tinha anteriormente trabalhado para Évora e Mafra,<sup>38</sup> Masucci não podia escapar à atenção dos artistas portugueses seus contemporâneos. O momento mais alto da sua fama corresponderá, todavia, ao princípio da década de 1750, quando se instala, em S. Roque, a Capela de S. João Baptista, que muito deve à sua invenção artística.

É precisamente nestes anos, que André Gonçalves pinta, para os frades crúzios de Coimbra, um razoável número de telas que se encontram entre as melhores que saíram da sua mão. Estreitamente ligada a outras obras, adiante tratadas, esta *Anunciação* deve-se a encomenda directa, ou dos religiosos de Santa Cruz, ou do bispo-conde D. Miguel da Anunciação, ele próprio, antigo crúzio, como nos recorda Nogueira Gonçalves, no segundo dos artigos referidos.

---

<sup>37</sup> Cf. Anthony M. CLARK, "Agostino Masucci: A Conclusion and a Reformation of the Roman Baroque" in Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, Phaidon, New York, 1969, p. 263, nota 22.

<sup>38</sup> Cf. QUIETO, 1988.

Uma réplica, bastante semelhante a esta (10a), encontra-se em Lisboa, na Igreja das Mercês. Trata-se, possivelmente, de encomenda da família de Pombal, que exercia o padroado sobre este templo.

*Bibl.:* António Nogueira Gonçalves, "Um quadro de André Gonçalves" e "Mais um quadro de André Gonçalves que se identifica" in Correio de Coimbra, 12/8/1933 e 18/11/1933, respectivamente; Anthony M. Clark, "Agostino Masucci: a Conclusion and a Reformation of the Roman Baroque" in Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, Phaidon, New York, 1969.

## 11. Anunciação.

Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro.

Década de 1750. 1275 x 870

Nº Inv. 2630.

Prov.: Instituto de Coimbra.

Com a mesma origem da precedente. Foi igualmente referida por Nogueira Gonçalves, nos dois textos acima referidos. No primeiro, escreve o autor que "(...) é dum desenho fraco, como obra feita rapidamente, dum colorido claro e apagado, nada tendo das cores profundas do outro,<sup>39</sup> bem reveladoras de obra italiana a seguir aos Carraches (...)"

---

<sup>39</sup> Refere-se à *Anunciação* do Seminário (10).

No segundo artigo, descreve-a ainda como "pequenina, de tonalidade mais clara, a habitual ao pintor, é uma obra um pouco mais descuidada, posto que graciosa, encantadora."

Aqui, volta a surgir a figura do Padre Eterno, que demonstra a filiação directa no *modello* masucciano. A túnica do Anjo, de azul, passou a branca. Também o cabelo foi alterado, o que contribui para lhe retirar a suavidade italiana, evidente no original de Masucci e presente ainda na versão anterior. A marcação geométrica do mosaico do chão acha-se aqui quase totalmente esbatida.

Trata-se de um exercício de variação, bastante próxima do modelo original, mas apresentando um cunho próprio, de certo modo mais nacional.<sup>40</sup>

*Bibl.:* Cf. o número anterior.

## 12. Adoração dos Pastores.

Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro.

Década de 1750.      1516 x 1742

Nº Inv. 2628.

Prov.: Instituto de Coimbra.

---

<sup>40</sup> A terceira *Anunciação* de Coimbra será tratada mais adiante, em conjunto com os quadros do ciclo agostiniano da Sacristia da Misericórdia, a que pertence.



Forma *pendant* com a *Adoração dos Magos* (13).

Pela riqueza do colorido, sábia luminosidade e inteligente uso dos efeitos de sombra - aliás, bastante associados a este tema - , constitui um dos melhores exemplares, dentro do grupo de pinturas executadas para o aro de Coimbra na década de 1750, as quais figuram em lugar de justo relevo no *corpus* do pintor.

Na composição, segue quase literalmente a *Adoração dos Pastores* de Sebastiano Conca, pintada para o Cardeal Ottoboni e hoje no Getty Museum de Malibu. Segundo afirma Nogueira Gonçalves,<sup>41</sup> uma gravura com base nesta obra, ornou, durante o século XVIII, os Missais publicados pela Impressão Régia de Lisboa, sendo, pois, de acesso fácil a qualquer artista.<sup>42</sup>

Forçado a modificar o formato do quadro, André Gonçalves alterou-lhe a parte superior, fundindo num só os dois anjinhos de Conca, suprimindo o turíbulo que um deles agita e acrescentando as cabeças de dois *putti*. No centro da tela, ocorrem outras modificações de pormenor, como a redução de um degrau ao estrado onde se passa a cena.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> No mencionado artigo do *Correio de Coimbra* de 12/8/1933.

<sup>42</sup> Trata-se, provavelmente, da gravura de J. J. Frey, que ostenta a legenda "Seb. Conca pinx. in Aedibus Em. ac Rev.mo Card. Ottoboni s. r. e. Vice-cancellario".

<sup>43</sup> É muito curioso que, quinze anos depois da morte de André Gonçalves, Gaspar Fróis Machado gravará o quadro de Conca, produzindo uma das mais importantes estampas religiosas portuguesas da segunda metade do século. Nela retoma o formato original da tela, restaurando os elementos que A. G. tinha alterado ou suprimido (B. N. Lisboa, legendada "G. F. Machado sculpsit Olisip. in Typ. Reg. A. MDCCLXXVII).

No texto que referimos, Nogueira Gonçalves faz entroncar a obra de Conca em Correggio, salientando o celebrado efeito lumínico de irradiação, que faz do Menino o centro de atracção do quadro.

Para lá desse paralelo evidente com a famosa *Noite* do mestre de Parma (Gemældegalerie, Dresde), que revolucionou a forma de tratamento deste tema clássico, Conca patenteia, no seu quadro, a influência directa das versões de Passeri (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma) e, principalmente, de Maratta (Palácio do Quirinal, Roma e Ermitage, Leninegrado). Como refere Giancarlo Sestieri, no texto do catálogo da exposição sobre Conca, em Gaeta,<sup>44</sup> foi Maratta quem centrou a composição no grupo da Virgem com o Menino, acentuando ainda, em relação a este, o efeito lumínico, proveniente de Correggio. É por essa razão, que Conca inventa o gesto da criança que oferece a pomba e que tem de proteger os olhos, para não ficar ofuscado pela luz, sinal da divindade manifestada de Cristo. Esse efeito teatral, bastante efectivo em Conca, perde-se em André Gonçalves, que conferira à sua obra um tom geral de claridade, ausente nos modelos italianos, o que esbate a intensidade do referido efeito de irradiação.

Assim, vemos operar-se sobre o pintor, numa das suas fases mais produtivas, a influência marattiana, quer directamente (através das estampas numerosas), quer por via dos discípulos, que, em Itália, recolheram e difundiram a lição do mestre.

---

<sup>44</sup> Sebastiano Conca, Centro Storico Culturale "Gaeta", 1981, p. 94.

*Bibl.:* António Nogueira Gonçalves, "Um quadro de André Gonçalves" in Correio de Coimbra, 12/8/1933; AA. VV., Sebastiano Conca, Centro Storico Culturale "Gaeta", 1981, p. 94.

### 13. Adoração dos Magos.

Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro.

Década de 1750.            1516 x 1742

Nº Inv. 2627.

Prov.: Instituto de Coimbra.

Transposição com adaptações, devidas à alteração de formato, da composição homónima, de Giuseppe Chiari, na Gemäldegalerie de Dresde (1714).

É muito curiosa a sua associação ao anterior, de tema paralelo, porquanto também Conca e Chiari trabalharam em paralelo, a partir de 1707, data da chegada do primeiro a Roma. Ambos receberam encomenda para distintas Adorações, por parte do influente Cardeal Ottoboni, o último dos grandes mecenas do Barroco romano, para quem trabalharam Crespi, Gaulli, Juvara, Solimena e Trevisani.<sup>45</sup> Além disso, parece ter sido através de Chiari, que Conca tomou contacto com a obra de Maratta, que então dominava o horizonte artístico romano.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Cf. HASKELL, 1980, pp. 164/6.

<sup>46</sup> Sebastiano Conca, pp. 90 e 94.

Giuseppe Chiari pintou duas versões do tema, sendo a segunda (Staatliche Museen de Berlim) a transposição vertical da primeira, acrescida de um plano superior, povoado de anjos e *putti*. Foi justamente a primeira versão, de Dresde, que André Gonçalves copiou, simplificando o topo, em virtude do formato de luneta, requerido para a sua obra. Também o anjo da esquerda que, na tela de Chiari, olha para fora, foi suprimido.

O encurtamento do topo esbate, na tela de André Gonçalves, a função da natureza, que prolonga e enquadra a cena, na tela de Dresde.

Também a figura de S. José se vê, na versão portuguesa, secundarizada e remetida para um extremo do quadro.

O toque de exotismo oriental, que o tema envolve, proporciona a André Gonçalves ocasião de manifestar, na representação dos camelos, os seus dotes de pintor animalista, tão gabados pelos seus contemporâneos.

É curioso observar que, apesar do elemento oriental e da matriz italiana, há qualquer coisa de português nesta obra. A subtil alteração das faces da Virgem, do Menino, do Anjo e do Rei, no centro da composição, um certo alongamento estático das figuras e o desaparecimento da natureza, como factor significativo, contribuem para essa noção.

Saliente-se, enfim, que do ponto de vista da cor, estamos perante uma das mais conseguidas e harmónicas telas de André Gonçalves, que é, simultaneamente, uma das mais felizes expressões do Barroco na pintura portuguesa.

*Bibl.* : Francis Haskell, Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy, Yale University Press, New Haven e Londres, 1980, pp. 164/6.; AA. VV., Sebastião Conca, Centro Storico Culturale "Gaeta", 1981, pp. 90 e 94; Luis de Moura Sobral, "André Gonçalves" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 208.

### **14/19. Pinturas para a Igreja da Pena.**

Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Pena.

Década de 1740.

**14. Ressurreição de Cristo.** 1800 x 1400

**15. Ascensão.** 1800 x 1400

**16. A Pesca Milagrosa.** 1200 x 1800

**17. Aparição de Cristo Ressuscitado aos Apóstolos.**

1200 x 1800

**18. S. Pedro.** 2100 x 800

**19. S. Paulo.** 2100 x 800

Conjunto de seis telas, agrupáveis duas a duas, pelo formato e pela temática.

No ano de 1729, juntamente com Jerónimo da Silva e João Nunes de Abreu, André Gonçalves acordara com a mesa da Irmandade de N<sup>ra</sup> Sr<sup>a</sup>

da Pena a execução de doze painéis, dedicados à vida da Virgem.<sup>47</sup> A encomenda foi confirmada, por segunda vez, dado o incumprimento do prazo estabelecido no primeiro contrato, por terem sido chamados os artistas a colaborar nas festas de recepção à nova princesa do Brasil.

Não existe hoje notícia de tais quadros.

Dois anos mais tarde, a mesa da mesma Irmandade acordou com João Nunes de Abreu a feitura de catorze quadros, de tema não especificado no contrato, sendo oito maiores e seis mais pequenos.<sup>48</sup>

É curioso o facto de se contratar agora um só pintor. Quer tenham ou não sido executados os quadros referidos no documento anterior, isto demonstra uma mudança de política artística, por parte da Irmandade.

Tal como no caso anterior, também não existe hoje rastro das telas de João Nunes de Abreu, no espólio pictórico que a Igreja alberga ainda. Ao invés, sabemos, por Cyrillo, que já no século XVIII, ocupavam lugar de relevo na Igreja as obras de André Gonçalves, de que aqui nos ocupamos. Nas páginas que dedica ao pintor lisboeta, o memorialista refere especialmente o *S. Pedro* e o *S. Paulo*, "de optimo colorido",<sup>49</sup> tal como "os da vida de Christo que estavam sobre as Capellas, e forão grandemente retocados por Pedro Alexandrino".<sup>50</sup>

Não parece provável que, depois de encomendar a André Gonçalves quadros que foram apreciados ao ponto de lhes ser dada conspícua

---

<sup>47</sup> Arquivo Paroquial da Pena, Livro dos Acórdãos (1709-1783), fls. 48v/49.  
Cf. Apêndice Documental.

<sup>48</sup> *Idem*, fls. 63/63v.

<sup>49</sup> CYRILLO, 1823, p. 89.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*.

colocação na Igreja, a Irmandade tivesse recorrido aos seus préstimos em conjunto com outros dois artistas, como atesta o documento referido, de 1729. Pelo contrário, parece mais plausível que, depois do fracasso de uma encomenda colectiva, os encomendantes passassem a contratar um só pintor de cada vez, como atesta o segundo documento, de 1731. É, pois de crer que a encomenda a André Gonçalves seja posterior a esta data, seja porque J. Nunes de Abreu não cumpriu ou não satisfez, seja porque a Irmandade decidiu aumentar o número de pinturas destinadas à Igreja.

Por outro lado, embora o tipo de desenho e o colorido permitam aproximar estas obras de outras executadas na década de 1730, como as que se destinaram a Mafra e à Capela-mor dos Paulistas (Lisboa), uma das fontes iconográficas comprovadas<sup>51</sup> aponta para uma data posterior a 1741.

#### **14. Ressurreição de Cristo.**

Tal como o seguinte, apresenta um formato pouco comum, de rectângulo disposto ao alto, com o lado superior parcialmente sobrelevado em segmento de círculo, para permitir a acentuação da ideia de ascensão, comum aos dois temas.

É uma composição onde ressalta o dinamismo, tão caro ao Barroco, aqui manifestado nos gestos teatrais de Cristo e do soldado de pé e no ondular dos drapeados e do estandarte, símbolo da vitória sobre a morte.

---

<sup>51</sup> Cf. adiante o n.º 14.

Sabidamente equilibrado, nele se opoem as verticais vigorosas das figuras referidas e a linha horizontal do sepulcro, que corta a composição, acentuada, em cima e em baixo, por dois soldados caídos.

Saliente-se ainda o rigor anatómico com que estão representados os corpos, bem como a teatralidade dos efeitos de sombra.

A fonte iconográfica para este quadro foi uma gravura de Michael Heylbroeck (1635-1733), sobre original flamengo, difundida em Portugal, por incluir-se no Missal Cisterciense, publicado pela Tipografia Baglioni, de Veneza, em 1741, para uso da província portuguesa. Esta data permite integrar todo o ciclo em data posterior a 1741, mas ainda na década de 1740, dada a proximidade estilística de exemplos anteriores.

### 15. Ascensão.

Forma par com o anterior, quer pelo formato, quer pelo verticalismo da composição.

Representa, não o momento da Ascensão em si, de mais frequente representação, mas o que imediatamente se lhe segue: "É como estavam com os olhos fixados no céu enquanto Ele se afastava, surgiram de repente dois homens vestidos de branco, que lhes disseram: "Homens da Galileia, porque estais assim a olhar para o céu?" (Act. 1, 10/11).

Na base da composição, encontra-se um triângulo invertido, formado pelos dois Apóstolos ajoelhados, com os braços estendidos em convergência. Ao alto, surge um Anjo, que inicia o voo, após ter proferido aquelas palavras. A seu lado, um diminuto anjinho parece agarrar-se à



nuvem. Ao grupo dos doze, já reconstituído, após a substituição de Judas, junta-se , à esquerda, a figura de Maria. Note-se a inclinação pouco normal do Apóstolo da direita, como que atraído insensivelmente para o alto.

### **16. A Pesca Milagrosa.**

Agrupável com o quadro seguinte.

Documenta, na mesma cena, a ordem de Cristo aos Apóstolos e o seu cumprimento. Deve, pois, ser lido da direita (Cristo que aponta) para a esquerda, onde se vêem as redes a ser já puzadas. Ao centro, S. Pedro abre os braços, num gesto de espanto e adoração. A tensão e o esforço dos pescadores estão bem patentes nos gestos vigorosos e na musculatura, que contrasta com a serenidade do Mestre. Mar e céu quase se confundem, numa tonalidade escura azul acinzentada. A paisagem rochosa é uma marcação meramente esboçada, incidindo a luz no rosto de Cristo, na proa da barca e no corpo dos Apóstolos, dos quais se individualiza, no extremo esquerdo, S. João.

### **17. Aparição de Cristo Ressuscitado aos Apóstolos.**

Trata-se da primeira manifestação de Cristo ressuscitado aos seus discípulos, uma vez que estão representados apenas dez deles, estando ausente S. Tomé.

A cor das roupagens liga directamente este quadro ao anterior, nomeadamente através das figuras de Cristo, S. Pedro e S. João. Tal como em 16, a cena é dominada por uma linha vertical, correspondente a Cristo, cujo gesto determina toda a cena. Colocado aqui simetricamente à esquerda, o Ressuscitado mostra a palma da mão, onde é visível a marca do cravo. Os Apóstolos, agrupados numa massa, movimentada pela diversidade dos gestos, exprimem, uma vez mais, espanto e reverência.

No conjunto dos dois quadros, há cores que são usadas pelo pintor com uma função de ligação entre os personagens principais. Assim, o azul (Cristo e S. Pedro) e o vermelho (Cristo e S. João).

### 18. S. Pedro.

Justamente louvado, com o seu *pendant*, por Cyrillo, pela riqueza do seu colorido.<sup>52</sup>

Com 19, constitui, na obra do pintor, uma das raras representações de uma figura individual, de corpo inteiro.

A luminosidade, oriunda da parte superior direita, apresenta o mesmo efeito crepuscular, presente em 14.

Para além da soberba ondulação do manto, ressalta o realismo com que é tratado o rosto, numa sugestão de retrato, que contrasta com a óbvia idealização do *S. Paula*. A força do olhar constitui um apelo directo

---

<sup>52</sup> Cf. *supra*, nota 49.

ao espectador, a quem contempla, com a mesma segurança com que segura as chaves, indiferente ao seu próprio caminhar.

### **19. S. Paulo.**

De qualidade algo inferior ao seu par, apesar de um maior realismo em alguns detalhes, como os pés e as mãos. O rosto, erguido ao céu, é notoriamente mais fraco.

A tonalidade sombria uniforme é quebrada pela bela mancha vermelha do manto que envolve a figura, sujeita a um leve ondulamento, esboçado na perna esquerda, para contrabalançar a verticalidade, que a coluna e a espada acentuam.

*Bibl.:* Cyrillo Volkmar Machado, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 89; Nuno Saldanha, "A Pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (Séculos XVII a XIX)" in Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, nº 90 - 1ª e 2ª tomos, 1984/88, pp. 132/3.

### **20/22. Pinturas para Mafra.**

1730.

A partir desta data, André Gonçalves participou, com outros pintores, nacionais e estrangeiros, na imensa tarefa de decorar a Basílica

e suas dependências, cabendo-lhe, nomeadamente, trabalhar para a chamada Capela dos Sete Altares.

A estadia em Mafra foi, para o artista, ocasião de tomar contacto com exemplares da mais moderna pintura romana, que lhe deixaram - sobretudo Masucci - uma profunda impressão.

Sabe-se também que existiam no Convento, desde o início, numerosas gravuras, usadas como elementos decorativos, e que os pintores portugueses não puderam deixar de ver. Entre elas (algumas, enviadas pelos famosos Mariette), contavam-se reproduções de Rubens, Van Dyck, Pietro da Cortona, Annibale Carracci e Philippe de Champaigne.<sup>53</sup>

## 20. Assunção.

Mafra, Palácio Nacional, Sacristia da Capela de Nossa Senhora do Livramento.

Inv. 202.                      3570 x 2520

Assinado nas costas "Andre Gonçalves".

Inspirada parcialmente na *Assunção* de Guido Reni (1616/17), da Igreja de S. Ambrósio, de Génova,<sup>54</sup> de que o artista extraiu a composição

<sup>53</sup> Lista das gravuras existentes em Mafra, em GOMES, 1871, p. 64.

São todas de temática religiosa. Embora não se possa ligar directamente nenhuma a qualquer obra específica de André Gonçalves, é muito provável que lhe tenham servido, em termos de estilo, de estudo de composição e de sugestão de figuras, gestos e atitudes de pormenor.

<sup>54</sup> QUIETO, 1988, p. 50: "Anché André Gonçalves seguí i modi e le maniere tipiche della pittura espressa a Roma e a Bologna come può notarsi nella grande tela dell' *Assunta* nel Palazzo di Mafra, citazione di quella pala genovese del Reni dipinta per la Chiesa di S. Ambrogio ( . . . )."

genérica do plano inferior (terreno), bem como, em especial, as figuras de S. João e S. Pedro. No gesto da Virgem, está ainda presente a influência de Maratta, através da gravura de Girolamo Frezza.<sup>55</sup> Contudo, a figuração dos restantes Apóstolos é original, manifestando, mesmo, no caso do personagem ao centro, que tapa a boca com a mão, uma certa invenção, não desprovida de ingenuidade.

O plano superior (celestial) da composição adopta o partido, que retomará, anos mais tarde, na tela do tecto da Sacristia da Madre de Deus (2), embora com a omissão da Trindade.<sup>56</sup>

Quadro de um extremo dinamismo, nele se denota uma concepção de movimento e de expansão do espaço, que nos mostra um André Gonçalves plenamente à vontade no universo do Barroco.

A solidez de traço patenteada nos corpos, vem acrescentar-se um certo convencionalismo na expressão dos rostos.

No centro da composição, à direita - e por contraponto às nuvens, que invadem todo o espaço, do lado oposto - o pintor representou, como artifício para dividir os dois planos, um pano de muro oblíquo, que isola e acentua três dos personagens. Por trás, esboça-se um edifício, encimado por uma balaustrada. Solução frágil e mal integrada, será posteriormente abandonada na versão da Madre de Deus, onde é muito mais visível o azul do céu, que, aqui, mal se deixa entrever.

---

<sup>55</sup> B. N. Madrid, Inv. 30284.

<sup>56</sup> Sobre as fontes iconográficas do grupo central superior, veja-se o n.º 2.

Também a paleta apresenta bastantes diferenças, mais fria neste caso, jogando com três tons de azul e com um rosa - no traje da Virgem -, que desaparecerá na visão posterior, de colorido mais uniforme.

Executada a partir de um ponto visual baixo, uma vez que se destinava a ser exposta a uma certa altura, a tela veicula uma real noção ascensional. Esta é obtida, por exemplo, através da oposição/complementaridade dos braços abertos de S. Pedro e da Virgem.

Sendo uma das raras obras que o autor assinou, parece corroborar a convicção do Prof. António Nogueira Gonçalves de que só firmava o que considerava ter suficientes elementos originais.<sup>57</sup>

## **21. A Virgem com o Menino e S. António.**

Mafra, Palácio Nacional, Sala de Espera.

6000 x 2720

Esta pintura, de grandes dimensões, exposta num espaço hoje ocupado pela Escola Prática de Infantaria, constitui um problema, em termos de atribuição. Diversos autores, tratando de descrever o monumento de Mafra, deram-na a Inácio de Oliveira Bernardes, pintor saído de ilustre família de mestres do azulejo, que estudou em Roma e

---

<sup>57</sup> Esta sugestão, bastante convincente, não pode, porém, ser completamente corroborada ou refutada, devido ao desconhecimento de muitas fontes iconográficas. Tal não permite esclarecer, em relação a diversos quadros, o que se deve à invenção do artista e o que segue um modelo ainda não identificado.

que foi companheiro de André Gonçalves, em termos de geração e de aprendizagem.<sup>58</sup> O investigador italiano Pierpaolo Quieto, em importante estudo,<sup>59</sup> atribui-a a um sequaz italiano de Maratta, sublinhando a evidente derivação da tela do mesmo tema, pintada por este para S. Andrea al Quirinale (Roma). Esta obra conheceu, nos princípios do sec. XVIII, bom número de cópias, da mão de vários artistas italianos.<sup>60</sup> Contudo, a obra de Mafra regista alterações em relação ao modelo romano, sobretudo na figura do Santo e na reformulação dos Anjos do plano superior. Também a coloração é mais clara, afastando-se dos tons sombrios, característicos de Maratta.

Quer o tipo de colorido, quer o tipo de rostos representados - nomeadamente o da Virgem -, quer ainda o grupo dos dois Anjos, à direita da composição, levam a pensar no nome de André Gonçalves. Sem excluir a possibilidade de se terem podido inspirar na mesma fonte dois pintores coetâneos, não podem, porém, deixar de referir-se claras similitudes com elementos de outras telas de A. G., que induzem fortemente a incluir esta tela no *corpus* do pintor. Assim, o referido grupo de Anjos é praticamente igual ao que figura na importante tela autógrafa de Castelo Viegas, *A Virgem e S. Jorge*; também a figura da Virgem apresenta claras similitudes com diversas representações suas,

---

<sup>58</sup> Cf. Joaquim da Conceição GOMES, Descrição minuciosa do monumento de Mafra, 2<sup>a</sup> Ed., Imprensa Nacional, Lisboa, 1871, p. 47; Margarida Calado, "Inácio de Oliveira Bernardes", artigo do Dicionário da Arte Barroca em Portugal, 1988, p. 82.

O próprio Cyrillo, no manuscrito que serviu de base à 1<sup>a</sup> versão da Collecção de Memórias, de que existe cópia no Arquivo Reis Santos (Serviço de Belas Artes da Fund. Gulbenkian, Lisboa), atribui o quadro a Inácio de Oliveira Bernardes.

<sup>59</sup> Pierpaolo QUIETO, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo. La pittura a Mafra. Évora, Lisboa, Studi e ricerche di storia dell'arte, Bolonha, 1988, p. 97.

<sup>60</sup> *Idem, ibidem*.

no Coro Alto da Madre de Deus. O tratamento dado aos drapeados, bem como a robustez com que são pintados braços, pernas e pés apontam igualmente a favor desta atribuição, contribuindo para afastar a hipótese de tratar-se de obra italiana.

## 22. Aparição da Virgem a S. Pedro de Alcântara.

Mafra, Basílica, Capela de S. Pedro de Alcântara.

3360 x 1920

Atribuído por Júlio Ivo à escola romana.<sup>61</sup> Quieto, pelo contrário, vê nele justamente a mão de André Gonçalves,<sup>62</sup> salientando "l' uso del colore, contrastato e lucido, il modo di disegnare i putti, ora graziosi, altre volte ispirati ad una caratterizzazione di bambocci". As diversas gradacões, dentro de um tom geral uniforme castanho amarelado, de que sobressaem o azul e o vermelho tradicionais da Virgem, ligam esta obra a diversas outras produções do artista.

A figura da Virgem é extraída directamente da célebre *Pala do Voto* ou *A Virgem com os Santos Protectores de Bolonha*, de Guido Reni(1631/32), da Pinacoteca Nacional de Bolonha. André Gonçalves, que voltará a usar o mesmo modelo<sup>63</sup> para a tela autógrafa do altar mor de Castelo Viegas, limitou-se a suprimir o Menino, vindo-se, assim, forçado a

<sup>61</sup> Júlio IVO, *O Monumento de Mafra*, Ed. Marques de Abreu, Porto, 1930, p. 13.

<sup>62</sup> QUIETO, 1988, p. 96. Anteriormente, na mesma obra (p. 50), o autor refere, em conjunto, as três telas aqui tratadas(20/22).

<sup>63</sup> Provavelmente, através da gravura de Flaminio Torri, muito difundida.



encontrar uma solução para o braço esquerdo da Virgem, que passa a apontar, em direcção ao Anjo do plano superior direito.

O restante da composição, com um diferente ordenamento de nuvens e anjinhos, nada deve a Reni. O mesmo se passa com a figura do santo, de braços abertos, em genuflexão e de olhos ao alto, numa atitude bastante comum, no âmbito da pintura barroca.

*Bibl.:* Cyrillo Volkmar Machado, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 89; Joaquim da Conceição Gomes, Descrição minuciosa do monumento de Mafra, 2ª Ed., Imprensa Nacional, Lisboa, 1871, pp. 37 e 47; Júlio Ivo, O Monumento de Mafra, Ed. Marques de Abreu, Porto, 1930, p. 13; Armando de Lucena, A Arte Sacra em Portugal, Vol. I, Empresa Contemporânea de Edições, Lisboa, 1946, p. 176; *Idem*, Monografia de Mafra, Comissão Municipal de Turismo, Mafra, s/d.; Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, 2 vols., Ed. Autor, Lisboa, 1960/62; Edi Baccheschi, L'Opera Completa di Guido Reni, Ed. Rizzoli, Milão, 1971; Nuno Saldanha, "André Gonçalves, pintor ingénuo ulisiponenense (1685-1762)" in Vértice nº 8, Lisboa, Nov. 1988, pp 61-71; Pierpaolo Quieto, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo. La pittura a Mafra, Évora, Lisbona, Studi e ricerche di storia dell'arte, Bolonha, 1988.

### **23/31. Pinturas do Coro Alto da Madre de Deus.**

Lisboa, Convento da Madre de Deus, Coro Alto.

Década de 1740.

**23. Apresentação de Maria no Templo. 2250 x 1770**

- 24. Visitação.** 2250 x 1230
- 25. Apresentação de Jesus no Templo.** 2250 x 2250
- 26. Repouso na Fuga para o Egito.** 2250 x 2250
- 27. Morte da Virgem.** 2250 x 1770
- 28. Imaculada Conceição.** 2250 x 1230
- 29. Cristo servido pelos Anjos.** 2250 x 1770
- 30. Última Ceia.** 2250 x 3150
- 31. Milagre do Pão com quatro santos franciscanos.**  
2250 x 1770

Do conjunto heterogêneo de pinturas, que adorna o Coro Alto da Madre de Deus, destacam-se nove, da autoria de André Gonçalves. Seis delas representam episódios da vida da Virgem, ausente de duas das restantes, que figuram cenas evangélicas, centradas em Cristo. A última é uma alusão alegórica à Eucaristia.

A firmeza do desenho, nalguns casos quase incisivo, bem como a tipologia da cor, a tradição e o paralelo com outras obras não permitem duvidar da autoria.

A documentação contemporânea não inclui qualquer referência a contratos para estas obras. Havendo dados referentes ao período de 1746/50 ( Sacristia) e a 1759 (telas para a Igreja) e correspondendo esta última data à fase final da vida do artista, tudo leva a crer que este

conjunto date da década de 1740, sendo pouco anterior ao ciclo da *Vida de José*, na Sacristia da Igreja. É pouco crível que André Gonçalves pudesse responder simultaneamente a duas encomendas de tal envergadura; por outro lado, existindo documentação referente a 1746/50 e a 1759, nada subsiste que permita crer ter o pintor trabalhado para a Madre de Deus entre aquelas datas, período, aliás, em que teve de corresponder a diversas outras encomendas, nomeadamente as que se ligam ao aro de Coimbra.

Terá sido intenção provável da entidade encomendante o enquadramento de obras já existentes no Convento com outras novas, centradas na figura de N<sup>a</sup> Senhora, Madre de Deus. O recurso a André Gonçalves terá significado o início de uma longa e frutuosa associação entre o pintor e a célebre casa religiosa, onde deixou o maior número de exemplares da sua arte, alguns deles, especialmente significativos.

Em algumas das soluções compositivas, aqui presentes, é detectável a influência do bolonhês Marcantonio Franceschini (1648 - 1729).<sup>64</sup>

### **23. Apresentação de Maria no Templo.**

Pelo desenho e colorido, é uma obra típica do pintor. A leve marcação arquitectónica do fundo e a introdução de um vislumbre de céu azul podem encontrar-se noutras obras do artista. Igualmente característica é a figura feminina do primeiro plano, cujo rosto afogueado,

---

<sup>64</sup> Cf. AA.VV., Il Seicento Fiorentino - Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Ed. Cantini, Florença, 1986.

de traços bem marcados, apresenta similitudes com outras, como, por exemplo, a camponesa da *Adoração dos Pastores* de Coimbra (12).

O formulário compositivo é inspirado na versão do mesmo tema, executada por Sebastiano Conca, por volta de 1735 (New York, Coleção Spaniermann). Já aí se encontram - simetricamente, o que explica o uso da gravura correspondente, como fonte - diversos elementos, que o pintor português adaptará. O traje e o gesto do Sacerdote são idênticos, tal como a colocação lateral de S. Joaquim. Os acólitos lampadários são aqui reduzidos a um só e a mulher que oferece as pombas para o sacrifício, de costas em Conca, volta-se agora para o espectador. Também as figuras de Maria e S. Ana foram adaptadas, na posição e no gesto, guardando, todavia, a mesma relação entre si. Finalmente, o fundo foi simplificado.

#### **24. Visitação.**

Composição de verticalidade acentuada. O fundo divide-se, uma vez mais, entre a representação semi-indistinta de um edifício e o azul do céu, que aqui surge, por entre a folhagem.

O quadro é dominado pela figura de Maria, com o habitual rosto rosado, de traços convencionais, sobre um pescoço inusitadamente robusto. As figuras secundárias de Zacarias e de S. José - este, normalmente ausente das representações deste tema - são tratadas com especial cuidado.

São ainda dignos de registo o pequeno cão do plano inferior esquerdo e a harmonização cromática, expressa pelas cores complementares dos trajés das duas figuras centrais.

## 25. Apresentação de Jesus no Templo.

Cena animada pelo gesto da Virgem que entrega o Menino, desenvolve-se contra um fundo arquitectónico, onde se divisa uma pilastra de tipo dórico, junto à qual uma abertura trapezoidal deixa ver o céu. Um acólito lampadário, vestido de branco,<sup>65</sup> marca o lado direito da composição, realçando-se pelo vigor dos volumes, S. José ajoelhado - comparável a outras representações, pelo artista, de Apóstolos e hebreus - e Simeão, que levanta os olhos ao alto, vestido como um Papa seiscentista.

A concepção do espaço revela uma tensão, expressa pelo jogo entre a linha oblíqua da abertura, ao fundo, e a horizontalidade do degrau, sobre o qual se elevam Ana e Simeão, com o Menino e para o qual converge o pavimento inferior, com duas zonas bem marcadas, correspondendo às figuras de S. José e do acólito.

A sugestão rubeniana que perpassa na obra deve-se talvez a inspiração numa gravura de Pontius, do mesmo tema, sobre um original perdido, do grande mestre de Antuérpia.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Com notórias semelhanças, ao nível da cabeça, com o tipo dos pastores de N<sup>a</sup> Senhora dos Cardais.

<sup>66</sup> Cf. VOSTERS, 1990, p.340.

## **26. Repouso na Fuga para o Egipto.**

Obra de tema híbrido, associando elementos da tradicional *Sagrada Família*. O desenrolar-se ao ar livre, entre ruínas, bem como o S. José adormecido, indicam tratar-se, de facto de um *Repouso na Fuga para o Egipto*, embora não seja frequente a representação, em tal cena, de S. Ana e das santas mulheres.

É das poucas obras do artista, onde a paisagem desempenha um papel fundamental, sendo de realçar o subtil matizado da folhagem do fundo, em nítido contraste com as flores individualizadas, que brotam no plano inferior.<sup>67</sup>

A luz difusa do entardecer parece envolver S. José, S. Ana e a mulher de pé, fazendo assim ressaltar, por contraste, o grupo da Virgem com o Menino e as duas mulheres ajoelhadas, em que a tonalidade é bastante mais clara.

## **27. Morte da Virgem.**

Neste quadro, de tema tradicional, André Gonçalves cede a estereótipos comuns, como a divisão simétrica dos Apóstolos, seis de cada lado da figura central, rodeando o leito. A convencionalidade da representação das cabeças inclinadas, ou dos olhares alçados ao alto é

---

<sup>67</sup> Sobre o significado da (escassa) paisagem na obra do artista, cf. Nuno SALDANHA, 1989.

contrabalançada pelo maior realismo retratístico de algumas das figuras do plano do fundo, como os dois Apóstolos em conversação, no canto superior esquerdo. A enorme cortina castanha serve de fundo e contraste à utilização, nos trajes, de tons mais claros. A paleta diversificada, que André Gonçalves utilizou nestas telas, está longe da autolimitação, no sentido do monocromatismo, assinalável em outras produções do pintor.

### **28. Imaculada Conceição.**

Curiosa representação, pela marcada torsão em S, dada à figura, de rosto adocicado e peculiar gesto das mãos, que não chegam a unir-se.

O quadro é dividido em dois pelo colorido do fundo: azul, na parte inferior e amarelo, na superior, constituindo um exercício sobre os efeitos de uma dupla convenção lumínica sobre o habitual torvelinho barroco de nuvens e *putti*

Com a sua longa trança loira, de ar tão pouco ibérico, pisando delicada, mas firmemente, a cabeça da serpente, a Imaculada de André Gonçalves está muito longe, na forma e no espírito, das suas congéneres de Murillo.

### **29. Cristo servido pelos Anjos.**

É a segunda versão do tema.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Vide 5A.

De colorido requintado, com base numa ampla gama de matizes de azul, de que ressalta o rosa vivo do Anjo da direita, não tem, contudo, a grandeza sóbria da versão dos Paulistas, em que a figura de Cristo se impõe. Aqui, o pintor perde em ambiência espiritual o que tentou ganhar, através de um desenho mais incisivo e uma paleta mais contrastada.

Há diferenças na paisagem do fundo, aqui mais detalhada, mas menos marcante. Também o número dos Anjos passou de dois a quatro, o que demonstra ser 5A a transposição vertical (com consequentes supressões laterais) da fonte iconográfica original. Luis de Moura Sobral considera este quadro o desenvolvimento da versão anterior, cuja espontaneidade não iguala.<sup>69</sup> Todavia, a repetição literal de gestos e pormenores - apenas integrados num espaço mais exíguo, na primeira versão - demonstra a fidelidade a um modelo comum, que pôde, desta vez, ser representado no seu todo, esbatido que foi o predomínio da verticalidade.<sup>70</sup>

### 30. Última Ceia.

Derivação longínqua do célebre fresco de Leonardo, em Santa Maria delle Grazie, Milão. A tríplice abertura, ao fundo, coincidindo o vão central com a cabeça de Cristo e a marcação dos ângulos da parede do fundo, gerando um espaço trapezoidal, são citações leonardescas.

---

<sup>69</sup> MOURA SOBRAL, 1989, p. 208.

<sup>70</sup> Note-se que, na tela dos Paulistas, a altura representa mais do dobro da base.



Erik Larsen<sup>71</sup> refere, a propósito de uma *Última Ceia* de Van Dyck (Colecção Alvarez, Madrid), a existência de uma transcrição, feita por Rubens, do fresco milanês, a qual estaria na origem de uma gravura, aberta por P. Soutman. Atendendo à grande liberdade de que Rubens fazia uso na adaptação de alguns modelos italianos anteriores, não é de excluir que tenha sido esta gravura de Soutman a servir de base à tela em análise.<sup>72</sup>

Os rostos dos Apóstolos, de traços carregados, são desprovidos da verosimilhança dos retratos. Também o tratamento das mãos denota debilidade. Curiosas são as sombras projectadas sobre a toalha e a parede do fundo, indiciando um foco de luz exterior, proveniente da direita. Embora o Apóstolo do primeiro plano extremo direito tenha o rosto na penumbra, esta não alcança os seus companheiros, cujas cabeças surgem iluminadas, logo acima da sua. Interessante é também a disposição da faca e do enorme prato com o peixe, parcialmente fora da toalha, introduzindo um foco visual de leve instabilidade, que contraria o sentido predominante estático da cena. A mão direita de Cristo parece ir ao encontro da esquerda de Judas, tendo justamente o prato de permeano, numa alusão explícita à frase "Aquele que mete comigo a mão no prato, esse é que me há-de trair" (Mc. 14, 20).

### 31. Milagre do Pão com quatro santos franciscanos.

<sup>71</sup> Erik LARSEN, *L'Opera Completa di Van Dyck 1613-1626*, Ed. Rizzoli, Milão, 1980, p. 92.

<sup>72</sup> Por não termos tido acesso à referida gravura, vemo-nos na impossibilidade de confirmar ou infirmar esta filiação, que mencionamos, como hipótese.

A disparidade temática desta tela, em relação às restantes, é apenas aparente, já que constitui uma alegoria à Eucaristia, através de uma cena milagrosa, em que participam quatro santos franciscanos: S. Francisco de Assis, S. António, S. Clara e S. Margarida de Cortona (ou S. Rosa de Viterbo).

O monocromatismo dos hábitos é violentamente contrabalançado pela surpreendente representação do fogo miraculoso, que forma uma barreira entre os personagens e o fundo, quase indistinto. A representação sumária de uma janela alta, à esquerda, permite que a cena seja testemunhada por uma criança, religando o milagre ao quotidiano.

*Bibl.:* Luis de Moura Sobral, "André Gonçalves" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 208; Erik Larsen, L'Opera Completa di Van Dyck 1613 - 1626, Ed. Rizzoli, Milão, 1980, p. 92; AA. VV., Il Seicento Fiorentino - Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Ed. Cantini, Florença, 1986.

### **32/33. Pinturas do Arco Triunfal da Madre de Deus.**

Lisboa, Igreja da Madre de Deus.

1759.

**32. Coroação da Virgem.**            3500 x 7700

**33A. S. Francisco.**                    2350 x 1100

33B. S. Clara.

2350 x 1100

**32. Coroação da Virgem.**

Talvez a mais conhecida e celebrada de todas as obras de André Gonçalves, em que diversos autores basearam o seu elogio.

Orçou, em conjunto com o *S. Francisco* e a *S. Clara*, em 100\$400 reis e marca o final e o apogeu da colaboração do artista com o prestigioso convento lisboeta.<sup>73</sup>

Na esteira de Cyrillo, Cunha Taborda chamou-lhe "excellente quadro da gloriosa Coroação da Santa Virgem, que produz muito bom effeito, e dá grande honra ao seu Author."<sup>74</sup> Reynaldo dos Santos escreveu que André Gonçalves, "na *Coroação da Virgem* da Madre de Deus, surge como um notável colorista, sentido do claro-escuro e grandeza da composição que revelam os seus verdadeiros dons".<sup>75</sup> Moura Sobral considerou-a "uma das obras mais acentuadamente barrocas da pintura portuguesa, com uma Virgem Maria rubeniana e querubins, anjos e anjinhos".<sup>76</sup>

Pelo tema e pelo formato, em luneta, aparenta-se ao nº 8. Também aqui uma miríade de seres celestiais, volteando por entre nuvens, rodeia o grupo central, em que a Trindade coroa a Virgem. A intensidade luminosa é, contudo, muito maior, servida por uma paleta de tons mais

<sup>73</sup> Cf. KEIL, 1921, p. 40, nota 1.

<sup>74</sup> TABORDA, 1815.

<sup>75</sup> Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, vol. I, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, s/d., p. 166.

<sup>76</sup> MOURA SOBRAL, 1989, p. 208.

claros. A figura da Virgem é menos rígida e estática, que na versão pintada décadas antes. O efeito dinâmico é realçado pela inclinação da cabeça para a direita, conjugada, à esquerda, pelo levantar das mãos juntas. No conjunto, a noção de espaço e a transmissão do movimento envolvente manifestam uma assimilação amadurecida do sentido do grande Barroco europeu.

O carácter rubeniano do grupo central pode ser explicado através do recurso às gravuras executadas por J. Punt e J. J. Preissler, na década de 1710, recordando o tecto da igreja jesuíta de Antuérpia, pintado por Rubens e destruído por um incêndio a 18 de Julho de 1718.<sup>77</sup> Uma outra *Coroação da Virgem*, de formulário semelhante, executada por Rubens em 1626 (Museu Real de Belas Artes, Bruxelas), foi objecto de uma gravura de Pontius.<sup>78</sup>

Importa sublinhar que, já perto do final da sua vida, o velho André Gonçalves apresenta aqui uma sùmula concreta de toda a sua evolução. Se os grandes Anjos dos extremos da composição lembram ainda o estilo de telas anteriores, há, porém, no conjunto um elevado grau de acabamento e harmonização, que testemunha um esforço feliz de superação e síntese. Em nenhuma outra obra, atingiu o artista uma tal grandiosidade e brilho, como se o acumular de uma longa experiência prática o conduzisse, septuagenário, a dar prova de capacidades intactas e mesmo acrescidas. Neste sentido, esta Coroação é a sua obra prima, tendo contribuído, talvez mais que qualquer outra, para a justa fama

---

<sup>77</sup> Cf. Helen BRAHAM, *The Princes Gate Collection*, Courtauld Institute of Art, Londres, 1981, p. 50.

<sup>78</sup> Cf. VOSTERS, 1990, p. 387.

coetânea de André Gonçalves e também para o renovar de interesse actual pela sua pintura.

### 33A. S. Francisco.

### 33B. S. Clara.

Complementam, na sua austeridade, a refulgência barroca da luneta que os encima.

De bom traço, mas convencionais no gesto e no tratamento do rosto, correspondem a um formulário tradicional.

Não pode, porém, ignorar-se uma certa teatralidade e elegância, próprias da época, visíveis, sobretudo na *S. Clara* e que desmentem em absoluto a sugestão de serem anteriores ao período barroco.<sup>79</sup>

*Bibl.*: Cyrillo, Colleção de Memorias, Lisboa, 1823, p. 89; J. Cunha Taborda, Regras da Arte da Pintura, Lisboa, 1815; Luis Keil, "As obras da sacristia do convento da Madre de Deus em 1746" in Boletim de Arte e Arqueologia nº 1, 1921, p. 40; Reynaldo dos Santos, Oito Séculos de Arte Portuguesa, vol. I, Empresa Nacional de Publicidade, s/d., p. 166; Helen Braham, The Princes Gate Collection, Courtauld Institute of Art, Londres, 1981, p. 50; Luis de Moura Sobral, "André Gonçalves" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 208; Simon Vosters, Rubens y España, Ed. Cátedra, Madrid, 1990, p. 387.

---

<sup>79</sup> No Dicionário Corográfico de Portugal Continental e Insular, vol. VII, Azurara-Vila do Conde, 1940, p. 589, Américo Costa considera, sem qualquer fundamento, serem quinhentistas estas duas telas.

### **34. A Virgem com o Menino e Santos.**

Lisboa, Igreja de S. Vicente de Fora, Sacristia.

3000 x 1450

Não há dados documentais que permitam avançar, para esta pala de altar, uma proposta de datação. Parece, contudo, provável que seja anterior à década de 1750, parcialmente ocupada com encomendas para os agostinhos de Coimbra - os cruzios. Essas obras denotam, no geral, uma qualidade superior de execução, o que permite supor ter sido esta a primeira grande tela pintada por André Gonçalves para a Ordem.

Apesar do seu mau estado de conservação, podem ainda admirar-se a sua riqueza de colorido e complexidade da composição.

O tipo de paleta, organizada entre matizes de castanho e azul, com a breve irrupção do vermelho remete-nos para o horizonte cromático habitual do pintor.

Também a debilidade no tratamento dos rostos, onde sempre se denota certa irrealidade, confirma a tradicional atribuição.<sup>80</sup>

A composição, estruturada ao alto, apresenta dois grupos de santos, ligados a diversas congregações religiosas, que se agrupam em volta do trono da Virgem. A figura sobrelevada, à esquerda da Virgem e acima de

---

<sup>80</sup> CYRILLO, 1823, p. 90: "Em São Vicente, tem o da Sacristia. . ."

S. Clara, desequilibra o modelo tradicional, que apresenta N<sup>a</sup> Senhora claramente acima de qualquer outro santo. Trata-se, provavelmente de S. João Evangelista, futuro patrono da Ordem dos Lóios, e que compartilhou com Maria os últimos momentos de Cristo. É talvez essa a razão para um posicionamento tão elevado, que obrigou o artista a contrabalançá-lo, do lado oposto, com a figura de S. Francisco de Borja, que entrega à Virgem a sua coroa ducal.

O recolhimento da atitude da Virgem contrasta com os gestos teatrais dos dois santos, representados de corpo inteiro, no primeiro plano, podendo o mais velho dos quais ser identificado como S. Ildefonso, devido à presença da cruz primacial, de duas travessas.<sup>81</sup> Existem, aliás, notórias semelhanças com o quadro de Coimbra, de que é protagonista(60).

Talvez o principal reparo a que está sujeita esta obra seja o da falta de clareza na solução do problema de representar um grupo de figuras num enquadramento rectangular vertical, de base estreita. Daí, a dificuldade de patentear os emblemas iconográficos de cada santo, como é notório no S. Luís Gonzaga, cuja mão, com o lírio, se acha em descontinuidade visual em relação ao corpo, por se achar o braço esquerdo encoberto pelas figuras de S. Teotónio e do santo franciscano que o precede (talvez S. António).

*Bibl.*: Cyrillo, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 90.

---

<sup>81</sup> Sobre a possível identificação dos santos representados, cf. Louis RÉAU, Iconographie de l'Art Chrétien, tomo III, P.U.F., Paris, 1959.

**35/40. Pinturas para o Menino Deus.**

Lisboa, Igreja do Menino Deus.

Década de 1730.

- 35. A Educação da Virgem.** 3100 x 1750
- 36. Assunção.** 3100 x 1750
- 37. S. Miguel.** 3100 x 1750
- 38. As Beatas Teresa, Sancha e Mafalda.** 3100 x 1750
- 39. Estigmatização de S. Francisco.** 3100 x 1750
- 40. O Milagre das Rosas.** 3100 x 1750

A igreja do Menino Deus é uma pequena jóia arquitectónica, atestando a intervenção de D. João V em pleno casco antigo da capital. A sua decoração foi levada a cabo na década de 1730, nela tendo participado pintores tão significativos como Vieira Lusitano, Inácio de Oliveira Bernardes, André Gonçalves e o andaluz André Rubira.

O investigador Cruz Cerqueira tentou estabelecer a autoria dos diversos quadros,<sup>82</sup> com base no que escreveram Cyrillo<sup>83</sup> e Cunha Taborda.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Cf. CRUZ CERQUEIRA, "As pinturas do Menino Deus, os temas e os seus autores" in *Olisipo* n.º 4, 1938.

<sup>83</sup> CYRILLO, 1823, pp. 81/3.

<sup>84</sup> TABORDA, 1815, pp. 246/50.



Nesses clássicos da historiografia da arte portuguesa dos primórdios de Oitocentos, refere-se ter sido Vieira o responsável pelo programa global e mesmo pelo desenho das obras, ajudado, num ou noutro caso, pelo espanhol Rubira, que ele terá trazido de Sevilha para Lisboa em 1733, no regresso de uma das suas viagens. Ora a análise das fontes iconográficas de algumas das telas afasta a hipótese de serem criações originais de Francisco Vieira. É possível que, como coordenador e superintendente da decoração pictórica, tivesse escolhido temas e sugerido fontes, mas é difícil aceitar a generalização, segundo a qual, seria o autor dos desenhos.

Nas suas obras acima referidas,<sup>85</sup> quer Cyrillo, quer Taborda atribuem a André Gonçalves seis dos painéis da igreja, explicitamente nomeados pelo autor das Regras da Arte da Pintura: "(...) os da parte do Evangelho, o de Santa Isabel Rainha de Portugal, Santo António e Assunção da Senhora. Da parte da Epístola, S. Miguel, Santa Ana e S. Francisco".<sup>86</sup> Com excepção do S. António, retirado no século passado,<sup>87</sup> todos os outros estão ainda *in situ*. São eles, nessa ordem, os que receberam aqui os números 40, 36, 37, 35 e 39. O número 38 é dado por Cruz Cerqueira e, antes dele, por Luiz Gonzaga Pereira,<sup>88</sup> a Inácio de Oliveira Bernardes.

### 35. A Educação da Virgem.

<sup>85</sup> *Vide* as duas notas anteriores.

<sup>86</sup> TABORDA, 1815, pp. 246/7, citadas em CRUZ CERQUEIRA, 1938, p. 24.

<sup>87</sup> CRUZ CERQUEIRA, 1938, p. 24.

<sup>88</sup> Luiz GONZAGA PEREIRA, Monumentos Sacros de Lisboa em 1833, B. N. Lisboa, 1927 (Edição do manuscrito de 1840), p. 350.

Tradicionalmente conhecido como *S. Ana*

O belo *serpentinato* da figura da santa serve de enquadramento à Virgem, cujo traje é uma adaptação infantil do de sua mãe. Ambas exibem o tipo de rosto ruborescido, herdeiro de convenções flamengas e tão característico em André Gonçalves. A mesa, os livros, a pequena jarra de flores, o escabelo, dão um tom de intimidade quotidiana à cena, que é desmentido pela tentativa de criar um fundo arquitectónico grandioso e exótico, com imponentes colunas e uma palmeira. Deficiências de perspectiva desvalorizam, porém, este fundo, que parece puzar para si e integrar a figura de S. Joaquim, esbatida e voluntariamente separada do grupo principal. O grande reposteiro, de um vermelho sugestivo e quente, tal como o anjinho, no topo da composição, conferem a esta um toque teatral barroco ao de leve, não totalmente assumido e explorado.

Merece menção a escolha, para o vestido de S. Ana, do rosa, cor relativamente rara na paleta de André Gonçalves.

### **36. Assunção.**

É cronologicamente a segunda das três grandes Assunções do artista, pintada depois da de Mafra(20) e antes da da Madre de Deus(2). Está, porém, muito mais próxima da primeira, que da última, o que se compreende, dado terem sido executadas com pouco tempo de intervalo. É sobretudo na estruturação do plano inferior que as semelhanças são evidentes, pois que se trata de uma réplica da gravura da célebre

*Assunção* de Guido Reni, em Génova.<sup>89</sup> Enquanto que, em Mafra, André Gonçalves transpõe a ordem directa das figuras - a do quadro -, no Menino Deus, segue a ordem inversa: a da gravura.

Se na versão de Mafra, se detectam diversos rasgos criativos, aqui a fidelidade ao modelo é quase total.

O plano superior afasta-se do esquema Mafra/Madre de Deus, ou seja, do tipo Reni/Maratta, embora possa ainda assinalar-se uma semelhança, nos braços abertos da Virgem. A torsão da cabeça, a perna direita distendida e o manto, envolvendo o braço esquerdo são diferenças assinaláveis, que nos remetem para uma outra fonte iconográfica. Mesmo admitindo a possibilidade que se deva à criatividade de Vieira Lusitano, não deixa de fazer pensar numa outra *Assunção* que, sendo embora diversa, participa do mesmo espírito. Trata-se da grande pala executada por Masucci em 1731 para o altar mor da Sé de Évora.

André Gonçalves tê-la-á provavelmente visto, quando chegou de Roma, em finais de 1732.<sup>90</sup> Mantendo alguns traços semelhantes, o lisboeta introduziu algumas alterações, de que resultou uma torsão pouco natural, na figura da Virgem, que mostra os dois pés, numa solução menos elegante que a de Évora. No seu conjunto, provoca um efeito pouco etéreo e bastante mais preso à terra, do que o seu autor teria desejado. Talvez por isso, anos mais tarde, na Madre de Deus, André Gonçalves regressou ao esquema utilizado em Mafra.

---

<sup>89</sup> Cf. nº 20.

<sup>90</sup> Cf. Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, II vol., Lisboa, 1962, pp. 359 ss.

Contudo, apesar desse ponto fraco, a obra tem notórias virtualidades. O modelado é firme, como demonstram as cabeças dos Apóstolos e um ou outro pormenor anatómico, como os pés de S. João;<sup>91</sup> a cabeça da Virgem está envolvida num halo de luz, sublinhado por anjinhos, numa tradição que remonta à pintura veneziana. De facto, das três versões, é esta que apresenta maior intensidade luminosa e também riqueza de colorido.

### 37. S. Miguel.

Tema tradicional da iconografia cristã, especialmente acarinhado pelos franciscanos, segue aqui o modelo iconográfico estabelecido por Rafael e adoptado, posteriormente, com variantes, por Guido Reni<sup>92</sup> e Sebastiano Conca.<sup>93</sup>

A fonte original é o quadro de Rafael, no Louvre (1518), executado em colaboração com o seu discípulo Giulio Romano. Difundido amplamente, através de estampas,<sup>94</sup> foi copiado ou adaptado, também em Portugal, entre outros, pelo próprio Vieira Lusitano (Igreja de S.

<sup>91</sup> Curiosamente, na versão de Mafra (20), para além dos de S. João, é visível um pé de S. Pedro. No Menino Deus, tal deixou de acontecer. Na Madre de Deus (2), já se não vê o pé de nenhum Apóstolo, mas continuam a representar-se os de N.ª Senhora, tal como aqui, mas de forma mais discreta. Na versão de Mafra, tem os pés cobertos.

<sup>92</sup> Reni executou em 1635 duas versões idênticas do tema (Roma, Igreja dos Capuchinhos e Greenville, Bob Jones University Collection). Cf. BACCHESCHI, 1971, n.º 163.

<sup>93</sup> Roma, S. Maria in Campitelli, c. 1721, de inspiração reniana. Cf. AA.VV., Sebastiano Conca, 1981, n.º 25a.

<sup>94</sup> De entre as gravuras, que reproduzem o quadro, distingue-se a versão do francês Gilles Rousselet (1610-1686).

Francisco de Paula, Lisboa). A Biblioteca Nacional de Lisboa possui uma gravura, aberta a buril, por Martin Engelbrecht, de Augsburg (1684-1756), que pode ter servido de inspiração para esta tela.<sup>95</sup>

A versão de André Gonçalves limita-se a acrescentar os anjinhos, ausentes no original romano quinhentista, barroquizando assim a cena, sem lhe fazer perder nada do seu impacto.

O rigor com que é representada uma anatomia robusta é matizado pelo tratamento, algo adocicado, da cabeça, com as faces rosadas e os caracóis louros.

Há no quadro um dualismo cromático simbólico: mais sombrio na zona inferior, mais claro na superior. O gesto vigoroso dos braços do Arcanjo e a sua perna direita, assente no corpo do demónio e sobre a qual incide a luz, acentuam um movimento vertical, de cima para baixo, que significa o triunfo do céu sobre o inferno.

Juntamente com o anterior, é este o mais dinâmico de entre os quadros pintados por André Gonçalves para o Menino Deus.

### **38. As Beatas Teresa, Sancha e Mafalda.**

Tal como o 40, apresenta um tema específico da iconografia sacra portuguesa.

---

<sup>95</sup> Cf. Ernesto SOARES, Inventário da Coleção de Registos de Santos, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1955, n.º 1512. Mede 119 x 65 mm.

Atendendo à grande difusão das gravuras de Augsburg em Portugal, é muito plausível que André Gonçalves se tenha inspirado na obra do seu contemporâneo alemão.

A fonte iconográfica é uma gravura do flamengo Arnoldus van Westerhout, cuja legenda indica como criador da composição um tal Joannes Odathus ("Joannes Odathus inv."), pintor por identificar, provavelmente português ou ligado a Portugal.<sup>96</sup>

Nuno Saldanha deu a conhecer uma outra versão do tema (38a), no Mosteiro de Arouca, pintada na mesma altura, mas mais simplificada, quer na composição, quer na cor. Longe de ter o acabamento cuidado de 38, esta segunda versão aparenta ser uma obra de *atelier*. Está mais próxima da gravura original, na medida em que representa somente duas das beatas: Teresa e Sancha. Contudo, o ter sido pintada para Arouca permite supor que o artista tenha dado a uma das duas figuras, representadas com o hábito cisterciense, a identidade de Mafalda, a protectora do mosteiro. Também a presença da coroa real e do ceptro, no solo, milita a favor desta identificação. De facto, Mafalda foi rainha de Castela, como Teresa foi rainha de Leão, antes de a anulação dos respectivos casamentos as fazer regressar a Portugal, recolhendo-se, respectivamente em Arouca e Lorvão.<sup>97</sup> Todavia, a legenda da gravura de Westerhout identifica as figuras como Teresa e Sancha, referindo, além disso, explicitamente, o Mosteiro do Lorvão, interessado, talvez, em salientar uma ligação especial com Coimbra. Neste caso, a coroa e o ceptro devem ser entendidos, mais genericamente, como atributos da condição real das infantas, que os preterem, em favor das coroas celestes, que os anjinhos lhes trazem.

---

<sup>96</sup> Gravura publicada por Nuno Saldanha, no seu artigo "André Gonçalves, Pintor e Mestre da Época Clássica" in *Artes Plásticas*, nº 6, Dez. 1990.

<sup>97</sup> A irmã, Sancha, fundou, em Coimbra, o Mosteiro de Celas.

Na versão do Menino Deus, André Gonçalves permanece fiel à marcação arquitectónica do fundo e à representação das três monjas, em segundo plano, omitidas na réplica de Arouca. Pelo contrário, a figura feminina profana do extremo esquerdo da gravura, é transformada na terceira beata. É, pois, esta a única versão em que figuram as três irmãs, símbolo da tradição de santidade na casa real, que seria decerto cara ao Senhor D. João V.

### **39. Estigmatização de S. Francisco.**

Segue o tipo de composição tradicional, tratada com variantes, por inúmeros pintores ocidentais.<sup>98</sup>

Estão figurados os principais componentes do tema: a caveira, o livro, o crucifixo, Frei Leão, em segundo plano.

O universo do Barroco manifesta-se no tratamento dado ao plano superior, onde esvoaçam anjos, um dos quais substitui, à esquerda, a representação, mais habitual, do crucifixo celeste, de onde irradiam os raios da estigmatização.

O tom sombrio predominante - adequado à austeridade mística da cena - é contrabalançado pelo plano superior, com a maior incidência de luz sobre o grupo formado pelos anjinhos, com um discreto Cristo

---

<sup>98</sup> Veja-se a este propósito, por exemplo, o *S. Francisco na Porciúncula* de Zurbarán (1630), do Museu de Belas Artes de Cádiz.

glorioso, que indica a figura ajoelhada do santo, cujos pés e mãos nos são apresentados com poderoso realismo.

#### **40. O Milagre das Rosas.**

Também conhecido pela designação de *Rainha Santa Isabel*

Trata-se de um tema nacional, que adopta a representação iconográfica internacionalmente adoptada para figurar S. Isabel da Hungria. Esta última era tia avó de S. Isabel de Portugal e gozava de veneração generalizada na Europa central e ocidental. O milagre das rosas, que lhe é atribuído, terá passado a integrar a *legenda aurea* da sobrinha, que lhe herdara também o nome.

André Gonçalves representa, neste quadro, uma elegante cena de corte, em que os personagens trajam à moda quinhentista.

É o único exemplar da sua pintura em que, embora sob um pretexto religioso, nos são apresentados personagens do mundo profano, num enquadramento cortesão, enobrecido pela imponente arquitectura clássica do fundo. A tal ponto é predominante este espírito, que, por uma vez, os próprios anjinhos parecem deslocados e apostos apressadamente à cena.

S. Isabel ostenta o tipo de rosto característico das representações sacras femininas do pintor. D. Dinis, em traje de corte, com espada, chapéu de plumas e a cruz da Ordem de Cristo ao pescoço, demonstra, no



rosto, um esboço de penetração psicológica, também presente na tentativa de individualização de traços, nos dois cortesãos da direita.

Particularmente significativos são o pequeno pajem louro e a jovem açafata, que parece sair de uma tela rococó, patenteando, assim, um vislumbre do artista sobre um outro universo - representado em Portugal pelo seu contemporâneo Quillard - em que nunca chegou a penetrar verdadeiramente, por lho impedir, na prática, a total submissão a uma temática religiosa, cuja expressão, na época, não transcendia os limites, aliás latos, do Barroco.

Pelas razões apontadas e pela qualidade de execução, desempenha um papel muito especial na produção pictórica de André Gonçalves, revelando virtualidades, ausentes da generalidade das suas obras.

*Bibl.:* Cyrillo, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, pp. 81/3; Cunha Taborda, Regras da Arte da Pintura, 1815, pp. 246/50; Luiz Gonzaga Pereira, Monumentos Sacros de Lisboa em 1833, B. N. Lisboa, 1927, p. 350; Cruz Cerqueira, "As pinturas do Menino Deus e os seus autores" in Olisipo n.º 4, 1938; Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, II vol., Lisboa, 1962, pp. 359 ss.; Edi Baccheschi, L'Opera completa di Guido Reni, Ed. Rizzoli, Milão, 1971; AA. VV., Sebastiano Conca, Centro Storico Culturale "Gaeta", Gaeta, 1981; Nuno Saldanha, "André Gonçalves, Pintor e Mestre da Época Clássica" in Artes Plásticas, n.º 6, Dez. 1990.

**41/43. Pinturas para Castelo Viegas.**

1751.

**41. A Virgem com o Menino e S. Jorge.**

Castelo Viegas (Coimbra), Igreja do Mosteiro de S. Jorge.

(Propriedade dos herdeiros do Dr. Luís Nunes da Ponte).

3870 x 2070

Assinado " Andreas Glz Pinxit Ulis 1751".

**42. S. Agostinho apresenta S. Teotónio à Virgem.**

2220 x 1150

Paradeiro desconhecido.

**43. A Virgem com o Menino e Santos.**

2220 x 1150

Paradeiro desconhecido.

Das três telas, pintadas para o Mosteiro de S. Jorge, de cônegos regrantes de S. Agostinho e dependente de Santa Cruz de Coimbra, só a principal continua hoje *in situ*, ocupando o altar mor.

As duas restantes, que adornavam os altares barrocos, de um e outro lado do arco triunfal, foram vendidas para o Brasil, no período subsequente à Revolução de 25 de Abril de 1974, tendo-se-lhe perdido o rasto.<sup>99</sup> Só através de fotografia, podem hoje ser estudadas.

É muito provável que André Gonçalves tenha sido recomendado aos crúzios pelos seus confrades lisboetas de S. Vicente de Fora, conhecedores da fama do pintor e seus antigos clientes. A encomenda para Castelo Viegas agradou, pelo que se lhe seguiram outras, para o Colégio da Sapiência e para o próprio Mosteiro de Santa Cruz. Tal não é de surpreender, atendendo à alta qualidade da obra, atestada ainda hoje, no local, pelo nº 41.

#### **41. A Virgem com o Menino e S. Jorge.**

É, sem dúvida, uma das obras mais representativas do pintor, que, orgulhosamente, a assinou e datou, de Lisboa, o que permite concluir que, se não todas as encomendas para os crúzios, pelo menos, a maior parte foi executada no próprio *atelier* do artista.<sup>100</sup>

Composição extremamente arejada e desenvolta, engloba aspectos de criação própria e citações alheias. De facto, a figura da Virgem, agora com o Menino, é uma segunda versão da que pintara, anos atrás, para Mafra.<sup>101</sup> Mais próxima ainda do original de Reni, tem, como única diferença, o braço esquerdo do Menino Jesus, que, na grande tela do mestre italiano, segura uma espiga. O enquadramento celeste, com anjos

<sup>99</sup> Informações recolhidas junto da família Nunes da Ponte, proprietária do Mosteiro.

<sup>100</sup> O conjunto 44/48 foi igualmente pintado na capital.

<sup>101</sup> Veja-se, atrás, o nº 22.

e um discreto S. José, já não tem, contudo, relação com a *Pala do Voto* sendo também original a figura ajoelhada de S. Jorge, cuja bainha da espada, foi escolhida pelo pintor para a aposição da assinatura.

O quadro denota uma inteligente gradação cromática, com o ponto mais escuro a corresponder ao dragão vencido, do canto inferior esquerdo.

O grupo dos dois Anjos, de corpo inteiro, com notórias semelhanças com o nº 21, confere ao conjunto uma elegância e graciosidade, que contribuem para destacar esta tela, tão pouco conhecida, num dos melhores exemplares da pintura portuguesa da época.

O imponente S. Jorge, algo estático na sua armadura e envolto em ondulante capa vermelha, apresenta similitudes com o *Anjo da Guarda*, executado para Arouca, seis anos antes.

Para lá do agrado que a tela terá causado aos frades encomendadores - e que ajuda a explicar as diversas encomendas posteriormente feitas - é lícito deduzir, da conspícua assinatura, que o próprio pintor tirou satisfação e orgulho do resultado alcançado.

#### **42. S. Agostinho apresenta S. Teotónio à Virgem.**

A recente dispersão deste e do número seguinte não permitiu a sua observação directa. Nenhum dos dois se encontra assinado, pois Vergílio

Correia e Nogueira Gonçalves<sup>102</sup> mencionam apenas a firma do número anterior.

O verticalismo da composição e a disposição dos diversos elementos aparentam-no com a série, pintada seis anos depois, para o Colégio da Sapiência, de Coimbra, sendo de destacar o eixo cromático azul-vermelho-negro, também presente no número seguinte e que corresponde aqui, respectivamente, às representações da Virgem, de S. Agostinho e de S. Teotónio.

Apresenta clara influência italiana, embora não possa, ao contrário dos números 41 e 43, ser directamente ligado às pinturas de Mafra.

### 43. A Virgem com o Menino e Santos.

Segue, de muito perto, a *Sagrada Família* de Masucci, em Mafra.

Na Sacristia de Santa Cruz de Coimbra, encontra-se exposto o *modella* que o pintor italiano desenvolveu e completou, sobretudo quanto à parte superior, na obra definitiva. Contudo, e curiosamente, não foi no *modello* que André Gonçalves se inspirou, mas sim na grande pintura de Mafra, cujas alterações adoptou aqui (introdução de Deus Pai e do Espírito Santo).<sup>103</sup> Só as figuras de S. Francisco e de S. António - com o hábito dos agostinhos - não pertencem a Masucci. Elas são o contraponto ao S. Agostinho e ao S. Teotónio do *pendant*. A representação de S.

<sup>102</sup> Vergílio CORREIA e António NOGUEIRA GONÇALVES, Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Coimbra, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1952, p. 51.

<sup>103</sup> Cf. QUIETO, 1988, pp. 84/5.

Francisco de Assis, estranho aos cónegos regrantes, deve-se à presença de S. António, que se celebrizou como franciscano, embora tenha pertencido, a princípio aos crúzios. Estes sempre fizeram questão de o adoptar, iconograficamente, de modo a fazer também recair sobre a sua Ordem a glória e o prestígio do mais famoso santo português.

*Bibl.:* Cyrillo, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 90; Vergílio Correia e António Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Coimbra, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1952, p. 51; Reynaldo dos Santos, História da Arte em Portugal, vol. III, Portucalense Editora, Porto, 1953, p. 147; Pierpaolo Quieto, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo. La pittura a Mafra Evora, Lisboa, Studi e ricerche di storia dell'arte, Bolonha, 1988, pp. 84/5.

**44/48. Ciclo agostiniano do Colégio da Sapiência.**

Coimbra, Igreja da Misericórdia, Sacristia.

1757.

**44. Anunciação. 2130 x 1280**

**45. Nossa Senhora da Consolação. 2130 x 1280**

**46. Imaculada Conceição com S. Teotónio. 2130 x 1280**

**47. Sagrada Família com Santos Agostinianos. 2130 x 1280**

**48. Cristo, a Virgem e S. Agostinho. 3660 x 1930**

Conjunto de cinco grandiosas telas, assinadas e datadas, concebidas para a igreja do Colégio da Sapiência, dos frades agostinhos de Santa Cruz de Coimbra, hoje pertença da Misericórdia.

Acham-se todas firmadas do mesmo modo: " And. Glz. 1757", com excepção da maior, assinada "Andre Glz. F. Lx<sup>a</sup> 1757".

Pela forma como aliam, na composição, simplicidade e grandiosidade, e ainda pela finura e rigor do traço, constituem um dos pontos mais assinaláveis, não só da importantíssima década de 1750, mas de todo o *corpus* do artista.

São igualmente testemunho do feliz mecenato dos cruzios, no século XVIII.<sup>104</sup>

#### **44. Anunciação.**

É a combinação feliz de dois modelos iconográficos, anteriormente utilizados pelo artista, no tratamento do tema.

A composição geral, todo o plano superior, a figura da Virgem e seu enquadramento, os objectos quotidianos e o chão, de mosaicos de desenho geométrico provêm de Masucci, sendo, pois, semelhantes às

---

<sup>104</sup> É, contudo, de lamentar que sejam tão pouco vistas e conhecidas, mercê do lugar discreto e retirado onde se encontram.

outras duas Anunciações, presentes em Coimbra (10 e 11).<sup>105</sup> O Anjo Anunciante é o de Barocci, já representado por André Gonçalves, no quadro dos Cardais(6). Trata-se, assim, de um exemplo claro de recurso a mais de uma fonte iconográfica e compositiva, de que resulta uma nova harmonia figurativa, servida por uma luminosidade difusa.

A interpenetração dos dois planos, celestial e terreno, com a irrupção da figura etérea do Anjo, envolto em requintados drapeados, no *habitat* do quotidiano, confere um carácter de serena espiritualidade mística à cena.

Juntamente com 48, é este o melhor quadro deste ciclo, nele se patenteando a segurança de desenho e a subtilidade de colorido, de que André Gonçalves dá prova nas suas melhores obras.

#### **45. Nossa Senhora da Consolação.**

Devoção especificamente agostiniana, Nossa Senhora da Consolação personifica o socorro, por via da fé, da oração e da doutrina. Advogada tradicional contra os terremotos, a sua invocação ganhou grande actualidade, depois do cataclismo, que atingira Lisboa menos de dois anos antes.

Os santos representados são S. Tomás de Aquino, S. Goldrofe, S. Catarina de Alexandria e S. Carlos Borromeu. É curiosa a representação do

---

<sup>105</sup> Contudo, o corte sofrido, em relação ao modelo original, quer pelo cesto, à esquerda, quer pelas asas do Anjo, à direita, tornam plausível um encurtamento dos dois lados do quadro.



segundo, figura obscura, anterior à nacionalidade e que foi prior do cenóbio crúzio de Arganil.<sup>106</sup> Uma vez que a sua fama pouco transcenderia os limites da Ordem, o artista identificou-o, escrevendo-lhe o nome no chapéu de clérigo, derrubado a seus pés. Quanto ao primeiro, é natural a sua representação, no âmbito de um colégio universitário. Também S. Catarina de Alexandria surge associada com a sabedoria cristã, pois que manteve, antes de ser supliciada na roda, uma disputa com 50 filósofos. Finalmente, S. Carlos concedeu, durante o seu ministério episcopal, uma enorme importância aos seminários e à preparação doutrinal dos crentes.

Como em todos os outros quadros deste ciclo, o pintor serve-se de um compacto acastanhado de nuvens como fundo para o topo da composição, correspondente à figuração, quer da divindade, quer da Virgem na glória. A parte inferior é dominada pelos tons claros: o branco dos hábitos monásticos e o vermelho cardinalício.

Na base, as figuras de S. Goldrofe, S. Catarina e S. Carlos formam um triângulo, encimado pelo triângulo, mais pequeno, da Virgem. Apenas a figura de S. Tomás é excêntrica a este esquema compositivo, pelo que André Gonçalves a equilibrou, do lado oposto, com dois anjinhos.

#### **46. Imaculada Conceição com S. Teotónio.**

---

<sup>106</sup> Cf. AA. VV., Guia de Portugal, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1924, vol. I, p. 238 (Arganil): "Houve aqui um convento de crúzios, fundado por D. Vermudo Paes e sua mulher D. Elvira Draiz, por doação feita em 13 de Junho de 1086, dando para elle, ao prior Goldrofe, umas herdades que tinham em Folques".

Composição debilitada pela opção de representar duas figuras de corpo inteiro, uma sobreposta à outra, em dois planos, que se intersectam. Assim, o báculo abacial de S. Teotónio corta o globo, o pé da Virgem e a cauda da serpente. Do lado direito, a esfera estrelada, emblema do santo, surge suspensa no vazio, como motivo de comentário para o par de anjinhos, que emerge da nuvem.

Por outro lado, em termos de desenho, encontramos uma vigorosa representação, quer do santo abade, quer dos anjos, que brincam com a mitra e o báculo.

O suave matizado dos tons de branco, nas vestes de S. Teotónio, é o que de mais notável este quadro apresenta, em termos de colorido.

#### **47. Sagrada Família com Santos Agostinianos.**

Representa o empenhamento teológico dos cônegos regrantes, fomentadores de devoções particulares, como as de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Graça e N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Consolação e paladinos da Mãe de Cristo, a qual, não por acaso, está presente em todos os quadros deste ciclo.

É difícil a identificação dos quatro santos letrados, aqui representados, venerando a Sagrada Família. Os dois prelados poderão ser S. Martinho de Dume e S. Frutuoso, também bispo de Dume, ambos agostinhos. Muitos outros cônegos regrantes eram venerados, como o beato Tadeu, de Lisboa, evangelizador das Canárias, o beato Estêvão,

abade de Rates, ou o venerável Lucêncio, abade de Lorvão e bispo de Coimbra.<sup>107</sup> É possível que algum deles se ache aqui representado.

Como as restantes, também esta cena é marcada pelo verticalismo, requerido pela representação do sobrenatural. Há uma pulsão para o alto, que leva santos e anjinhos a elevar os olhos para a visão celestial, que se lhes depara. Em sentido inverso, os três elementos da Sagrada Família olham para a terra, numa expressão de benevolência e protecção. Somente um dos anjinhos, o do plano inferior esquerdo, contempla directamente o espectador, como que convidando-o a participar na cena.

Uma vez mais, o monocromatismo do fundo contribui para criar uma noção de irrealidade, confundindo terra e céu.

#### **48. Cristo, a Virgem e S. Agostinho.**

Aparatosa representação do Doutor da Igreja com todos os seus atributos iconográficos: a mitra e o báculo episcopais, os livros, o coração inflamado. O santo enverga o hábito da Ordem a que deu o nome. O tema corresponde a um passo famoso das suas Meditações, em que o Santo escreveu: "Não sei para que lado me virar: hesito entre o sangue de Cristo e o leite de Sua Mãe".<sup>108</sup>

Uma vez mais, o pintor doseia, com sabedoria, luz e sombra nas pregas e drapeados. Destaca-se, pela sua elegância, o Anjo, que segura o

<sup>107</sup> Cf. Fr. António da PURIFICAÇÃO, Chronologia Monastica Lusitana, Officina de Lourenço de Anveres, Lisboa, 1642.

<sup>108</sup> Citado em Émile MALE, L'Art Religieux du XVIIe. Siècle, Armand Colin, Paris, 1984, p. 381.

báculo, olhando o espectador e gerando, ao apontar o santo, um movimento visual, prosseguido pelo olhar deste e pelo gesto da Virgem, a indicar Cristo. Esta subtil ondulação visual patenteia um firme domínio da composição, em espírito claramente barroco.

Também o turbilhão das nuvens contribui para este efeito, no seu afunilamento ao centro, criando um triângulo invertido, cujo vértice inferior coincide com a cabeça de S. Agostinho, sendo os lados, respectivamente, a perna esquerda de Cristo e a direita da Virgem. A convergência dos braços estendidos destas duas figuras forma-lhe a base.

Note-se ainda a precisão e realismo de anatomia, expressos no braço e na perna do Anjo, de pé, de feitura claramente superior à do seu companheiro ajoelhado. Tal disparidade, que pode, aliás, detectar-se em outros pormenores do ciclo, explica-se pela intervenção dos assistentes, que coadjuvavam o pintor, já septuagenário e no auge da fama.

Distinta, pelas suas dimensões, esta tela destinava-se ao altar mor da igreja do Colégio da Sapiência, também chamado de S. Agostinho.

*Bibl.:* Frei António da Purificação, Chronologia Monastica Lusitana, Officina de Lourenço de Anveres, Lisboa, 1642; Cyrillo, Colleção de Memorias, Lisboa, 1823, p. 90; António Nogueira Gonçalves, "Um quadro de André Gonçalves" in Correio de Coimbra, 12/8/1933; Vergilio Correia e António Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal - Cidade de Coimbra, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947, p. 118.

**49/51. Telas na Sacristia de Santa Cruz de Coimbra.**

Coimbra, Igreja de Santa Cruz, Sacristia.

Década de 1750.

**49. Descida da Cruz.** 4410 x 2670

**50. Cristo, a Virgem e S. Agostinho.** 2220 x 1695

**51. A Virgem com o Menino e S. António.** 2760 x

1990

Entre as diversas telas, que se guardam na Sacristia da prestigiosa igreja conimbricense, outrora destinadas a decorar diferentes dependências da vasta casa mãe dos cruzios, acham-se três de André Gonçalves.

São datáveis da fértil década de 1750, parcialmente ocupada pelo artista em obras para o aro de Coimbra.

**49. Descida da Cruz.**

Inspira-se, quanto à parte superior, na obra homónima do maneirista italiano Daniele da Volterra, de 1541 (Roma, Trinità dei

Monti), que constituiu um verdadeiro marco na fixação iconográfica do tema.<sup>109</sup>

Foi Nogueira Gonçalves quem, nos anos 30, pela primeira vez chamou a atenção para a fonte iconográfica do quadro.<sup>110</sup>

Com efeito, André Gonçalves reteve o essencial da invenção volterriana, quanto à parte superior da composição, nomeadamente o Cristo morto e as quatro figuras que o desprendem da cruz. Refez, porém, todo o plano inferior, suprimindo personagens, redistribuindo outras e reajustando pormenores. Assim, se o S. João tem ainda algumas semelhanças - quanto ao gesto, que não à postura - com o original italiano, já o grupo formado pela Virgem e por Maria Madalena se afasta completamente dele. André Gonçalves representa a Virgem de pé, segundo os ditames tridentinos, que não admitiam que continuasse a ser figurada desfalecida, como fora comum na Idade Média e pode ainda ver-se em D. da Volterra.<sup>111</sup>

A figura ajoelhada de Maria Madalena, de costas para o espectador, constitui um dos focos da composição, pelo seu grande volume, ricamente realçado pelo manto, cor de mel, cujo tom se combina com os cabelos loiros da santa. Juntamente com o vermelho simbólico do traje de S. João, introduz uma nota de colorido na cena, uniformemente tratada em tons de branco e azul acinzentado.

---

<sup>109</sup> Cf. MALE, 1984, p. 214.

<sup>110</sup> No seu artigo, já várias vezes citado, do Correio de Coimbra. Cf. a bibliografia do número anterior.

<sup>111</sup> Cf. *supra*, nota 106.

A figura estática de Maria, expressão da dor, contrapõe-se aos troncos vigorosos dos judeus alcandorados nas escadas, para desprender o cadáver exangue de Cristo.

Este imponente óleo é um bom testemunho da combinação, no artista, de capacidade inventiva com uma prática imitativa inteligente, de modo a criar, com base em obra alheia, uma realidade artística nova.

### **50. Cristo, a Virgem e S. Agostinho.**

Neste quadro e no seguinte, o pintor regressa a uma temática especificamente agostiniana.

Embora os componentes sejam os mesmos de 48, o espírito da composição é totalmente diverso. Aqui, trata-se da exaltação do santo, elevado, sobre uma nuvem, até junto dos personagens celestes. É também um S. Agostinho mais jovem, revestido, já não do hábito dos regrantes, mas na sua própria capa episcopal, cujo ondulado e colorido se combinam com os das vestes de Cristo e da Virgem.

O fundo, de cor indistinta, na parte superior do quadro, é de um azul intenso, ao nível do santo.

O rosto de Cristo apresenta claras semelhanças com o representado no número anterior.

Se bem que não haja cópia literal, ou sequer aproximada, não deixa de notar-se uma inspiração, por parte do artista, em pinturas que terá

visto em Mafra. Isto é verdade, sobretudo para o grupo de Cristo e da Virgem, que se aparenta com o seu congénere, atribuído a Pietro Bianchi: *Cristo, a Virgem, S. Domingos e S. Francisco* <sup>112</sup>

O dinamismo da cena é acentuado, quer pelo largo gesto de Cristo, quer pelos habituais anjinhos, que se movem por entre as nuvens.

### **51. A Virgem com o Menino e S. António.**

Ao contrário do anterior, não é uma exaltação do humano ao nível do divino, mas uma aparição do transcendente no plano terreno. O contacto entre os dois planos é representado, através das mãos de S. António, dramaticamente abertas. Ajoelhado, em adoração, o grande taumaturgo de Lisboa está revestido do hábito de cônego regrante, subtilmente pregueado. Desta forma, os crúzios chamavam a si parte da glória do santo.

Ao alto, à direita, um grupo de anjos parece irromper bruscamente na composição, numa ilusão de movimento. Uma Virgem de grande serenidade e ostentando um dos rostos mais perfeitos do largo repositório do autor, entrega um Menino Jesus loiro, semelhante a tantos anjinhos da pintura setecentista.

A posição da cabeça e a mão estendida para o Menino aparentam este S. António com o seu congénere, pintado por Francesco Trevisani para Mafra.<sup>113</sup> É patente a raiz italiana desta obra, para a qual o pintor

---

<sup>112</sup> Cf. QUIETO, 1988, n.º 45.

<sup>113</sup> *Idem*, n.º 41.



português buscou inspiração, não só em Trevisani, mas no próprio Maratta. Com efeito, o anjo do canto superior direito é uma transposição quase literal do seu homólogo, presente na obra prima de Maratta, *A Virgem com o Menino entre S. Carlos Borromeu e S. Inácio de Loyola*, pintada no ano em que nasceu André Gonçalves (Roma, S. Maria in Valicella).

*Bibl.:* Cyrillo, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 90; António Nogueira Gonçalves, "Um quadro de André Gonçalves" in Correio de Coimbra, 12/8/1933; Vergílio Correia e António Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal - Cidade de Coimbra, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947, p. 54; Nelson Correia Borges, "Do Barroco ao Rococó", vol. 9 da História da Arte em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 66; Pierpaolo Quieto, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo. La pittura a Mafra. Evora. Lisbona, Studi e ricerche di storia dell'arte, Bolonha, 1988, n.ºs 41 e 45; Nuno Saldanha, "André Gonçalves, pintor ingénuo ulisiponense" in Vértice, n.º 8, Nov. 1988, p. 69; Luis de Moura Sobral, "André Gonçalves" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 208.

## 52. Vida de S. Paulo Eremita.

Lisboa, Igreja de S. Catarina (Paulistas), Coro Alto.

C. 1731.

- 52A. S. Paulo despede-se da irmã.**
- 52B. S. Paulo conduzido por um Anjo ao deserto.**
- 52C. S. Paulo tece o seu traje de Eremita.**
- 52D. S. Paulo medita perante a Cruz.**
- 52E. O Centauro revela a S. Antão a existência de S. Paulo.**
- 52F. S. Paulo alimentado pelo corvo.**
- 52G. Encontro de S. Antão e S. Paulo.**
- 52H. Colóquio de S. Antão e S. Paulo.**
- 52I. S. Antão revela aos seus companheiros a existência de S. Paulo.**
- 52J. S. Antão contempla a subida da alma de S. Paulo ao Céu.**
- 52K. S. Antão descobre S. Paulo, morto em oração.**
- 52L. S. Antão recobre o cadáver de S. Paulo com a capa de S. Atanásio.**

2150 x 1450

Série de doze painéis, representando a vida do santo eremita do século IV.

De bom desenho, mas colorido fraco, transmitem uma impressão de monocromia, em tons dominantes de castanho, a que só escapam os três primeiros, em que o santo é ainda representado com o seu traje mundano.<sup>114</sup>

Em vários deles, sobressai o vigor do traço anatómico do pintor. Porém, a ausência geral de detalhes, substituídos, muitas vezes, por grandes massas de cor escura, de grande simplicidade, induz a pensar que se trata, no geral, de um trabalho de *atelier*, embora com participação activa do mestre.

De temática erudita e obscura, tiveram, provavelmente, por fonte, uma antiga hagiografia, ou a transmissão directa da tradição, por via dos próprios frades paulistas.<sup>115</sup>

### 52A. S. Paulo despede-se da irmã.

Contra um fundo indistinto, de que sobressai uma construção incaracterística, é representada a cena da despedida. O futuro eremita

---

<sup>114</sup> Uma futura limpeza destas telas permitirá decerto revelar, nos fundos, pormenores que, presentemente, mal se adivinham.

<sup>115</sup> Sobre as peripécias da vida do santo eremita, cf. José LEITE, SJ (org.), Santos de cada dia, vol. I, Editorial A.O., Braga, 1985, pp. 52/5.

Devo ainda à argúcia do Rev. Pe. João Pires de Campos a dilucidação de alguns pormenores iconográficos deste ciclo.

está revestido de um traje de corte tardo-quinhentista. Num movimento de ressaibo maneirista, desprende-se da irmã, que tenta retê-lo.

Note-se a perícia dos drapeados, ainda mais acentuada no número seguinte, bem como a intenção, parcialmente conseguida, de transmitir aos rostos uma expressão desolada.

### **52B. S. Paulo é conduzido por um Anjo ao deserto.**

A figura do santo forma um S invertido, de pendor maneirista.

As duas cabeças inclinam-se uma para a outra e os pés estão dispostos simetricamente. O branco da veste do Anjo contrasta harmoniosamente com o vermelho da capa de Paulo.

O arcaísmo, quer do traje, quer da disposição dos dois personagens, permite supor que o artista se terá inspirado, para esta série, numa antiga colecção de estampas, das muitas que então guardavam os diversos conventos.

### **52C. S. Paulo tece o seu trajo de Eremita.**

Segundo a lenda, S. Paulo teceu, ele próprio, o seu trajo de Eremita, entrelaçando folhas de palmeira. Daí, a presença da frondosa árvore, que se destaca de um enquadramento de natureza rochosa e inóspita.

O protagonista é representado de pernas nuas e descalço, já sem gola, nem chapéu, no início de um processo de despojamento, externo e

interno. A barba começou a crescer, marcando o início de um envelhecimento, que se irá acentuando, nas telas seguintes. Em torno da cabeça, surgiu um leve halo e a capa vermelha, representada pela última vez, é a derradeira presença da cor, em toda a série.

### **52D. S. Paulo medita perante a Cruz.**

O elegante jovem está agora irreconhecível, transformado em Eremita. A austeridade do tema revê-se na austeridade dos meios pictóricos. Os tons sombrios retratam a natureza agreste. Diante de uma tosca cruz, o santo penitente, ajoelhado, exhibe as suas pernas musculosas, de melhor traço, que o do braço esquerdo e respectiva mão. Uma réstia de luz, ao fundo, numa paisagem mais amena, servem de contraste à severidade do primeiro plano.

### **52E. O Centauro revela a S. Antão a existência de S. Paulo.**

Sob uma enorme árvore, que estende os ramos, no topo da composição, até quase sobrepô-los à palmeira do fundo, surgem as duas imponentes figuras do idoso S. Antão, apoiado ao seu bordão, em forma de T, e do Centauro, que aponta para um Paulo Eremita já velho, entrevisto em segundo plano.

A massa poderosa de S. Antão mal se distingue da árvore a que parece encostar-se, deixando ao atlético Centauro o domínio da cena.

A defeituosa composição do segundo plano, que a palmeira e a cerca atestam, não diminui a impressão de maciça afirmação, que as duas figuras principais transmitem.

### **52F. S. Paulo alimentado pelo corvo.**

Em permanente oração, na caverna rochosa, em que habitava, o Eremita passou a ser alimentado, todos os dias, por um corvo. Recebeu, assim, um privilégio, anteriormente concedido por Deus ao profeta Elias.

De membros rudes, segurando a cruz, o santo olha o corvo, que lhe traz o pão. Entre ambos, um grosso tronco de árvore forma um elemento de ligação visual directa.

Na busca retroactiva de pormenores hagiográficos, que pudessem conferir realce aos fundadores das suas Ordens religiosas, os diversos frades competiam, muitas vezes, entre si, apresentando aos fiéis manifestações iconográficas do maravilhoso. Deste modo, o privilégio divino da alimentação de S. Paulo, por intermédio do corvo, colocava os Paulistas a par dos prestigiados Carmelitas, que se gabavam de ser a mais antiga Ordem monástica, porque fundada pelo próprio Elias.

### **52G. Encontro de S. Antão e S. Paulo.**

Diante da caverna, ocorre o encontro dos dois grandes Eremitas. Diz a lenda que S. Paulo tinha 113 anos, por ocasião desta cena. Quanto a S. Antão, nascido no ano em que aquele se retirara para o deserto, contava 90.

O pintor representa o episódio da forma mais simples possível. Os dois anciãos abraçam-se afectuosamente, contra um fundo escuro, de que sobressaem apenas as pedras da entrada da caverna, dispostas de modo rudimentar.

A tradição iconográfica cristã sempre fez uso do tema sedutor do encontro entre os santos, ainda que ele representasse pura fantasia, violentando a verdade histórica. O anacronismo esbatia-se, face às necessidades do culto e ao desejo de agrupar os objectos de devoções específicas. Assim surgiu o tema da *Sacra Conversazione*. Quanto à forma de representação, o encontro de duas figuras sagradas tinha por modelo mais óbvio a Visitação, quase sempre traduzida no abraço da Virgem a S. Isabel. Também a história antiga e a literatura clássica abundam em exemplos, que tiveram expressão na pintura, ao longo de séculos.

### **52H. Colóquio de S. Antão e S. Paulo.**

É o episódio mais conhecido da história do santo.

Os dois Eremitas descobrem em conjunto o prazer da conversação. Como que para significar o *placet* celeste, o corvo traz, não o costumeiro meio pão, mas um pão inteiro.

A composição é orientada num sentido convergente e o olhar das duas figuras, onde surge um vislumbre de satisfação, cruza-se, ao centro, no corvo.

Tal como noutras telas do ciclo, a natureza tem aqui um papel discreto. Quer a palmeira, quer as poucas plantas do primeiro plano, exprimem um exotismo pobre, simples marco de referência, envolvendo uma existência pautada pela oração e quase totalmente desprovida de eventos que quebrem a rotina do isolamento e da santidade.

**52I. S. Antão revela aos seus companheiros a existência de S. Paulo.**

O quadro é dividido por uma linha diagonal, que desce desde o topo superior esquerdo, separando dois planos, correspondendo a realidades espaciais distintas.

A esquerda, no primeiro plano, S. Paulo Eremita, imerso em meditação, parece pressentir que o segredo da sua existência está nesse momento a ser revelado, a muitas léguas de distância. Essa é a realidade do segundo plano, judiciosamente estruturado, de modo a figurar uma cidade, contra um vago fundo montanhoso. Enquadrado num arco de volta inteira, S. Antão narra aos seus seguidores o encontro com S. Paulo e a experiência de comunhão, vivida a seu lado.

A disparidade entre a solidão do Eremita na caverna e o colóquio de S. Antão com os seus monges é bem marcada pelo pintor. Contudo, ao contrário do que sucede em 52E, S. Paulo está agora em evidência, passando o acontecimento, que fornece o tema ao quadro, para o segundo plano.



**52J. S. Antão contempla a subida da alma de S. Paulo ao Céu.**

Na sequência de uma antiquíssima tradição iconográfica cristã, a alma do Eremita morto é representada sob forma feminina, na glória celeste, entre os Santos. Foi essa a visão que S. Antão pôde contemplar, quando se dirigia ao encontro do seu amigo, apercebendo-se então de que já não o encontraria com vida.

Uma ampla e vaga paisagem espraia-se pelo quadro, sugerindo a longa caminhada do velho patriarca cenobítico, que transporta a capa de S. Atanásio, para amortalhar o amigo morto, segundo ele mesmo lhe pedira, no momento da despedida.

A aparição sobrenatural não parece surpreender o idoso viajante. Ela é, nesta sequência de telas predominantemente sombrias, um elo de ligação e semelhança com outros exemplares, bem mais importantes e significativos da produção pictórica de André Gonçalves.

**52K. S. Antão descobre S. Paulo, morto em oração.**

Uma vez mais, a cena decorre junto à caverna, onde o idoso Eremita morreu, enquanto rezava. S. Antão, ao chegar, depara com o cadáver, ajoelhado. A luz, difusa, ilumina o cenobita, que parece aqui mais novo, que nas cenas restantes. A sua figura erecta, realçada pelo branco da capa, domina a composição.

**52L. S. Antão recobre o cadáver de S. Paulo com a capa de S. Atanásio.**

Contra um fundo de paisagem, em que se misturam árvores e rochedos, desenrolam-se as singelas exéquias do Eremita, finalmente despojado do seu tosco hábito e revestido da capa de S. Atanásio, cuja brancura se confunde com a do cadáver. Encostado a uma rocha, S. Antão lê o ofício de defuntos. Junto dele, um leão, de desmesurada cabeça antropomórfica, prepara-se para ajudá-lo a escavar a cova. Estamos longe da tão elogiada perícia de André Gonçalves, como pintor animalista, revelada, sobretudo, na figuração de cavalos. Na realidade, o leão não era um animal que o pintor pudesse apreciar directamente, em Lisboa. Daí, a manifesta inabilidade da representação.

*Bibl.:* Cyrillo, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, p.88; José da Cunha Taborda, "Igrejas-Conventos-Cazas-Quintas em Lisboa, e em alguns dos suburbios que conservão pinturas, e outros objectos dignos de attenção", 1822/34, manuscrito (Cópia no Arquivo Reis Santos, Fund. Gulbenkian).

### **53/54. Pinturas agostinianas da Quinta de S. Marta.**

Benfica do Ribatejo, Quinta de S. Marta, Colecção Arq. José Lico.

Década de 1750.

Duas telas ovais,<sup>116</sup> inéditas, a segunda das quais assinada, provenientes, segundo informação da família do actual proprietário, de um convento extinto dos arredores de Coimbra, o que permite enquadrá-las no conjunto de encomendas, realizadas para os crúzios, no período final da carreira do pintor.

### **53. S. Mónica em oração.**

1140 x 740

Pequeno quadro de esquema compositivo complexo, representa S. Mónica ajoelhada em oração, diante de um altar, sobre o qual se ergue um crucifixo.<sup>117</sup> O ar de desolação da santa é sublinhado pelo lenço que aperta nas mãos, enquanto reza pela conversão do filho. Esta cena desenrola-se num compartimento, que abre, com uma balaustrada, para um jardim, onde Agostinho interrompe a leitura, ao vir ao seu encontro um Anjo, resposta celeste às preces de sua mãe.

---

<sup>116</sup> Trata-se de uma possível redução, a partir de um formato rectangular original.

<sup>117</sup> Sobre a iconografia de S. Mónica, cf. Engelbert KIRSCHBAUM, SJ, Ikographie der Christlichen Kunst, vol. VIII, Herder, Friburgo, 1976, p. 22.

As cores claras do fundo, onde sobressai uma árvore pujante, harmonizam-se com a rica paleta, utilizada para o primeiro plano: o vermelho do frontal de altar e o carmesim da cortina, que faz sobressair o crucifixo.

É uma tela de grande expressividade, traduzida no gesto espontâneo dos personagens.

A fluência do traço e a riqueza do colorido colocam-na a par das mais conseguidas realizações do artista, na sua profícua década final.

#### **54. Baptismo de S. Agostinho.**

1140 x 740

Assinado "And. Glz."

Segundo a antiga tradição iconográfica, Agostinho é representado, no momento do seu baptismo, por S. Ambrósio, em companhia de um outro neófito, o seu próprio filho Adeodato.

Pai e filho, inclinados para a pia baptismal, apresentam uma coloração de rosto bem característica de André Gonçalves. S. Ambrósio, o acólito, que segura a bandeja e os três personagens profanos, de longas barbas, testemunham o intento de individualização de traços e caracteres, próprio do retrato.

A cena decorre no interior de uma igreja, podendo apreciar-se uma anotação arquitectónica de raiz clássica, no muro e na grande janela.

As cores claras do fundo, onde sobressai uma árvore pujante, harmonizam-se com a rica paleta, utilizada para o primeiro plano: o vermelho do frontal de altar e o carmesim da cortina, que faz sobressair o crucifixo.

É uma tela de grande expressividade, traduzida no gesto espontâneo dos personagens.

A fluência do traço e a riqueza do colorido colocam-na a par das mais conseguidas realizações do artista, na sua profícua década final.

#### **54. Baptismo de S. Agostinho.**

1140 x 740

Assinado "And. Glz."

Segundo a antiga tradição iconográfica, Agostinho é representado, no momento do seu baptismo, por S. Ambrósio, em companhia de um outro neófito, o seu próprio filho Adeodato.

Pai e filho, inclinados para a pia baptismal, apresentam uma coloração de rosto bem característica de André Gonçalves. S. Ambrósio, o acólito, que segura a bandeja e os três personagens profanos, de longas barbas, testemunham o intento de individualização de traços e caracteres, próprio do retrato.

A cena decorre no interior de uma igreja, podendo apreciar-se uma anotação arquitectónica de raiz clássica, no muro e na grande janela.

A monocromia tendencial da cena, enfatizada pelos mosaicos do chão, alternando preto e branco, é contrariada pelo vermelho vivo da capa do alto personagem do extremo esquerdo.

Menos feliz, em termos de composição, do que o seu *pendant*, supera-o, contudo, ao nível do tratamento dos rostos, particularmente nos personagens do segundo plano.

### **55. Os Doutores da Igreja Latina.**

Camarate (Loures), Igreja de Santiago.

Década de 1740?

O arco triunfal da igreja, dividido ao meio por um crucifixo, é ocupado, de um e outro lado, por duas enormes telas convergentes, de complexo formato geométrico, representando os quatro Doutores da Igreja Latina.

Foi Luís de Moura Sobral, quem primeiro chamou a atenção para a qualidade destas obras, que atribuiu a André Gonçalves

Seguindo o esquema compositivo desenvolvido noutras representações da Virgem, ou de Santos na glória celestial, o artista povoa o espaço com miríades de anjinhos e nuvens, mal deixando entrever uma réstia do azul do céu.

Mais próximos do espectador, os quatro Doutores são representados como poderosos volumes, que introduzem uma nota de cor - o azul e o

vermelho - no conjunto. Da esquerda para a direita, e no sentido dos ponteiros do relógio, temos S. Gregório, S. Ambrósio, S. Jerónimo e S. Agostinho. Todos têm um livro no regaço e uma pena na mão. Junto do primeiro, um anjinho brinca com a tiara papal.

As similitudes de traço e de colorido aproximam esta obra das realizadas para a Madre de Deus, nos finais da década de 1740 e princípios da seguinte, nomeadamente a grande *Coroação da Virgem*.

Ela demonstra também que a fama de André Gonçalves grangeava-lhe encomendas fora dos grandes centros urbanos ou monásticos, a que o pintor correspondia com não menor empenho ou bravura.

*Bibl.:* Luis de Moura Sobral, "André Gonçalves" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 208.

### **56. Um Milagre de S. Amaro.**

Lisboa, Ermida de S. Amaro, Sacristia.

930 x 710

Década de 1710?

Assinado "... Gonçalves inven."

Cyrillo refere-se às obras de André Gonçalves para a Ermida de S. Amaro, do seguinte modo: "(...) os de S. Bento na Capela de Santo Amaro,

e o Santo Eremita, que esteve na escada, e está hoje na Sacristia; he o unico original que elle fez, e merece grandissima estimação."<sup>118</sup>

O excerto merece algumas observações. Tomando "originalidade" no sentido da composição, ou invenção, a afirmação não é correcta, uma vez que encontramos diversas outras obras concebidas, executadas e assinadas por André Gonçalves.

A excepção de um, os quadros da Sacristia, referidos por Cyrillo, não são da mão do artista. Aliás, em três deles, pode ainda ler-se a assinatura "Fon.ca", correspondente ao apelido Fonseca. Também a grande tela, não assinada, do tecto da Ermida, que representa um S. Bento mitrado, em companhia de S. Amaro, pela técnica e pelo estilo, está longe do universo de A. G. Estranho, seria, aliás, que o artista tivesse deixado por assinar uma obra que, segundo Cyrillo, teria uma tal importância, no conjunto da sua produção.

Há, todavia, realmente, um quadro deste pintor na Sacristia. Embora esbatida, a assinatura não deixa margem a dúvidas. Será este o "Santo Eremita", referido por Cyrillo? Não parece, todavia, descrição adequada para a tela, que representa um milagre de S. Amaro.

Longe de ser um exemplar notável da arte de A. G. e de merecer "grandissima estimação", documenta as potencialidades, ainda por explorar, de um jovem artista, em início de carreira.

Uma certa ingenuidade de traço e exagero de expressão, algumas inabilidades de pormenor e uma paleta monótona e pouco segura

---

<sup>118</sup> CYRILLO, 1823, p. 89.



revelam a imaturidade do pintor. Contudo, a distribuição espacial dos volumes não deixa de conferir uma certa harmonia à composição. O tratamento dos drapeados, ainda rudimentar, prefigura já a futura maestria; e a igreja do fundo, que tão importante lugar tem na economia da composição, está pintada com segurança e alguma imaginação. O jovem André Gonçalves, que se fez, como pintor, no contacto com gravuras de grandes mestres, estaria decerto orgulhoso desta produção, ao ponto de registar, ao assiná-la, a sua concepção original: "inven." e não "fecit".

O quadro representa um milagre de S. Amaro, provavelmente a salvação de S. Plácido de morrer afogado. Por inspiração de S. Bento, Amaro caminhou sobre as águas de um açude para salvar o seu companheiro Plácido, que se afogava. De volta a terra, revelou não ter tido consciência do seu gesto, limitando-se a obedecer à injunção do patriarca S. Bento.

A igreja representada é a da famosa abadia de Montecassino, dedicada a S. Martinho, cujo nome pode ler-se sobre o portal.

*Bibl.: Cyrillo, Colleção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 89.*

### **57. Pinturas da Capela Mor de Arouca.**

Arouca, Igreja do Mosteiro, Capela Mor.

1738.

### **57A. S. Bernardo é recebido em Cister.**

**57B. Experiência mística de S. Bernardo.**

**57C. Aparição da Virgem a S. Bernardo.**

**57D. Morte de S. Bernardo.**

1620 x 1850

Conjunto de quatro telas, narrando passos da vida de S. Bernardo. Segundo Pedro Dias, que primeiro as atribuiu, pelo estilo, a André Gonçalves, foram encomendadas em Lisboa e pagas em 1738, por 172.800 reis, quantia avultada para a época.<sup>119</sup> Este preço revela o grande grau de estimação em que eram tidas as produções do artista, já celebrizado por grande número de obras, em diversas igrejas e conventos da capital e arredores.

As telas chamam a atenção pela sua luminosidade, a que não é alheia a utilização de uma paleta de tons predominantemente claros, com realce para o branco dos hábitos cistercienses.

Em todas elas, ressalta a delicadeza dos jogos de luz e sombra nos drapeados.

Em 57A e 57D, a subtil introdução do vermelho (panejamento da mesa e coberta da cama) vem quebrar a monocromia. Os rostos, apresentando grande uniformidade de expressão, ou convencionalismo de sentimento(57D), parecem menos marcantes, do que os hábitos.

---

<sup>119</sup> Cf. Pedro DIAS, Mosteiro de Arouca. EPARTUR, Edições Portuguesas de Arte e Turismo, Coimbra, 1980, p. 26.

Em 57B e 57C, a irrupção do sobrenatural no quotidiano adquire um carácter de normalidade, que a presença dos múltiplos anjinhos - tradicional recurso do Barroco - paradoxalmente acentua.

57C inclui uma das mais belas representações da Virgem que encontramos na obra do artista. A doce placidez do rosto e o brilho suave do colorido das vestes fazem desta figura um ponto de atracção visual e o principal foco cromático, entre as pinturas da capela mor.

Entre as numerosas séries de estampas, representando a vida de S. Bernardo, em que o pintor se poderá ter inspirado, a mais completa é, sem dúvida a recolha de 53 gravuras de Isaac Neeffs, sobre composições do pintor de Antuérpia Philip Fruytiers (1610-1666). Foi publicada sob o longo título latino de Sancti Bernardi melliflui Doctoris Ecclesiae, pulcherrima & exemplaris Vitae Medulla, Quinquaginta tribus Iconibus illustrata, labore religiosorum Abbatiae Beatae Mariae de Baudeloo in civitate gandavensi. Apud Guilielmum Lesteenium & Engelbertum Gymnicum, Antuérpia, 1653.<sup>120</sup>

Este livro era seguramente bastante conhecido nos meios cistercienses portugueses, sendo muito provável que tivesse sido facultado directamente ao artista, pelos encomendadores, para servir de informação temática e inspiração iconográfica. Tem, aliás, diversas referências a Portugal, a Afonso Henriques e à extinção da Casa de Avis, com D. Sebastião e o Cardeal Rei.

---

<sup>120</sup> Sobre a iconografia de S. Bernardo, cf. James HALL, Dictionary of Subjects and Symbols in Art, Harper and Row, New York, 1979, p.46.

*Bibl.:* Pedro Dias, Mosteiro de Arouca, EPARTUR, Edições Portuguesas de Arte e Turismo, Coimbra, 1980.

### **58. S. Domingos.**

Porto, Museu Nacional Soares dos Reis.

1210 x 610.

Inv. MNSR 797.

Prov.: Convento de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Boa Viagem, Arrábida.

Nas reservas do museu, em péssimo estado de conservação.<sup>121</sup>

Foi identificado, com base num documento, de que se conserva cópia no Arquivo Reis Santos, da Fund. Gulbenkian. Trata-se da "Relação dos painéis, que do depósito de Lisboa se remeterão para a Academia do Porto", elaborada no âmbito das actividades da Comissão do Depósito das Livrarias e quadros dos Conventos Extinctos, que se encarregou, depois de 1834, do destino das obras de arte expropriadas às ordens religiosas, várias das quais foram distribuídas pelo país. A anotação referente a este quadro é a seguinte: "O de S. Domingos he de Andre Gonçaves: pertencia ao extincto Convento de Nossa Senhora da boa Viagem das Religiosas da Provincia de Santa Maria d'Arrabida, huma legoa distante de Lisboa" e

---

<sup>121</sup> Agradeço à dr<sup>a</sup> Paula Pote de Azeredo a colaboração prestada na descoberta e identificação deste original inédito.

leva a assinatura do Cônego Luiz Duarte Villela da Silva. O quadro foi remetido à Academia do Porto, juntamente com outros, em 7/12/1836.

O espólio da referida Academia veio mais tarde a integrar o Museu Soares do Reis.

A tela permite ainda apreciar um desenho de boa factura, salientando-se o rosto do santo, de boca finamente modelada e olhos erguidos em oração. O cão, a seus pés, está pintado com prosaico realismo, não desmerecendo da reputação do autor, como pintor animalista.

*Bibl.:* "Relação dos painéis, que do deposito de Lisboa se remeterão para a Academia do Porto", cópia dactilografada (Arquivo Reis Santos, Fund. Gulbenkian, Lisboa).

### **59. Pinturas para a Capela de S. António (Madre de Deus).**

Lisboa, Convento da Madre de Deus, Capela de S. António.

Década de 1750.

**59A. S. António soluciona uma disputa. 2250 x 2450**

**59B. S. António cura o pé do rapaz arrependido.**

2250 x 2250

**59C. Milagre da mula. 2250 x 2250**

**59D. Cena familiar com S. António. 2250 x 2450**

- 59E. O parto milagroso. 2250 x 2450
- 59F. S. António ressuscita um morto. 2250 x 2450
- 59G. A conversão das meretrizes. 2250 x 2450
- 59H. Visão de S. António. 2250 x 1100
- 59I. Aparição do Menino Jesus a S. António. 2250 x 1100
- 59J. Ressurreição de um jovem numa carroça. 730 x 1400
- 59K. Pregação de S. António aos Peixes. 730 x 2000
- 59L. S. António cura uma criança. 730 x 2000
- 59M. S. António cura um possesso. 730 x 1400
- 59N. S. António converte um burguês. 900 x 1100
- Pinturas do tecto:**
- 59O. S. António em oração.
- 59P. S. António converte um cavaleiro.
- 59Q. S. António em estudo.
- 59R. Aparição de S. Francisco a S. António.
- 59S. S. António recebe a bênção.
- 59T. Comunicação do Espírito a um frade.
- 59U. Pregação diante de um bispo.

**59V. Pregação com aparição de S. Francisco.**

**59W. Transporte do corpo de S. António.**

**59X. S. António é arrebatado ao Céu.**

O revestimento pictórico da Capela de S. António foi provavelmente efectuado na década de 1750, no âmbito da longa série de encomendas para o Convento, entre o ciclo da Sacristia e as obras para o arco triunfal da Igreja.

Empreitada de grande amplitude, foi decerto executada pelo artista, em colaboração com o seu *atelier*. Abrange numerosas telas, a maioria das quais de pequenas dimensões. Curiosamente, é muitas vezes nestas, que o pintor melhor manifesta os seus dons, como salientou Moura Sobral.<sup>122</sup>

É extraordinariamente difícil detectar a origem iconográfica deste ciclo, a que diversas estampas terão servido de suporte. De facto, através de um ou outro exemplo, podemos perceber que o pintor lançou mão de elementos alheios, que misturou, dividiu e recombinau a seu gosto, obtendo, quase sempre, um resultado final positivo, em que quase se perde a traça dos elementos originários. Assim, por exemplo, em **59J** e **59M**, André Gonçalves utilizou diferentes figuras, extraídas da muito

---

<sup>122</sup> MOURA SOBRAL, 1989, p. 208.

reproduzida e gravada *Transfiguração* de Rafael,<sup>123</sup> segundo Cornelis Cort.<sup>124</sup>

As diferentes dimensões das telas, ajustadas, por vezes, a espaços exíguos, forçou o artista a recorrer a diversos tipos compositivos. Nas mais pequenas, de formato rectangular, para além da necessária redução das figuras, é introduzida a paisagem, como elemento complementar(59L), ou essencial à narrativa(59K). Num ou noutro caso, uma anotação arquitectónica, de tipo clássico, combina-se com o espaço aberto, onde, por vezes, como em 59C, 59D e 59F, um céu de sombria intensidade realça o dramatismo da cena.

Ao longo de toda esta série, encontram-se também numerosos exemplos de gestos grandiloquentes, braços estendidos, palmas da mão abertas, dedos que apontam, realçados pela requintada representação dos trajés, em que luz e sombra jogam, por entre dobras e pregueados. Trata-se de uma demonstração clara de assimilação, por parte do pintor, da lição do Barroco romano, tal como Maratta o entendia e o praticaram seguidamente os seus sucessores Chiari, Conca e Masucci.

No meio de uma representação intemporal do quotidiano, em que participam velhos, jovens, mulheres, crianças e animais (como, por ex<sup>o</sup>, em 59C e 59F), detecta-se um ou outro toque de realismo retratístico. É o caso deste último quadro, onde, no topo direito, dois portadores de lança, sobriamente vestidos, nos remetem para anteriores exemplos da

---

<sup>123</sup> No primeiro caso, a jovem de costas; no segundo, o possesso e os homens que o seguram.

<sup>124</sup> Cf. J. C. Bierens DE HAAN, L'Oeuvre Gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais, 1533-1578, Martinus Nijhoff, Haia, 1948.



pintura sacra portuguesa, onde o retrato faz uma discreta aparição, no âmbito de uma cena sagrada.<sup>125</sup>

Pode igualmente falar-se, aqui, de verdadeiro realismo, a propósito da forma como nos aparece a figura do protagonista. Não é o S. António, que o imaginário popular cristalizou numa postura benevolente, de contornos algo delicados, ou, alternativamente, brejeiros. André Gonçalves representa um santo, em que a espiritualidade (590, 59Q, 59R) e a afabilidade coloquial (59D) coexistem com a grande energia e capacidade de afirmação, que caracterizaram o personagem real (59A, 59F, 59N, 59P). Isto não exclui, contudo, o recurso a formulários mais rotineiros, como os que são usados em 59H, 59I ou 59X.

O colorido, com base em tons claros, predominantemente utilizado, confere ao conjunto da capela uma grande luminosidade, harmonizando-se os quadros com os fulgores da talha e os reflexos dos azulejos, na consecução de uma verdadeira *Gesamtkunstwerk*, tão ao gosto do Barroco.

*Bibl.:* J. C. Bierens De Haan, L'Oeuvre Gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais, 1533-1578, Martinus Nijhoff, Haia, 1948; Luis de Moura Sobral, "André Gonçalves" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 208.

## 60. A Virgem entrega a casula a S. Ildefonso.

---

<sup>125</sup> Este exemplo faz pensar na famosa *Deposição no Túmulo* de Cristóvão de Figueiredo (Lisboa, MNAA).

Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro.

Década de 1740?

1630 x 1230

Inv. 2629

Prov.: Instituto de Coimbra.

Obra típica de André Gonçalves, do qual apresenta alguns maneirismos, como o tratamento dos rostos femininos e a luz difusa do fundo, de que sobressai uma construção torreada, no meio de uma paisagem apenas esboçada. Também os tons utilizados nos remetem para o universo cromático habitual do artista.

O esquema compositivo em diagonal, com a Virgem sobreelevada e um santo a seus pés, é comum a diversas outras obras, que seguem um modelo bastante frequente, na pintura europeia.

As santas mártires, que assistem à cena, são prova de um extremo cuidado e atenção ao pormenor, pouco comuns nas representações femininas do autor.

A representação deste tema, muito usual em Espanha, explica-se talvez pela devoção dos cônegos regrantes ao santo arcebispo de Toledo, também ele monge. Já na tela de S. Vicente de Fora, aparecera S. Ildefonso, com os mesmos caracteres iconográficos distintivos. Uma possível encomenda crúzia leva a sugerir, como data de execução, os finais da década de 1740, ou inícios da seguinte.

**61/63. Pinturas para o Palácio Pombal.**

Oeiras, Palácio Pombal, Capela.

C. 1759.

**61. Nossa Senhora das Mercês.** 3060 x 2000

**62. Martírio de S. Sebastião.** 2650 x 1820

**63. Alegoria com S. Paulo e S. Francisco Xavier.**

2650 x 1820

Cyrillo foi o primeiro autor a referir-se a estes quadros: "os da ermida do Marquez de Pombal em Oeiras".<sup>126</sup>

Planeado o palácio em 1750 e intensificada a sua construção em 1759, quando Sebastião José recebe o título de conde de Oeiras, é neste período que se situam estes três eloquentes testemunhos da maturidade do artista.

Os dos altares laterais (62 e 63) apresentam a curiosidade de representarem os santos protectores de Sebastião José e dos seus dois irmãos, que tanto o auxiliaram, na sua obra governativa. Não há aqui mais unidade temática, que essa: glorificar, através da representação dos seus patronos, os três filhos mais velhos de Manuel de Carvalho e Ataíde: Sebastião José de Carvalho e Melo, Francisco Xavier de Mendonça Furtado

---

<sup>126</sup> CYRILLO, 1823, p. 89.

e Paulo António de Carvalho e Ataíde. Terá sido provavelmente este último, o agente directo da encomenda, pois é a sua assinatura que encontramos nos contratos de obras para o sumptuoso palácio de Oeiras.<sup>127</sup>

### 61. Nossa Senhora das Mercês.

Devoção particular da família Carvalho, cujo palácio lisboeta, na Rua Formosa (hoje R. do Século) confinava com a igreja dessa invocação, da qual Sebastião José se intitulava protector.<sup>128</sup> No oratório desse palácio, acha-se, ainda hoje, uma pintura do mesmo tema, também setecentista.<sup>129</sup>

Da obra, que ocupa o altar mor, pintada em tons claros, sobressai a cuidada representação do céu e das nuvens, pretexto para elaborados jogos de luz. Sobre uma nuvem, e coroada - raridade na obra do pintor - a Virgem, de figura delicada, entrega o escapulário a S. Pedro Nolasco, fundador da Ordem dos Mercedários, vocacionada para o resgate dos cativos, simbolizados pelas duas figuras ajoelhadas no extremo inferior direito, uma das quais, com uma grilheta. Quer no escapulário, quer no hábito do santo, pode ver-se, a vermelho, o brasão da Ordem, que incluía as armas de Aragão, como prova de gratidão pelo apoio dado pelo rei

---

<sup>127</sup> Cf. ANTT, Cartório Notarial de Lisboa nº 8A, maço 1, caixa 2, (Tabelião Inácio Correia de Sousa e Andrade).

<sup>128</sup> Cf. Joaquim VERISSIMO SERRÃO, O Marquês de Pombal. O Homem, o Diplomata, o Estadista, 2ª Ed., Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1987, p. 49.

<sup>129</sup> Cf. adiante R2.

Jaime I, por altura da fundação (c. 1234). Aliás, o monarca está aqui representado, de armadura, manto e coroa real.

A esquerda, no seu hábito de dominicano, vê-se S. Raimundo de Peñafort, o grande orador sacro, que coadjuvou S. Pedro Nolasco, na sua tarefa.

Um pormenor curioso é o da fieira de cabeças, de olhos erguidos, representando os cristãos cativos de além mar, aguardando resgate.

O tipo de composição é tradicional, encontrando-se paralelismos iconográficos, entre outras, com as representações de S. Ildefonso, S. Domingos, ou S. Simão Stock, que recebem da Virgem, respectivamente, a casula, o rosário e o escapulário.

## **62. Martírio de S. Sebastião.**

Trata-se de uma representação particularmente significativa do tema, na medida em que não fixa o momento do martírio, propriamente dito, mas os preparativos que o antecedem. Esta opção, bastante rara, poderá explicar-se por desejo expresso do poderoso encomendante. O santo é pintado sob a forma de um vigoroso nu, cujas pernas e rosto denotam uma certa ambiguidade. Juntamente com os seus hercúleos verdugos, forma o grupo principal da composição, destacando-se contra dois troncos de árvore, de realismo pouco usual na obra do artista.

A cena do segundo plano, que se recorta, sob um céu de grande claridade, serve de pretexto à figuração dos cavalos<sup>130</sup> e representa um claro avanço, em relação, por exemplo, ao grupo análogo, no ciclo mosaico da Bemposta.<sup>131</sup>

O anjinho, que desce dos céus, com a palma e a coroa do martírio, tem largos antecedentes na pintura veneziana de Quinhentos e em toda a pintura barroca do século seguinte. Aliás, nesta tela, mais que em qualquer outra do pintor, é detectável, em mais de um pormenor, um certo ressaibo poussiniano.<sup>132</sup>

Na resolução do desafio compositivo, que a especificidade do tema constituía, André Gonçalves deu prova da capacidade de harmonização dos seus dotes de desenho e colorido.<sup>133</sup>

### 63. Alegoria com S. Paulo e S. Francisco Xavier.

Esta alegoria da acção evangelizadora de S. Francisco Xavier, sob a inspiração de S. Paulo, é caso único no *corpus* pictórico de André Gonçalves e, pela especificidade idiossincrática do tema, em toda a História da Pintura.

---

<sup>130</sup> Recorde-se que A. G. granjeara fama junto dos seus contemporâneos pelas suas representações animalistas.

<sup>131</sup> Cf. 3.

<sup>132</sup> Compare-se, por exemplo, o santo com o *Hércules* de Stourhead (National Trust), aliás, gravado nessa mesma década de 1750, e o verdugo ajoelhado com o *Moisés confiado às águas* de Dresde (Gemaldegalerie). Cf. Jacques THUILLIER, *L'Opera Completa di Poussin*, Ed. Rizzoli, Milão, 1974.

<sup>133</sup> Observe-se a delicadeza de tom da túnica do santo, pendente da árvore.

Uma bela mulher inclinada representa a Índia, ou talvez o Oriente, em acto de submissão face ao crucifixo, que o jesuíta ostenta. A riqueza de pormenor com que está representada, bem como o exotismo, que o camelo enfatiza, constituem os pontos altos da composição, em que importa também realçar a figura de S. Paulo, de melhor traço e colorido, que a do próprio S. Francisco Xavier. Para a pessoa deste converge, aliás a composição, através da combinação do movimento ascensional da nuvem com a inclinação dos ramos de palmeira.

Tal como o anterior, sobrepuja em riqueza de colorido o painel do altar mor.

Pode afirmar-se que, em plena maturidade e já perto do final da sua vida, o artista lançou mão do melhor dos seus recursos para bem servir o primeiro ministro, deixando aqui uma prova cabal dos dotes, que lhe grangearam larga clientela e uma longa carreira de sucesso.

*Bibl.:* Cyrillo, Colecção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 89; Vilhena Barbosa, "Fragmentos de um roteiro de Lisboa" in Arquivo Pitoresco, vol. VI, p. 387; Jacques Thuillier, L'Opera Completa di Poussin, Ed. Rizzoli, Milão, 1974; Joaquim Verissimo Serrão, O Marquês de Pombal. O Homem, o Diplomata e o Estadista, 2ª Ed., Câmara Municipal de Lisboa, 1987, p.49.

#### **64. Anjo da Guarda.**

Arouca, Museu.

1460 x 930

1745.

Assinado e datado "Andre Glz o fez 1745".

Obra importante, não só pela sua autografia e datação, mas pelo rigor afirmativo do desenho, aliado à riqueza da cor, de que ressalta a intensidade do azul e do vermelho.

O arcaísmo do tema é apenas aparente, pois que o culto ao Anjo Custódio, aparecido no século XVI, só no século seguinte se generalizara, sendo estendido a toda a Igreja em 1670, pelo Papa Clemente X.<sup>134</sup>

Tendo por fundo o Mosteiro de Arouca, que lhe cabe defender e guardar,<sup>135</sup> o Anjo é uma idealização. Dele se desprende uma majestade estática, a que não é alheia a frontalidade da representação. O rosto e a postura do corpo reflectem serenidade e uma radiosa segurança. Com os seus traços firmes e emoldurado por discretos caracóis louros, dá testemunho de um certo tipo de beleza, que corresponde ao gosto da época. O manto, que desce numa cascata vermelha de curvas, é contrabalançado pelas grandes asas abertas, formando a verdadeira imagem da contradição barroca: o equilíbrio difícil entre o que prende à terra e o que eleva para o céu.

---

<sup>134</sup> Cf. MALE, 1984, p. 261.

<sup>135</sup> Assim reza a legenda da base:

"Quen vides militem,  
 Angelus custos est,  
 Quam spectas molem,  
 Caenobium Arouquensse,  
 Quod ille servans  
 Dum moniales regit  
 Truque defendit".



*Bibl.:* Nuno Saldanha, "André Gonçalves, Pintor e Mestre da Época Clássica (1685-1762)" in Artes Plásticas, nº 6, Dez. 1990, p. 40.

### **65. Anjos com símbolos da Paixão.**

Lisboa, Academia das Ciências.

Grisalha.

### **65A. Anjo com a coroa de espinhos.**

### **65B. Anjo com a cruz.**

Referenciados por Moura Sobral.<sup>136</sup>

Pertenciam decerto a uma série mais numerosa. Não constam do inventário dos bens da Academia das Ciências, elaborado em 1834, mas figuram já no de 1917, com os números 64 e 65, com a designação de alegorias e com a transcrição das respectivas legendas, extraídas de versículos evangélicos: "Crucifixerunt Eum. Joann. 19. 13. Et erat titulus causæ ejus inscriptus: Rex Judeorum. Marc. 15. 26." e "Et plectentes coronam de spinis, posuerunt super caput ejus. M. 27. Unus militem lancea latus ejus aperuit. Joann. 19. 34."<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> MOURA SOBRAL, 1989, p. 208.

<sup>137</sup> Cf. Alvaro NEVES, Notícia dos quadros e esculturas existentes na Academia das Ciências de Lisboa em 1834 e 1917, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1918, p. 61.

O universo monocromático da grisalha permite uma apreciação exacta das qualidades do desenho. O maior realismo de representação dos membros inferiores é comum com várias das telas tratadas. Também a torsão dos corpos, o extremo cuidado na representação dos drapeados e o convencionalismo dos rostos encontram paralelo em diversas obras do autor.

São aproximáveis no espírito (mas não na forma) do ciclo da sacristia de S. Roque (66).

*Bibl.*: Alvaro Neves, Notícia dos quadros e esculturas existentes na Academia das Sciencias de Lisboa em 1834 e 1917, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1918, p. 61; Luis de Moura Sobral, "André Gonçalves" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 208.

### **66. Ciclo da Paixão.**

Lisboa, Igreja de S. Roque, Sacristia.

1761.

**66A. Anjo com o cálice.**

**66B. Anjo com as cordas.**

**66C. Anjo com o chicote.**

**66D. Anjo com a coroa de espinhos.**

**66E. Anjo com a cruz.**

**66F. Anjo com a lança e a esponja de fel.**

**66G. Anjo com os pregos.**

**66H. Anjo com o coração trespassado.**

**66I. A oração no horto.**

**66J. O beijo de Judas.**

**66K. Flagelação.**

**66L. Coroação de espinhos.**

**66M. Ecce Homo.**

**66N. A Verónica.**

**66O. Deposição no túmulo.**

**66P. Mater Dolorosa.**

800 x 800

Foi esta uma das últimas, se não mesmo a última encomenda realizada pelo velho pintor, cerca de um ano antes da morte. O documento de despesa, com o recibo autógrafa de André Gonçalves, no Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, tem a data de 29 de Março de 1761.<sup>138</sup> Nele se vê que, além dos 16 quadros, o mestre executou também 8 bandeiras processionais. Recebeu, pelos primeiros,

---

<sup>138</sup> Maço 1º de *Memórias e Varios Papeis Antigos*.

Cf. Victor RIBEIRO, "Os quadros de André Gonçalves na sacristia de São Roque " in Arquivo Histórico Português, tomo V, 1907, pp. 34/42.

199\$460 e, pelas segundas, 172\$800. No recibo de quitação, refere ainda os gastos com o dourado das molduras e o verniz, a serem suportados, em partes iguais, por si e pela Santa Casa. Isto atesta que, até ao fim da vida, A. G. continuou a realizar, em paralelo com as telas que pintava, tarefas de oficial mecânico, pese embora toda a fama que grangeara, pelas importantes encomendas de que se desincumbira. Fora, até certo ponto, inglório o seu esforço, na teoria e na prática, em prol da nobilitação da sua arte.

Os robustos Anjos, ostentando emblemas da Paixão de Cristo, são acompanhados por legendas alusivas, extraídas, quer do Novo, quer do Antigo Testamento e registadas em folhas de papel, apoiadas em suportes de madeira.<sup>139</sup> A função destes textos é a explicitação e ligação com as cenas, que os Anjos acompanham. Deste modo se explica que Anjos e passos da Paixão se vão alternando. Aqueles são pintados diante de nichos, em diferentes posições, com túnicas de diversos tipos e cores, mas sempre com uma expressão pungente, de certo convencionalismo, evitada somente em 66E. Uma vez mais, se nota o grande realismo no tratamento dos pés e dos membros inferiores, sempre que visíveis.

---

<sup>139</sup> As legendas apresentam os seguintes textos: "Factus in Agonia prolixius orabat. Luc. XXII" (66A); "Quemcumque osculatus fuero, ipse est, tenete eum. Math. XXVI" (66B, repintada); "Vulneratus est propter iniquitates nostras, attritus est propter scelera nostra. Isay. c. 53" (66C); "Et plectentes coronam de spinis, imposuerunt super caput eius, et arundinem in dextra eius. Math. XXVI" (66D); "Pilatus volens populo satisfacere dimisit illis Barabam et tradidit Iezum flagellis casum, ut crucificeretur. Marc. XIII" (66E); "Baiulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur calvariae, locum. Ioan. XVIII" (66F); "Et posuit illum in monumento suo novo, et advolvit saxum magnum ad ostium monumenti. Math. XXVI" (66G); "Factum est cor meum tanquam cera liquescens in medio ventris mei. Psal. XXI" (66H).

A indicação da legenda de 66E está equivocada. O excerto pertence a Mc. 15 e não 14. Da mesma forma, o texto da legenda de 66F encontra-se em Jo. 19 e não 18, o que se explica por um possível reordenamento de versículos, desde o sec. XVIII.

Quanto às cenas da Paixão, a sua dimensão, relativamente reduzida, não lhes diminui a qualidade. A pincelada solta é posta ao serviço de composições que, sendo perfeitamente tradicionais, patenteiam uma grande naturalidade de execução. Nos fundos, céus borrascosos e paisagens difusas (66I, 66J) vão a par com interiores construídos, em que pretende sugerir-se um universo clássico (66K, 66L, 66M), prevalecendo, no primeiro destes últimos casos, uma certa inabilidade no tratamento da perspectiva arquitectónica.

Precisamente nestas cenas de interior, prevalece uma harmonia de cor, sublinhada pela palidez do corpo despido de Cristo, destacada subtilmente, contra o tom neutro dos fundos.

Em todas as telas, se patenteia uma grande segurança de desenho, que se combina, nalguns casos, como 66K, 66M ou 66O, com o sereno equilíbrio compositivo, que uma certa corrente italiana seiscentista recuperara do Alto Renascimento.

A figura da Madalena (66O) recorda a mesma figura, na grande tela da sacristia de Santa Cruz de Coimbra (49). Também a *Mater Dolorosa* terá sofrido a influência remota do mesmo tema, pintado por Metsys, nos alvares de Quinhentos, para a Madre de Deus (Lisboa, MNAA).

*Bibl.:* Victor Ribeiro, "Os quadros de André Gonçalves na sacristia de São Roque" in Arquivo Histórico Português, tomo V, 1907, pp. 34/42.

**67/70. Telas marianas de Taveiro.**

Taveiro (Coimbra), Igreja de S. Lourenço.

**67. Anunciação.****68. Visitação.****69. Adoração dos Magos.****70. Assunção.**

Década de 1750.      3640 x 1750.

Conjunto de quatro telas de temática neotestamentária, centradas na figura de Nossa Senhora. Foram recentemente dadas a conhecer, através de um artigo de Nelson Correia Borges, no Diário de Coimbra.

Provavelmente originárias de um convento extinto da zona de Coimbra, foram colocadas em Taveiro, em data incerta. Apenas uma (69), se encontra, neste momento (1992) restaurada, achando-se 68 em curso de restauro. As duas restantes acham-se ainda num estado de sujidade tal, que não permite a sua análise detalhada. Contudo, pelo que do seu desenho se percebe, pode afirmar-se que se trata de composições inéditas, dentro da temática habitual do artista. Com efeito, parecem nada ter a ver, em termos compositivos, com as suas congéneres, acima estudadas.

Na *Anunciação*, a maior de quantas o pintor realizou, o Anjo baixa do céu, num amplo movimento, que lhe realça a esbelteza e elegância. A figura de Deus Pai e a pomba do Espírito Santo presidem à cena.

Na *Assunção*, é-nos transmitida uma sensação de descontinuidade espacial, pois as figuras agrupam-se, de modo a deixar livre uma parte importante da superfície da tela.

A *Visitação*, em fase adiantada de restauro, apresenta uma arquitectura classicizante, que enquadra as figuras de Maria e Isabel, a que se juntam aqui, os respectivos maridos, José e Zacarias, colocados simetricamente, em posição lateral e levemente recuados, em relação às protagonistas. Note-se o tratamento especialmente cuidado, com que foi pintado o rosto da Virgem.

A *Adoração dos Magos* apresenta, depois de limpa, todo o esplendor do colorido da fase de maturidade de André Gonçalves. Aparentada com a sua congénere do Museu Machado de Castro (13), é, porém, animada de outro espírito, apresentando maior grandiosidade, ressaltada pela predominância das linhas verticais. A paisagem do fundo desempenha aqui um papel mais significativo, que em 13. Estão ainda presentes os anjinhos, que ocupam o topo da composição, que figura um espaço aberto, onde se estabelece a comunicação com o domínio celestial. Mais livre, em relação ao original de Chiari, que inspirou a tela de Coimbra, exprime a preocupação do artista em reter as figuras do italiano, alterando-lhes as atitudes e movimentos, até a um ponto em que a fonte iconográfica se torna dificilmente reconhecível.

Tal como o conjunto seguinte, igualmente pintado para o aro de Coimbra, pode ser datado da década de 1750.

*Bibl.:* Nelson Correia Borges, "Pinturas de André Gonçalves estão a ser recuperadas" in Diário de Coimbra, de 22/4/92.

**71/3. Telas marianas da Almeara.**

Verride (Figueira da Foz), Quinta da Almeara, Capela.

(Propriedade da família Vasconcelos).

**71. A Virgem com o Menino e Santos.** 3000 x 1400

**72. Imaculada Conceição com S. Teotónio e S. Ildefonso.**

1600 x 1000

**73. Nossa Senhora do Carmo.** 1600 x 1000

1755.

Inéditos. Ornam a capela de uma quinta que, durante séculos, pertenceu aos frades cruzios. As obras setecentistas na quinta, que incluíram a redecoração da capela, com seus belos azulejos, dedicados a S. Teotónio, concluíram-se em 1755, data legível no torreão. Este elemento contribui para confirmar a datação de outras obras de André Gonçalves, largamente empregado pelos cruzios, ao longo da década de 1750.



As três pinturas, de colorido sóbrio, onde se destacam os tons de azul, apresentam o traço inconfundível de André Gonçalves, visível no tratamento dos rostos, nos sorrisos algo estereotipados do Menino e dos anjinhos, ou no tratamento do espaço, em que os vários planos são delimitados pelas nuvens e pelo céu.

Familiarizado com a temática agostiniana, de que os cônegos regentes de Santa Cruz amiúde o incumbiam, André Gonçalves deixou, nesta capela, obra de grande graciosidade e delicadeza de expressão.

Trata-se de três representações da Virgem, todas diferentes, como pretexto para a representação de diversos santos, caros aos cruzios, como S. Agostinho (71), S. Teotónio (72), ou S. António (73), rodeados por outros santos. A "lusitanidade" dos temas não esconde, todavia, a inspiração italiana da forma, evidente, aqui, como em tantas outras obras do artista.

A verticalidade, acentuada pela estrutura piramidal das três composições, é um elemento fundamental, para permitir este tipo de representação do contacto entre os mundos celestial e terreno, tão comum no Barroco.

## **ADENDA**

Referem-se, em seguida, três telas, que não puderam ser analisadas directamente, de modo a comprovar as sugestões de autografia formuladas a seu respeito.

### **A1. Última Ceia.**

### **A2. Cristo e Maria Madalena.**

São João d'El-Rei (Brasil), Igreja Matriz de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> do Pilar, Capela-mor.

C. 1730.

Comunicados verbalmente pelo investigador Vítor Serrão, que os observou *in loco*

O segundo encontra-se repintado.

Apesar dos esforços envidados nesse sentido, não tivemos acesso a fotografias destas obras.

### **A3. Alegoria à Santíssima Trindade.**

Mafra, Palácio Nacional.



8500 x 4400

Inv. 7461

Prov.: Convento das Trinas (Lisboa).

A ficha de inventário indica tratar-se de " uma pintura a óleo sobre tela, em forma de luneta, com moldura entalhada e dourada, representando uma alegoria à Smª Trindade. Muito danificada na pintura. Provavelmente de André Gonçalves."

Foi referenciada por Ayres de Carvalho.<sup>140</sup>

Encontra-se presentemente (1992) em péssimo estado de conservação e entaipada, pelo que não pôde ser estudada.

*Bibl.:* Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, II vol., Ed.

Autor, Lisboa, 1962, p. 159.

---

<sup>140</sup> CARVALHO, 1962, p. 159

## QUADROS RECUSADOS

### R1/2. Quadros da Capela do Palácio de Queluz.

Queluz, Palácio Nacional, Capela.

**R1. Imaculada Conceição.** 2400 x 1450

**R2. S. Pedro e S. Paulo na prisão.** 2600 x 1410

Acham-se amplamente documentadas as encomendas feitas, em 1752/3, a André Gonçalves para o Palácio de Queluz. São elas referidas noutra capítulo deste trabalho. No seu livro História do Palácio Nacional de Queluz, António Caldeira Pires publica diversos documentos, então no Arquivo de S. Luzia (Ministério das Finanças) e que transitaram depois para o Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Fundos da Casa do Infantado). Com base neles, pôde escrever: "A André Gonçalves se deve o painel de Nossa Senhora da Conceição que está na Capela-Mór, bem como os painéis dos altares laterais, que representam as Imagens de S. Francisco de Paula e a prisão de S. Pedro e S. Paulo, tudo de belo efeito".<sup>141</sup> Pouco adiante, refere ainda o autor que, devido a ter-se inutilizado o *S. Francisco de Paula*, procedeu-se à sua substituição. O encargo coube ao pintor José Caetano Ciriaco, em 1789. Tendo a obra

---

<sup>141</sup> CALDEIRA PIRES, 1924, I vol., pp. 347/8.

desagradado ao Príncipe Regente D. João, foi encomendada outra, a Pedro Alexandrino, que por ela recebeu 72\$000.<sup>142</sup>

Acontece, porém que os três quadros que hoje ornaram a Capela do Palácio são perfeitamente homogêneos, em termos de estilo. De facto, quer pela paleta, quer pela pincelada, quer pelo tipo de rostos, quer pelos efeitos de luz, tanto a *Imaculada Conceição*, como o *S. Pedro e S. Paulo na Prisão* pertencem ao universo artístico de Pedro Alexandrino. A figura da Virgem, no primeiro destes quadros, é, aliás, perfeitamente típica deste pintor.

Pode, pois, deduzir-se que os originais de André Gonçalves, ou se deterioraram também, pouco depois do *S. Francisco de Paula*, ou foram simplesmente substituídos, a bem da unidade estilística da Capela, onde podem admirar-se, não uma, mas três telas de Pedro Alexandrino.

*Bibl.*: António Caldeira Pires, História do Palácio Nacional de Queluz, I vol., Imprensa da Universidade, Coimbra, 1924.

### **R3. Casamento místico de S. Catarina.**

Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro.

1630 x 1230

Inv. 3763

Prov.: Instituto de Coimbra.

---

<sup>142</sup> *Idem*, p. 356.

O quadro figura como *pendant* do nº 60, exposto na mesma sala e que tem, aproximadamente, as mesmas dimensões. Ostentam ambos, além disso, molduras iguais. Contudo, uma observação, mesmo desatenta, detecta grandes diferenças estilísticas. Esta obra não apresenta características de estilo que a permitam aproximar da produção de André Gonçalves. O tipo de desenho e, sobretudo, a luz remetem para outro pintor, igualmente influenciado pela Itália, mas certamente mais tardio.

Note-se ainda que os números de inventário são bastante diferentes, o que leva a concluir que só tardiamente foram os dois quadros emoldurados da mesma forma. O facto de terem a mesma proveniência nada prova, pois o antigo Instituto de Coimbra reunia quadros de diversas origens, desde conventos extintos até colecções particulares.

#### **R4. Nossa Senhora das Mercês.**

Lisboa, Palácio dos Carvalhos.

3060 x 2000

A particular devoção da família de Pombal por Nossa Senhora das Mercês, junto de cuja igreja lisboeta - de que eram, aliás, patronos - se erguia o seu palácio, explica, quer a existência do grande painel do altar mor da capela de Oeiras, quer esta tela, pintada para o pequeno oratório do solar lisboeta da Rua Formosa, hoje R. do Século.

Em texto publicado no 2º tomo dos Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa (1975), Irisalva Moita levanta a hipótese de a tela ser de André Gonçalves.

Na verdade, embora a temática seja a mesma que encontramos em Oeiras,<sup>143</sup> não há qualquer semelhança compositiva ou estilística entre as duas obras. O desenho e o colorido de toda a parte inferior do quadro em análise, assim como o tipo da Virgem são totalmente alheios ao universo de André Gonçalves, sendo mesmo aqueles de fraquíssima qualidade.

*Bibl.:* AA VV. , Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa , 2º Tomo, Junta Distrital de Lisboa, 1975, p. 76.

---

<sup>143</sup> O santo representado é S. Pedro Nolasco e não S. Francisco, como afirma Irisalva Moita, no texto referido.

## GRAVURA

Conhece-se uma única gravura, em cuja autoria tenha participado André Gonçalves.

### G1. Alegoria.

177 x 120

Legendada "André Glz. invenit. M.ei Jozé Glz. deliniavit, et sculps. an. 1752".<sup>144</sup>

Trata-se de obra conjunta de pai e filho. A criação, ou composição cabem ao pai e a execução ao filho.

Foi realizada para ilustrar a obra de José Gomes da Cruz, Carta Apologetica, escrita a pedido e em colaboração com André Gonçalves. A temática da obra requeria uma ilustração de cunho alegórico, o qual está ausente da pintura do mestre, que chegou até nós e pôde, até à data, ser identificada.

---

<sup>144</sup> O único exemplar de que temos conhecimento encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa.



A gravura, de boa qualidade técnica, assinala, segundo o grande especialista Ernesto Soares,<sup>145</sup> a influência de Vieira Lusitano. Eis a descrição que, no seu livro, E. Soares faz dela:

"Uma cena romana, passada no sopé de um monte, em cujo cimo se vê o Capitólio. Sentado num trono, vestido à romana, D. José empunha o ceptro e apoia o braço direito sobre o escudo com as armas reais, circundado pela legenda: JOSEPHUS FILIUS ACCRESCENS. Na sua frente, de pé, em atitude majestática, Minerva, representando a Marquesa,<sup>146</sup> pede a protecção do Rei para a Pintura, que a seus pés e em atitude humilde, se cobre com o escudo heráldico que Minerva empunha. Sobre os degraus do trono recostam-se várias figuras femininas, personificando a Música, a Literatura, as Ciências, etc. Na parte inferior, lêem-se os versos:

Nobilis ista venit proprio spoliata decore,

Ut sibi reddantur debita jura rogans:

Joseph nomen habes: hoc incrementa recludit

Sentiat effectum nominis illa tui."<sup>147</sup>

Sobre Manuel José Gonçalves, muito pouco se sabe. Discípulo do pai, morreu cedo, dois anos após a abertura desta estampa.<sup>148</sup> Não se conhece nenhum quadro que lhe possa seguramente ser atribuído.

<sup>145</sup> Ernesto SOARES, História da Gravura Artística em Portugal, I. vol., Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1940, pp. 328/9.

<sup>146</sup> D. Ana de Lorena, Camareira mor, a quem a Carta Apologetica é dedicada. Era filha do 1º marquês de Abrantes e aprendera pintura com André Gonçalves.

<sup>147</sup> Cf. *supra* nota 140.

<sup>148</sup> Cf. SALDANHA, 1988, p. 64.

No desenho prévio à execução da gravura, que certamente existiu, André Gonçalves pôde dar largas a uma linha de inspiração ligada à mitologia, que as suas encomendas religiosas lhe vedavam.

Esta obra é, pois, um dos raros testemunhos da capacidade criativa do artista, longe do filão que lhe garantiu a subsistência e a fama.

*Bibl.:* Ernesto Soares, História da Gravura Artística em Portugal, I vol., Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1940, pp. 328/9; Nuno Saldanha, "André Gonçalves, pintor ingénuo ulissiponense" in Vértice, nº 8, Nov. 1988, p. 64.

## DESENHOS

O Museu Nacional de Arte Antiga conserva sete desenhos de André Gonçalves, que constituem a totalidade da sua produção conhecida neste campo.

De técnica e temática diversas, permitem alargar o conhecimento das capacidades criativas do artista. É, de facto, no desenho, que melhor pode seguir-se a espontaneidade da criação, pois que, na maioria dos casos, ele corresponde a um trabalho destinado apenas a uso próprio, livre expressão, esboço ou preparação de obras de maior vulto.

No pequeno conjunto de desenhos de André Gonçalves, surge, inclusivamente, um exemplar de tema mitológico, domínio que não consta ter abordado na pintura.

Estes sete trabalhos não estão directamente relacionados com nenhuma das telas anteriormente referenciadas. Eles valem por si próprios, desvendando uma faceta, que contribui para a construção da imagem do artista. Ele revela-se aqui, como um criador, dotado de boa capacidade de invenção original e dos meios técnicos de concretizá-la.

### D1. Alegoria à Paixão e Morte de Cristo.

Inv. 216                      277 x 178

Desenho à pena, aguarelado a sépia e tinta bistro.<sup>149</sup>

De traço muito marcado, apresenta uma composição extremamente dinâmica, na conjugação dos planos terreno e celestial, unidos por um faixe de luz diagonal. O autor obtém assim um efeito de movimento ascensional, que contrabalança a solenidade estática das figuras da Virgem, S. João e Maria Madalena, em torno do corpo morto de Cristo. A ordenação deste último grupo é a de uma *Pieta* tradicional.

### D2. S. João Baptista.

Inv. 462                      285 x 188

Desenho a sanguínea.

Magnífico exemplar, em nada inferior às famosas sanguíneas de Vieira Lusitano.<sup>150</sup>

É um estudo preparatório para um *Batismo de Cristo* que desconhecemos. O grande cuidado no tratamento do rosto e dos cabelos, a rigorosa anatomia, ao serviço de uma atitude de nobre

<sup>149</sup> Devo a descrição técnica dos desenhos à gentileza da dr.<sup>a</sup> Maria da Trindade, do MNAA, competente curadora daquele departamento.

<sup>150</sup> Muitas das quais expostas no Museu de Évora.

naturalidade, bem como a sutileza do sombreado, fazem dele uma obra prima.

**D3A. Susana e os velhos.**

**D3B. Três figuras tocando e dançando.**

Inv. 792

366 x 263

Prov.: Academia Real de Belas Artes.

Desenho à pena, aguarelado a sépia, sobre desenho preparatório a lápis.

Leva no anverso (**D3A**) a inscrição "André Gonçalves, inv. e fez", posteriormente acrescentada e que não corresponde à assinatura habitual do artista.

Anverso e reverso nada têm de comum entre si.

**D3A** apresenta uma cena elaborada, que ocorre num jardim, de que se individualizam vários níveis. Ao fundo, adivinha-se uma fonte, com uma pequena estátua.

As folhas são desenhadas, de forma a contribuir para a envolvência dos personagens, cujos rostos denotam, na expressão, os sentimentos que os animam: a cupidez dos velhos e o espanto e alarme da casta Susana.

**D3B** apresenta três figuras, sem conexão, uma das quais, um estudo de nu. A designação do tema, no Museu, não corresponde exactamente ao desenho, já que a figura da esquerda não toca qualquer instrumento, nem dança, antes parecendo marchar, com a sua lança e espada. O seu olhar intenso é um dos pontos de atracção visual do desenho, tal como o rosto inflado do tocador de trompa, ao centro, no momento de produzir o som.

As três figuras pertencem a um universo histórico ou lendário, de que não subsistem vestígios na pintura de André Gonçalves.

#### **D4. Apolo e Pan**

Inv. 793

314 x 257

Prov.: Academia Real de Belas Artes

Desenho a traço de tinta, aguarelado a sépia.

Leva, na canto inferior esquerdo, a mesma legenda de **D3A**, escrita no mesmo tipo de letra.

É a única incursão conhecida do pintor no campo da mitologia.

Presumivelmente, foi executado, não para corresponder a qualquer encomenda, mas para treino ou deleite do autor.

A cena apresenta uma envolvência total de árvores, produzida pela intensidade do sombreado, unido à representação das folhas,

rápida e nervosa. O delinear das figuras do segundo plano faz ressaltar o vigor e pujança dos dois protagonistas. Estes são dois poderosos estudos de musculatura.

Tal como em **D1** e **D3B**, temos aqui o recurso ao nu, cujo estudo ao natural tanto preocupou André Gonçalves, inibido da sua prática pelos preconceitos da época e que raríssimas ocasiões tinha de representá-lo, no âmbito tradicional da pintura religiosa.

**D5A. Estudo para duas figuras.**

**D5B. Morte de Abel.**

Inv. 1802 e 1802A. 174 x 125

Prov.: Academia Real de Belas Artes.

Anverso: esboço a lápis e sanguinea.

Reverso: desenho a traço de tinta, com aguada de sépia.

Tem, no canto inferior esquerdo, a mesma inscrição dos anteriores, no mesmo tipo de letra, com ligeiras diferenças caligráficas.

O anverso representa, em rápido esborço, uma figura sentada sobre outra, cujos traços femininos podemos perceber. Uma sucessão de traços irregulares procura sugerir o plano, sobre que assentam os personagens.

O reverso apresenta um muito maior grau de acabamento e insere-se, pela disposição e atitude dos personagens, no movimentado domínio da expressão barroca, de acentuada teatralidade.

O jogo das sombras realça a corporalidade das figuras. O tratamento das árvores é semelhante ao que encontramos em **D3A** e **D4**.



## APÊNDICE ICONOGRÁFICO:

### OS RETRATOS DE ANDRÉ GONÇALVES

São hoje conhecidos dois retratos de André Gonçalves: o primeiro esteve longos anos na Quinta do Caneiro (Ourém), na posse do Dr. Pedro Pais de Faria Caupers.<sup>151</sup> Após quase três décadas de paradeiro incerto, surgiu recentemente no mercado antiquário de Lisboa, tendo sido adquirido pelo investigador Dr. Nuno Saldanha.

O segundo pertence à Academia Nacional de Belas Artes e é uma cópia simplificada do primeiro, ao qual é muito posterior.

O original foi pintado por Pierre Antoine Quillard, cerca de 1727, quando o modelo tinha 42 anos.<sup>152</sup> O uso da cabeleira e a dureza dos traços dificultam o reconhecimento de uma idade específica no retratado.

No decurso da sua estadia em Portugal, que terminou com a sua morte precoce, Quillard terá, pois, pintado o seu confrade português,

---

<sup>151</sup> Segundo informação prestada pelo actual proprietário da Quinta do Caneiro, Eng<sup>o</sup> Gonçalo Cabral, o quadro foi vendido em 1960.

<sup>152</sup> Cf. CYRILLO, 1823, p. 90. Este autor refere ainda um outro retrato de A. G., na velhice, da autoria de Pedro Alexandrino, do qual não há qualquer outra notícia.

Em 2/7/1955, publicou Gustavo de Matos Sequeira, no Diário de Lisboa, um artigo sobre os retratistas da corte de D. João V, em que refere os dois retratos actualmente conhecidos, considerando réplica o que então se achava na Quinta do Caneiro. Todavia, a observação da tela não fornece razões para duvidar tratar-se de um original.

que disfrutava já de prestígio suficiente para servir de modelo ao pintor régio e retratista da alta nobreza.

O francês representou-o de paleta na mão, com um cavalete ao fundo, onde se percebe uma *Virgem com o Menino* que não se identifica com nenhuma das diversas versões do tema, de que temos conhecimento. Com a mão direita, aponta para uma série de objectos, que representam a sua dedicação ao estudo e à prática das Belas Artes.

Surge-nos uma face larga e glabra, onde se destacam uma boca carnuda, um nariz afilado e uns olhos pequenos, sem expressão.

Com a formação da Academia Real de Belas Artes, em 1836, criou-se também uma pequena galeria de retratos dos artistas seus membros, que pretendeu abranger, não só os coevos, mas também diversos dos seus antecessores mais notórios. É assim que, na década de 1860, o pintor Gregório Moreira Rato produz, a partir do original de Quillard, a cópia que se expõe hoje num dos salões da Academia Nacional de Belas Artes.<sup>153</sup>

Nesta versão despojada, mal se percebe o cavalete no fundo, de onde desapareceu o reposteiro. Também os objectos simbólicos foram omitidos. André Gonçalves segura aqui um pergaminho na mão direita. O tratamento da face, embora respeitando os traços do modelo, denota alguma simplificação.

---

<sup>153</sup> Cf. Diogo de MACEDO, "Uma pequena galeria de retratos" in Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, 2ª Série, nº 9, 1956, p. 37.

**ÍNDICE TEMÁTICO**

- Acampamento junto às nascentes de água **3D**.
- Adoração dos Magos **13; 69**.
- Adoração dos Pastores **7; 12**.
- Alegoria **G1**.
- Alegoria à Paixão e Morte de Cristo **D1**.
- Alegoria à Santíssima Trindade **A3**.
- Alegoria com S. Paulo e S. Francisco Xavier **63**.
- Anjo com a coroa de espinhos **65A; 66D**.
- Anjo com a cruz **65B; 66E**.
- Anjo com as cordas **66B**.
- Anjo com a lança e a esponja de fel **66F**.
- Anjo com o cálice **66A**.
- Anjo com o chicote **66C**.
- Anjo com o coração trespassado **66H**.
- Anjo com os pregos **66G**.
- Anjo da Guarda **64**.

Anunciação 6; 10; 11; 44; 67.

Aparição da Virgem a S. Bernardo 57C.

Aparição da Virgem a S. Pedro de Alcântara 22.

Aparição de Cristo Ressuscitado aos Apóstolos 17.

Aparição de S. Francisco a S. António 59R.

Aparição do Menino Jesus a S. António 59I.

Apolo e Pan D4.

Apresentação de Jesus no Templo 25.

Apresentação de Maria no Templo 23.

Ascensão 15.

Assunção 20; 36; 70.

Assunção da Virgem com a Santíssima Trindade 2.

Batismo de S. Agostinho 54.

As Beatas Teresa, Sancha e Mafalda 38.

O Beijo de Judas 66J.

Casamento místico de S. Catarina R3.

Cena familiar com S. António 59D.

O Centauro revela a S. Antão a existência de S. Paulo 52E.

- Colóquio de S. Antão e S. Paulo 52H.
- A coluna em forma de nuvem 3J.
- Combate contra os Amalecitas 3F.
- Comunicação do espírito a um frade 59T.
- A conversão das meretrizes 59G.
- Coroação da Virgem 8, 32.
- Coroação de espinhos 66L.
- Cristo e Maria Madalena A2.
- Cristo servido pelos Anjos 5A; 29.
- Cristo, a Virgem e S. Agostinho 48, 50.
- Deposição no túmulo 66O.
- Descida da Cruz 49.
- Os Discípulos de Emaús 5C.
- Os Doutores da Igreja Latina 55.
- Ecce Homo 66M.
- A Educação da Virgem 35.
- Encontro de S. Antão e S. Paulo 52G.
- Estigmatização de S. Francisco 39.

Estudo para duas figuras **D5A.**

Experiência mística de S. Bernardo **57B.**

Flagelação **66K.**

Imaculada Conceição **9; 28; R1.**

Imaculada Conceição com S. Teotónio **46.**

Imaculada Conceição com S. Teotónio e S. Ildefonso **72.**

José agredido por seus irmãos **1B.**

José dá a conhecer-se a seus irmãos **1G.**

José explica os sonhos do copeiro e do padeiro **1E.**

José interpreta o sonho do Faraó **1F.**

José e a mulher de Putifar **1D.**

José narra os sonhos a seus irmãos **1A.**

José vendido por seus irmãos **1C.**

Martírio de S. Sebastião **62.**

Mater Dolorosa **66P.**

Milagre da mula **59C.**

O Milagre das Rosas **40.**

Milagre do pão com quatro santos franciscanos **31.**

Um Milagre de S. Amaro 56.

Moisés administra justiça ao povo 3G.

Moisés faz brotar água da rocha 3E; 4A.

Moisés recebe as Tábuas da Lei 3I.

Morte da Virgem 27.

Morte de Abel D5B.

Morte de S. Bernardo 57D.

A multiplicação dos pães e dos peixes 5B.

Nossa Senhora da Consolação 45.

Nossa Senhora das Mercês 61; R4.

Nossa Senhora do Carmo 71.

A oração no horto 66I.

O parto milagroso 59E.

Passagem do Mar Vermelho 3C.

A perseguição do Faraó 4C.

A pesca milagrosa 16.

Pregação com aparição de S. Francisco 59V.

Pregação de S. António aos peixes 59K.

Pregação diante de um bispo 59U.

A recolha do maná 4B.

Reencontro de José com seu pai Jacob 1H.

Repouso na Fuga para o Egipto 26.

Ressurreição de Cristo 14.

Ressurreição de um jovem numa carroça 59J.

S. Agostinho apresenta S. Teotónio à Virgem 42.

S. Antão contempla a subida da alma de S. Paulo ao Céu 52J.

S. Antão descobre S. Paulo morto em oração 52K.

S. Antão recobre o cadáver de S. Paulo com a capa de S. Atanásio  
52L.

S. Antão revela aos seus companheiros a existência de S. Paulo  
52I.

S. António converte um burguês 59N.

S. António converte um cavaleiro 59P.

S. António cura uma criança 59L.

S. António cura o pé do rapaz arrependido 59B.

S. António cura um possesso 59M.



- S. António é arrebatado ao Céu 59X.
- S. António em estudo 59Q.
- S. António em oração 59O.
- S. António recebe a bênção 59S.
- S. António ressuscita um morto 59F.
- S. António soluciona uma disputa 59A.
- S. Bernardo é recebido em Cister 57A.
- S. Clara 33B.
- S. Domingos 58.
- S. Francisco 33A.
- S. João Baptista D2.
- S. Miguel 37.
- S. Mónica em oração 53.
- S. Paulo 19.
- S. Paulo alimentado pelo corvo 52F.
- S. Paulo conduzido por um Anjo ao deserto 52B.
- S. Paulo despede-se da irmã 52A.
- S. Paulo medita perante a Cruz 52D.

S. Paulo tece o seu trajo de Eremita **52C.**

S. Pedro **18.**

S. Pedro e S. Paulo na prisão **R2.**

Sagrada Família com santos agostinianos **47.**

A sarça ardente **3A.**

Subida junto de Javé **3H.**

Susana e os velhos **D3A.**

Transporte do corpo de S. António **59W.**

Três figuras tocando e dançando **D3B.**

Última Ceia **30; A1.**

A vara transformada em serpente **3B.**

A Verónica **66N.**

A Virgem com o Menino e S. António **21; 51.**

A Virgem com o Menino e S. Jorge **41.**

A Virgem com o Menino e Santos **34, 43; 71.**

A Virgem entrega a casula a S. Ildefonso **60.**

Visão de S. António **59H.**

Visitação **24; 68.**

**ÍNDICE TOPOGRÁFICO****Arouca**

Mosteiro 38a; 57 A-D.

Museu 64.

**Benfica do Ribatejo (Almeirim)**

Quinta de S. Marta, Colecção Arq. José Lico 53; 54.

**Camarate (Loures)**

Igreja de Santiago 55.

**Castelo Viegas (Coimbra)**

Igreja do Mosteiro de S. Jorge

(Propriedade dos herdeiros do Dr. Luís Nunes da Ponte) 41.

**Coimbra**

Igreja da Misericórdia 44; 45; 46; 47; 48.

Igreja de Santa Cruz 49; 50; 51.

Museu Nacional Machado de Castro 11; 12; 13; 60; R3.

Seminário Maior 10.

### **Lisboa**

Academia das Ciências 65A-B.

Colecção Maria Keil 6A.

Convento da Madre de Deus 1A-H; 2; 23; 24; 25; 26; 27; 28;  
29; 30; 31; 32; 33A-B; 59 A-X.

Ermida de S. Amaro 56.

Igreja de Jesus (Mercês) 10a.

Igreja do Menino Deus 35; 36; 37; 38; 39; 40.

Igreja de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Conceição dos Cardais 6; 7; 8; 9.

Igreja de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Pena 14; 15; 16; 17; 18; 19.

Igreja do Paço da Bemposta 3A-J.

Igreja de S. Catarina (Paulistas) 4A-C; 5A-C; 52 A-L.

Igreja de S. Roque 66A-P.

Igreja de S. Vicente de Fora 34.

Museu Nacional de Arte Antiga **D1; D2; D3A-B; D4; D5A-B.**

Palácio dos Carvalhos **R4.**

### **Mafra**

Basilica **22.**

Palácio Nacional **20; 21; A3.**

### **Oeiras**

Palácio Pombal **61; 62; 63.**

### **Porto**

Museu Nacional Soares dos Reis **58.**

### **Queluz**

Palácio Nacional **R1-2.**

### **São João d'El-Rei (Brasil)**

Igreja Matriz de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> do Pilar **A1-2.**

**Taveiro (Coimbra)**

Igreja de S. Lourenço 67; 68; 69; 70.

**Verride (Figueira da Foz)**

Quinta da Almeara, Capela

(Propriedade da família Vasconcelos) 71; 72; 73.

**VII. ENSAIO SOBRE O SIGNIFICADO E  
CONTRIBUTO DE ANDRÉ GONÇALVES  
PARA O BARROCO PORTUGUÊS**

"Se existe caso em que todas as nossas ambições de posse definitiva e sistematização universal devem cair por terra, é precisamente o caso da ideia de Barroco."<sup>1</sup>

Esta citação de Luciano Anceschi é bastante significativa da complexidade, que envolve a problemática teórica do Barroco. Para ela têm contribuído, nos últimos anos, grande número de estudos, reflexo do interesse crescente por este movimento cultural e artístico.<sup>2</sup> A multiplicação dos pontos de vista, os confrontos teóricos e, sobretudo, o conhecimento crescente das várias realidades artísticas nacionais têm aumentado o campo de análise e interpretação deste período fundamental.

Em Portugal, tem sido também notório esse interesse, que tem conduzido ao aparecimento de diversas obras, tentando dilucidar, através de perspectivas pontuais, o sentido do Barroco português. Falta, porém, uma visão globalizante aprofundada. No referente à pintura, por exemplo, estão ainda por surgir as monografias, que estabeleçam o *corpus* artístico de nomes tão importantes, como Vieira Lusitano ou Pedro Alexandrino.

---

<sup>1</sup> Luciano ANCESCHI, La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético, Ed. Tecnos, Madrid, 1991, p. 57.

<sup>2</sup> Trata-se de uma verdadeira revolução do gosto, depois de longo período de desprezo. "This distaste for Baroque art in general and for Roman Baroque in particular did not essentially change until after the First World War." (Rudolf WITTKOWER, Studies in the Italian Baroque, Thames and Hudson, Londres, 1975, p. 7).



Contudo, na sequência de vários trabalhos de investigação e tentativas de sistematização recentes, podem avançar-se perspectivas, conducentes à determinação do lugar da pintura dentro do sistema visual do nosso Barroco. Através do estudo das técnicas, fontes, temas e valores veiculados, é já possível esboçar o seu papel, como agente e testemunho de um período histórico-cultural dado. Mesmo se não abundam os textos teóricos coevos, sabemos que não deixou de existir uma reflexão sobre a prática, condicionalismos e utilidade desta arte. Em todo este processo, André Gonçalves desempenhou um papel importante.

Tem sido prática corrente a valorização da importância do azulejo e da talha, enquanto formas artísticas maiores do Barroco português, subvertendo a sua habitual secundarização. A relativa depreciação da pintura e da escultura, que tal juízo acarreta, tem fundamento no apagamento destas artes, face àquelas, no contexto da decoração dos interiores, sacros e profanos. Baseia-se também na sua subalternidade, diante das grandes escolas do Barroco europeu. Obviamente, Portugal não gerou um Bernini, um Rubens, um Poussin, ou um Velázquez.<sup>3</sup> Mas também, nos séculos anteriores, a arte portuguesa não produziu nenhum grande nome, equiparável aos seus congéneres estrangeiros - com excepção de Nuno Gonçalves - e nem por isso deixa de reconhecer-se-lhe riqueza e importância. Na realidade, mais do que estabelecer

---

<sup>3</sup> Pese embora a tentação provinciana de sublinhar a ascendência portuguesa deste último.

comparações forçadas, importa entender e realçar o papel próprio dos produtores artísticos nacionais, na definição, caracterização e enriquecimento dos períodos históricos e culturais, em que desenvolveram a sua actividade.

E nessa linha que tentará avaliar-se o contributo de André Gonçalves para o delinear da conjuntura, dentro da qual viveu e operou.

Uma das primeiras questões que se colocam prende-se com o grau de consciência do artista, em relação à sua própria actividade e seu significado.

Já vimos que André Gonçalves tinha uma aguda noção dos problemas e insuficiências, de que sofria o exercício da pintura no Portugal do seu tempo. A sua preocupação e o seu desejo de mudança ficaram patentes no livro escrito, por inspiração sua, por José Gomes da Cruz. Mais que uma simples insatisfação quanto ao estatuto social da pintura e dos pintores, ele revela um desejo de reengrandecimento, que é algo mais do que uma aspiração conservadora ou passadista. Através da sua própria prática pictórica, denota-se em André Gonçalves uma preocupação de modernidade, que o levou a escolher, muitas vezes, fontes iconográficas contemporâneas e a moldar as peculiaridades do seu estilo, segundo o que pôde e escolheu apreender da lição dos italianos de Setecentos, cujas obras admirou ao vivo,<sup>4</sup> ou por meio de gravuras.

---

<sup>4</sup> Em Mafra, nomeadamente.

Esta preocupação de modernidade formal - aliada, é certo, a um certo conservadorismo temático - corresponde plenamente a um dos intuítos dominantes da política artística de D. João V,<sup>5</sup> o qual, bem aconselhado pelo 1º Marquês de Abrantes e pelos seus agentes em Roma, lançou mão dos serviços de alguns dos mais significativos artistas italianos do seu tempo. Pode arguir-se que a escolha destes foi limitada por uma perspectiva centrada em Roma, mas tal era inevitável, na medida em que a Cidade Eterna era ainda, por esse tempo, o principal centro artístico da Península. Ao longo do século, só Veneza viria a disputar-lhe a primazia, na liderança do último grande fôlego europeu da arte italiana. Contudo, só depois de 1750, data da morte do Magnífico, é que a escola veneziana começará verdadeiramente a irradiar para além dos limites da Itália do Norte. É a partir desse ano, que Tiepolo, o seu astro maior e uma das figuras cimeiras da arte europeia desse século, começa a trabalhar fora de Itália, só chegando a Espanha em 1761. Falharam-no, assim, quer D. João V, quer André Gonçalves.

Era muito difícil a um artista do século XVIII ter plena consciência, não só das potencialidades inovadoras da sua obra, mas da própria envolvência teórica e prática da sua actividade. Mais ainda, se trabalhava longe dos grandes centros artísticos europeus. Estava-se então ainda muito longe, quer do individualismo e pulverização da produção, quer da perspectivacão teórica global, que só a retro-análise permite, a longo tempo de distância. Só a partir dos finais de Oitocentos

---

<sup>5</sup> Cf. José Alberto GOMES MACHADO, "Protagonismo e Periferia na Política Artística de D. João V", comunicação ao VIII Congresso Espanhol de História da Arte, Cáceres, Out. 1990.

estes se tornaram possíveis. Deste modo, por muito lúcida que fosse a sua reflexão, André Gonçalves, como qualquer outro seu contemporâneo, não podia ter a consciência de ser um pintor barroco, tal como hoje o encaramos. Podia sim aperceber-se dos condicionalismos e características da arte do seu tempo, neles buscar integrar-se ou superá-los. Podia conformar-se com uma corrente mais tradicional, numa atitude estática, ou procurar transcendê-la, sem a negar, adequando os pincéis a particularismos técnicos, apreendidos da lição dos modernos da sua época, como escolheu fazer.

A sua tentativa frustrada de estabelecer uma Academia, cuja falta era já clamorosa no século anterior,<sup>6</sup> e a sua decidida participação nas actividades e responsabilidades da Confraria de S. Lucas mostram-nos um artista empenhado na alteração de uma situação de atraso social e cultural, que muito prejudicava a estima pública e o desenvolvimento da arte que praticou até ao fim da sua vida.

Na sua atitude, como nos seus quadros, não se vislumbra a oposição entre *docere* e *delectare*, como funções do pintor, a qual originara polémica em Roma.<sup>7</sup> Na tradição da pintura religiosa, o artista ensina e deleita, simultaneamente. Houve outras polémicas barrocas seiscentistas, como a que opôs Pietro da Cortona a Andrea Sacchi, em torno da questão

---

<sup>6</sup> A essa carência clamorosa devemos a "Antiguidade da Arte da Pintura" de Félix da Costa (1696).

<sup>7</sup> Cf. Germain BAZIN, *Destins du Baroque*, Hachette, Paris, 1970, p. 40:

"L'artiste doit donc professer, pour instruire (*docere*), mais instruire en procurant un plaisir (*delectare*) au spectateur qu'il doit promouvoir (*movere*), c'est-à-dire, entraîner dans sa conviction, de telle sorte qu'il devienne lui-même acteur. L'art baroque est donc un art de *persuader*."

de saber se deveriam colocar-se muitas ou poucas figuras no quadro.<sup>8</sup> Na situação barroca portuguesa, isto não alcançou qualquer significado. O pragmatismo do artista leva-o a moldar-se ao tema que lhe é proposto, o qual pode requerer número variável de figuras.

Mais importante é a concepção do espaço, revolucionada por Kepler e que tantas consequências terá para o Barroco, como demonstrou Severo Sarduy.<sup>9</sup> Ora o modo de representação voluntarista do espaço em André Gonçalves, na velha tradição italiana de combinar, através de uma abertura, interior e exterior, ou através do uso da paisagem, como mera marcação simbólica, demonstra a veracidade da asserção de que "o espaço é uma forma de percepção *a priori*".<sup>10</sup>

É neste domínio, que se verifica também uma certa contenção intencional, em grande parte da obra do lisboeta. De facto, se ele demonstra ter assimilado a visão grandiosa do Barroco transalpino,<sup>11</sup> não deixou de praticar também um certo intimismo, atestado pelas suas Anunciações, ou pelo ciclo final da Sacristia de S. Roque, o qual terá uma

<sup>8</sup> Sobre estas polémicas romanas da década de 1630, cf. Rudolf WITTKOWER, Art and Architecture in Italy 1600-1750, The Pelican History of Art, Penguin Books, Londres, 1958, p. 265.

Contra o prolixo Pietro da Cortona, Andrea Sacchi defendia que "um quadro deveria assemelhar-se a uma tragédia, que é tanto melhor, quando o efeito mais poderoso é alcançado pelo menor número de actores." (in Ellis WATERHOUSE, Italian Baroque Painting, Phaidon Press, Londres, 1962, p. 58.)

<sup>9</sup> Cf., deste autor, Barroco, Ed. Vega, Lisboa, 1989, bem como "Nueva Inestabilidad", comunicação ao Colóquio do Conselho da Europa sobre "La Contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art Européens", Queluz, Nov. 1988.

<sup>10</sup> Esta "the formula in which Kant finally enunciated that for which Baroque philosophy had so long and tirelessly striven, implies an assertion of supremacy of soul over the alien; the ego, through the form, is to rule the world." (Oswald SPENGLER, The Decline of the West, vol. I, George Allen and Unwin, Londres/Sydney, 1980, p. 310.)

<sup>11</sup> Em telas, como a *Coroação da Virgem* da Madre de Deus, ou como as que pintou para Mafra.

expressão europeia prevalentemente profana e burguesa, no Rococó. No domínio da arte sacra, esse intimismo não era novo e pôde mesmo resistir à submersão na vaga do Barroco. Isto é notório no caso português, em que a tradição se desenvolve, no sentido de uma certa sensibilidade religiosa, de um sentimentalismo, que prescindia da grandiloquência. Tal pode constatar-se, por exemplo, na produção de Josefa de Óbidos.<sup>12</sup>

Convencionalismo nem sempre implica superficialidade, ou mesmo aparência e farsidade. A possibilidade de expressão, literária ou artística, de valores, que continuavam a ser tomados por fundamentais, é evidentemente condicionada, neste período, por uma série de normas, por onde passam agora o decoro e uma certa complexidade, sem os quais, o conteúdo da mensagem não é entendido. Hoje, depois de longo tempo de depreciação do Barroco, como movimento formalista, de conteúdo diluído ou diminuído, sabemos que existe mais que simples forma, seja na poesia cultista, na música, ou na multiplicação de nuvens e anjinhos das grandiosas alegorias, no tecto das igrejas de Roma.

No caso da pintura, como demonstraram Werner Weisbach e Émile Mâle, a ênfase da mensagem religiosa, acentuada por Trento, não contrariou, antes prosseguiu e actualizou a rica tradição pictórica e cultural anterior. Isto não impede, porém, que, no século XVIII, a

---

<sup>12</sup> Escreveu Flávio GONÇALVES ("Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal" in *Belas Artes*, Lisboa, 1973, p. 25): "Os pintores contemporâneos de Vieira Lusitano - de André Gonçalves a Pedro Alexandrino - na mesma assimilaram o convencionalismo setecentista, oriundo de Itália, que aliava esquemas pós-tridentinos ao plano da alegoria. Só o estilo das obras, numa monumental visão barroca, decorativa e dinâmica, reflectiu a face da religiosidade da época - mais de aparato que de sentimento, decadente e mundana". Pelo que anteriormente ficou exposto, julgamos que esta opinião deve matizar-se, no que se refere a André Gonçalves.

vitalidade e autenticidade, que encontramos nos artistas de Seiscentos, tenham gradualmente dado lugar a uma certa fadiga, que conduzirá ao esgotamento e superação do Barroco, minado por dentro pelo Rococó e atacado de fora pelo Neoclassicismo. Com a sua saída de cena, é também a temática religiosa que desaparece, como elemento preponderante da pintura ocidental.

Isto permite-nos compreender o claro desfasamento temporal entre Portugal e a Europa, neste problemático século XVIII, em que ao Barroco, sucedem as Luzes, marcando a independência absoluta do político e do cultural, do temporal e do espiritual,<sup>13</sup> que nunca até antes tinha sido possível.

Ora em Portugal, mantém-se ainda a situação cultural anterior, dominada pelo Barroco, como cosmovisão integradora,<sup>14</sup> em que encontramos "o humano procurando heroicamente realizar a síntese do natural e do divino."<sup>15</sup>

Por esta razão, a pintura religiosa continua dominante no estado absolutista português, sendo praticada, de modo quase exclusivo, por todos aqueles, cujo nome a história da arte regista.

---

<sup>13</sup> Cf. Louis RÉAU, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Éditions Albin Michel, Paris, 1971, p. 95.

<sup>14</sup> Cf. Julia Alessi de NICOLINI, "Pistas para interpretación del barroco latinoamericano" in *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*, Istituto Italo Latino Americano, Roma, 1982, p. 253:

"La suprema tarea del barroco fue la de lograr la síntesis paradójica en la coexistencia de lo presuntamente incompatible: lo unitario y lo dinámico; lo racional y lo infinito; lo espiritual y lo sensorial; lo subjetivo y lo divino."

A explicitação e desenvolvimento destas categorias encontra-se em Alberto Raul NICOLINI, "El barroco latinoamericano y las ciudades virreinales", *ibidem*, pp. 321/2.

<sup>15</sup> António QUADROS, "O Português e o Barroco" in *O Espírito da Cultura Portuguesa*, Sociedade de Expansão Cultural, Lisboa, 1967, p. 91.

No Barroco lusitano, a vertente profana apaga-se, perante a sua congénere sacra. É através da Igreja, que, paradoxalmente, melhor se manifesta o esplendor régio. A religião é o cimento, a justificação e o horizonte último do absolutismo joanino. Através da glorificação de Deus e da Igreja, alcança-se a maior, mais perdurável e rendosa perpetuação do príncipe, "vice Deus", do qual é, nos seus estados, o representante e a imagem sacrossanta.

A paixão da ordem e a necessidade de estabelecer e regular um todo social harmónico e integrado determinam a imprescindibilidade do elemento religioso. Servindo o príncipe, a arte serve Deus. O seu papel é o de demonstrar a harmonia terrena, que, na sua rígida estruturação, espelha a harmonia celeste. Assim, o transcendente baliza e avaliza a realidade humana.<sup>16</sup> A própria via de afirmação da majestade real é essencialmente do domínio do religioso. O efémero espectáculo das festas familiares da realeza e das solenes entradas de embaixadores nas cortes estrangeiras, bem como as caçadas, as touradas e, mais tarde, a ópera, não chegam para alterar o facto de que a vivência e a percepção da grandeza, subjacentes ao quotidiano, quer do rei e da corte, quer do povo (que tinha a felicidade de estar próximo do rei) têm sempre, no fulcro, o elemento religioso. Continua a ser o ciclo religioso a marcar o

---

<sup>16</sup> "Pues durante la etapa que denominamos Barroco, los grupos sociales dominantes intentaron atraerse a los sectores de opinión y vieron la necesidad de tener en cuenta a los súbditos con el fin de mantener los sólidos puntales del orden y la tradición, para lo cual era necesario crear elementos de persuasión que penetraran en las conciencias como control psicológico, pues en esta sociedad de estructura aristocrática y cultura dirigida se confeccionó una gran campaña de integración en la que colaboraron los políticos, los escritores, los artistas . . . todos puestos al servicio de la defensa de la realeza, la nobleza y la religión." (Juan CARRETE PARRONDO, Fernando CHECA CREMADES e Valeriano BOZAL, El Grabado en España, vol. XXXI da Historia General del Arte, Ed., Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 203.)



ritmo do quotidiano e, se há manifestação social, cuja regularidade e recorrência não se alteram, essa é a procissão.<sup>17</sup>

Seria estulto e anacrónico atribuir ao modo barroco de sentir e representar o transcendente as características de frivolidade e superficialidade, que os críticos tradicionalmente atribuem a esta época. Não pode tomar-se a parte pelo todo e não deve esquecer-se que, no Barroco, ser é parecer, ser é ser percebido.<sup>18</sup> E o próprio facto de se manifestar apenas uma aparência faustosa não exclui que seja tomado como adquirido que, sob essa aparência, existe uma substância que dela é indissociável. Assim, a grandeza exterior do rei é a expressão imprescindível da sua majestade substancial, tal como a pompa da Igreja é um pálido reflexo do que é devido a Deus. E a paradoxal situação da Igreja Católica no mundo barroco, do qual é um esteio constitutivo fundamental,<sup>19</sup> traduz-se na intenção de conciliar o fausto epidérmico com a mensagem profunda, sem permitir que aquele abafe esta. É bom recordar que o século XVIII é também o tempo do pietismo, do jansenismo e, entre nós, do sigilismo e da jacobea, manifestações de espiritualidade que coexistem, melhor ou pior, com a propalada mundanização das formas exteriores da vida religiosa.

Por esta razão, quadros, como os de André Gonçalves, prosseguem uma tradição de veicular um antigo conteúdo, para o qual a Igreja

---

<sup>17</sup> Cf. BEBIANO, 1987, *passim*.

<sup>18</sup> Alberto Raul NICOLINI, 1982, p. 322: "(...) la característica subjetivista del Barroco, en cuanto que se trata de una plástica mucho más preocupada por cómo se la ve que por cómo y con qué está hecha; es más decisivo lo que se percibe que lo que es, la epidermis más que el esqueleto."

<sup>19</sup> Estamos diante de uma "social order based on the power of Church and State, living in harmony, knowing each other's limitations." (Jan Albert GORIS e Julius HELD, Rubens in America, Pantheon, Washington, 1947, p. 14).

encontrou, com a ajuda dos próprios artistas, novas formas, que o não desvirtuaram.

Não será, talvez, casual que André Gonçalves tenha trabalhado para aquelas ordens religiosas que precisamente adoptaram os ideais de rigorismo e ascetismo, que ligamos ao movimento jacobeu: os cónegos regrantes de S. Agostinho, os paulistas, os cistercienses.<sup>20</sup> É legítimo pensar que as suas obras satisfaziam o gosto por uma espiritualidade profunda e austera, que caracterizava esses comitentes. Isto contribui para explicar as *nuances* as variações de ênfase e de tom, que se detectam na sua obra. De facto, se o Barroco é o inegável quadro geral de referência da sua pintura, é também evidente que algumas das suas telas são muito menos teatrais e aparatosas que outras. Provavelmente, essas diferenças formais correspondem a variações de sensibilidade espiritual, consoante as entidades encomendadoras. Pena é que os documentos nos mostrem apenas um André Gonçalves bom católico, no cumprimento das formalidades usuais, sem deixar transparecer a sua atitude - se é que a teve - face às questões espirituais do seu tempo.

Tudo isto nos remete de novo para a preponderância do factor religioso na sociedade portuguesa de Setecentos e na arte que produziu.<sup>21</sup> Na realidade, não se observou em Portugal, no respeitante à

---

<sup>20</sup> Cf. VERISSIMO SERRÃO, 1987, p. 104.

<sup>21</sup> Esta situação não foi exclusiva de Portugal, podendo encontrar-se noutras sociedades da Europa católica meridional. Cf., por ex<sup>o</sup>, Romeo DE MAIO, "Pintura y Contrarreforma en Nápoles" in Pintura Napolitana de Caravaggio a Giordano, Museo del Prado, Madrid, 1985, p. 27: "A clientela mais opulenta era conventual e monástica, apoiada por altas rendas, pela isenção fiscal, pelos mecenas devotos, pródigos ou beatos".

pintura, a hierarquia de géneros que o Barroco consagrou.<sup>22</sup> Não houve pintura de história; não chegou a autonomizar-se a paisagem; o próprio retrato não tem, nem de longe, a importância da produção religiosa. Esta domina completamente, e não apenas na obra de André Gonçalves. A situação artística existente acha-se muito bem caracterizada nas palavras de Moura Sobral que, pela sua sintética clareza, não resistimos a transcrever:

"Não se vislumbram de facto em Portugal nos séculos barrocos manifestações significativas de uma verdadeira e séria cultura artística e ainda menos de gosto pela pintura. A encomenda piedosa, a decoração da igreja ou a doação ao convento constituíam antes de tudo actos de devoção. Exactamente assim foram, com meios fabulosos, por certo, Mafra e a tão falada capela joanina de S. Roque. Por outro lado, a situação periférica de Portugal e a sua pouca importância para os assuntos europeus não exigia uma actividade diplomática que justificasse importantes e frequentes encomendas de retratos dos governantes e das suas famílias.

(. . .) A D. João V se deve uma tentativa de dotar a monarquia portuguesa duma imagística à altura das suas aspirações pessoais. Essas tentativas foram apesar de tudo frouxas e sem muita convicção. Também o Magnânimo nos parece menos interessado em pintura do que em outras formas artísticas. Se protectores das artes houve em Portugal na época barroca, mal ou bem, mas mal e bem como tudo o que

---

<sup>22</sup> Sobre a hierarquização dos temas no Barroco e na pintura ibérica, cf. Nikolaus PEVSNER, *Las Academias de Arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1982, p. 75 e José Luis MORALES Y MARÍN, *Arte Portugués*, vol. XXX da *Historia General del Arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1986, p. 366.

verdadeiramente conta, esses encontravam-se no seio da instituição eclesiástica. Para as classes dirigentes dum país pobre e fechado à circulação das ideias, sem grandes tradições de cultura, a pintura não servia para grande coisa. O que, entre outras coisas, talvez ajude a explicar o facto de não ter havido um retrato de corte em Portugal".<sup>23</sup>

Na sequência deste texto, importa sublinhar o aspecto utilitarista e pragmático da política de D. João V que, na sua preocupação de estabilidade e grandeza, faz apelo à religião e à arte, como formas enquadrantes e emblemáticas, que dão sentido ao seu reinado e à sociedade a que presidia. No caso da primeira, temos a justificação de uma ordem das coisas, tida por natural, em que o rei é o vértice humanamente visível, representando na terra um Deus, que a segunda ajuda a tornar próximo, em Si mesmo, ou mediatizado através dos santos e da Igreja.

O gosto pela arte é, pois, menos importante que a preocupação de fazer a arte cumprir uma função social eminente: integrar e deslumbrar os súbditos. A arte coadjuva, no Barroco, o espectáculo e a festa. Para ser plenamente eficaz, não basta que transmita uma mensagem social e doutrinariamente correcta; importa que o faça com impacto. Esse impacto passa pelo recurso à modernidade estilística e formal. Ao incentivar a italianização da pintura portuguesa no seu reinado, o monarca contribuiu poderosamente para a superação final do Maneirismo, de pendor arcaizante, que durante tanto tempo dominara a produção pictórica do

---

<sup>23</sup> Luis MOURA SOBRAL, "Os retratos de D. João V e a tradição do retrato de corte" in Claro Escuro n.º 2 e 3, Lisboa, Maio/Novembro 1989, p. 31.

país.<sup>24</sup> Nesse superar da situação maneirista, desempenhou um papel fundamental o continuado prestígio da Itália. Mas não foi o único elemento inspirador, já que o eclectismo crescente na escolha dos modelos lhe acrescentou, pelo menos, outro: o da escola flamenga de Rubens, o arauto por excelência da expressão visual da Contra Reforma. Se é verdade que, no tempo em que André Gonçalves pinta as suas Virgens, a Flandres entrou num processo de decadência, sob o governo do ramo austriaco dos Habsburgos, continuavam a fazer-se sentir na Península Ibérica os fortes ecos do século anterior, em que Bruxelas e Antuérpia tinham sido dois grandes centros irradiadores de cultura católica, difundida através de livros, estampas, quadros e tapeçarias.

Importa ainda não esquecer que o governo joanino, se não favoreceu a livre circulação das ideias, permitiu, pelo contrário, a introdução no país de diversos bens, que são, eles também, veículos culturais e agentes do gosto. Faianças holandesas,<sup>25</sup> quadros italianos, gravuras flamengas, pratas francesas - estas, sobretudo no reinado seguinte - mantêm, se bem que ao nível das elites, Portugal em contacto com muito do que de melhor se vai produzindo na Europa.

Reconhecido o papel determinante das instituições eclesiásticas no incentivo à produção artística, há que destringer, na sua motivação, o que vai mais além da mera devoção. Se, para muitas confrarias e irmandades, este é o móbil principal, aliado a uma certa emulação mútua, implícita nos contratos de obras que subscrevem, deve acrescentar-se, nos casos

---

<sup>24</sup> Cf. Vitor SERRÃO, A Pintura Maneirista em Portugal, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1982, em especial o capítulo "O ocaso do Maneirismo e o eclodir do novo naturalismo barroco".

<sup>25</sup> Já desde o reinado de D. Pedro II.

de comunidades religiosas mais importantes e de maiores tradições culturais, uma preocupação clara, no sentido de afirmar uma certa especificidade, por via artística. Não é fortuita a escolha dos temas e dos tipos de representação, que encontramos, por exemplo, em várias das telas de André Gonçalves. A preocupação iconográfica, acrescenta-se uma preocupação artística, que leva a favorecer este artista, porque as suas produções vão ao encontro da exigência das entidades para quem trabalha.

Este aspecto é particularmente relevante no domínio da pintura, num período em que se assiste ao seu relativo apagamento, face à talha. Se bem que o intuito decorativo seja comum, na talha observa-se a vitória da forma sobre o tema, enquanto que na pintura ocorre o inverso. Por esta razão, torna-se especialmente significativa uma carreira, como a de André Gonçalves. Nunca lhe terão faltado encomendas, que satisfizesse até aos seus últimos dias; o modo como lhes correspondeu garantiu, não só o seu renome, que sabemos grande, entre os seus contemporâneos, mas também uma certa afirmação do papel da pintura, numa conjuntura que lhe não era favorável. Ele constituiu um elo fulcral, no percurso problemático da sua arte, entre os fins do século XVII e o período pombalino. Ao estudioso da pintura barroca portuguesa, torna-se evidente que, nesse percurso, muitas vezes, o facho parece brandido por muito poucas mãos. Primeiro, as de Bento Coelho, depois as de Vieira Lusitano e André Gonçalves, enfim, as de Pedro Alexandrino. Não pode reduzir-se a estes toda a pintura do período; mas sem eles, ela não poderia constituir verdadeiramente um capítulo da história da arte nacional.

Já vimos como André Gonçalves inspirou e mesmo protagonizou uma atitude regeneradora, em prol da dignificação da sua arte. Aparentemente, essa questão, de cunho social, interessou-o mais do que qualquer outra. Com efeito, não temos conhecimento de que tenha participado em polémicas teóricas, ou tentado demonstrar novas teses artísticas. Sabendo como se mantinha agudo o problema do estatuto social dos pintores na sociedade setecentista<sup>26</sup> e o que isso significava de perigoso atraso para a afirmação da própria pintura, dentro do sistema das artes do Barroco, somos levados a reconhecer que André Gonçalves teve razão, no seu pragmatismo.

No que se refere à sua própria prática, não há indícios de ter sofrido alguma efectiva forma de censura ou controle, para lá da submissão às cláusulas habituais dos contratos de obras do seu tempo. O desenvolvimento da sua carreira e o apreço de que disfrutou atestam uma relativa liberdade, dentro de um largo quadro mental e estético, que não parece ter-lhe sido imposto, mas ao qual aderiu e para o qual contribuiu, com as suas opções estilísticas. Ao contrário do que parece inferir-se da leitura das minuciosas disposições tridentinas respeitantes

---

<sup>26</sup> Além de tudo o que ficou escrito em capítulos anteriores, recorde-se que os pintores eram alvo de preconceito social, por parte dos cortesãos, recebiam pagamentos inadequados pelas suas obras, desvalorizadas face a tapetes e outras alfaias decorativas e tinham, muitas vezes, que submeter-se às instruções de literatos, na elaboração dos temas (Cf. Jonathan BROWN e J. H. ELLIOTT, Un Palacio para El Rey, Alianza Forma, Madrid, 1988, pp. 46, 96, 108/12, 200).

Sobre a permanência das peias corporativas sobre os pintores, em Espanha e Itália até meados do século XVIII, cf. Enrique LAFUENTE FERRARI, "Borrascas de la Pintura y triunfo de su excelencia - nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura" in Archivo Español de Arte, tomo XVII, 1944, p. 101 e Nikolaus PEVSNER, Las Academias de Arte, Ed. Cátedra, Madrid, 1982, pp. 55 e 107.

à arte, a Igreja garantiu a possibilidade de uma ampla liberdade formal, preocupando-se sim, com a manutenção do decoro e com a legibilidade e canonicidade das obras. Desse modo, foi permitida uma real liberdade estilística, no âmbito do respeito pelos conteúdos, considerados fundamentais para a manutenção da ideologia e consequente estabilidade do edifício social. Só isso poderá explicar a efectiva diversidade das práticas artísticas do Barroco e a coexistência, no seu seio, de correntes multifacetadas, por vezes em oposição entre si. A importância dada à forma acabou, nalguns casos, por subalternizar a tal ponto o conteúdo, que levou a séculos de incompreensão do estilo, originando críticas violentas, até datas relativamente recentes.<sup>27</sup>

Estamos, pois, diante de uma situação de polimorfismos, manifestações de uma lúdica instabilidade, que joga com as ilusões do movimento, com a polissemia dos símbolos, com a ambiguidade assumida.<sup>28</sup> E se hoje é comum uma leitura estruturalista do Barroco,

<sup>27</sup> Cf., por ex<sup>o</sup>, a crítica de Walter BENJAMIN, para quem o Barroco é uma época "interiormente vazia, absorvida por problemas técnico-formais, de forte *vontade artística*, mais do que *prática artística* autêntica. . ." (Ursprung des deutschen Trauerspiels, Ed. Suhrkamp, Frankfurt, 1963, pp. 41/2, cit. em João BARRENTO, A poesia do expressionismo alemão, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 101, nota 42).

<sup>28</sup> Cf. Pierre CHARPENTRAT, L'art baroque, P. U. F., Paris, 1967, p. 66:

"Ceux qui parlent de la 'civilisation baroque' en oublient trop aisément l'ambivalence. Société conservatrice assurément, mais que l'on mutile en l'expliquant par de naïves ou cyniques maintenances. En ces siècles de prodigieux gaspillage apparaissent, avec les premières formes d'industrie, les embryons de l'utilitarisme moderne. Age de l'inutile, sans doute - mais où pour la première fois l'on s'efforce, si l'on peut dire, de faire servir l'inutile à quelque chose."

Estas últimas considerações são particularmente relevantes para o entendimento do sentido da prática política de D. João V.

Cf. também, Christine BUCI-GLUCKSMANN, La folie du voir. De l'esthétique baroque, Ed. Galilée, Paris, 1986, p. 47:

"De la métamorphose à l'anamorphose, d'une forme en ex-stasis de soi à une forme qui remonte à sa propre préhistoire visuelle, à sa dynamique catastrophiste, au surgir du surgissement, tel est le destin de la forme baroque, toujours éphémère et instable."



exagerando, por vezes, o papel da forma, no seu delírio e ambivalência, que dificilmente justificamos na pintura portuguesa, não deve cair-se no exagero contrário de uma leitura linear, epidérmica, centrada na comparação reducionista com os grandes modelos estrangeiros.

A prática pictórica consciente de André Gonçalves é, entre nós, perfeitamente emblemática, na medida em que corresponde, em pleno, ao ideal de artista da Reforma Católica - aquele que satisfaz "à teologia dos clérigos, à representação intelectual das elites e às necessidades da sensibilidade popular".<sup>29</sup>

A comprovada ortodoxia, o pintor soube acrescentar a busca da modernidade formal, italianizando o estilo, para poder corresponder ao gosto, mais exigente do que é costume pensar-se, das referidas elites, para quem trabalhou. Recordemos apenas os agentes reais (Menino Deus), as aristocráticas freiras da Madre de Deus, os eruditos cónegos regentes de S. Agostinho (Coimbra) ou o viajado marquês de Pombal (Oeiras).

O enquadramento tridentino e a prevalência do religioso na sociedade portuguesa setecentista - por onde o iluminismo perpassa, levemente - não impuseram uma uniformidade artística, nem acorrentaram os pintores a um gosto arcaizante.<sup>30</sup> Nem isso se entenderia, reconhecida a diversidade de caminhos da pintura, dentro do

<sup>29</sup> Pierre CHAUNU, A Civilização da Europa das Luzes, vol. II, Ed. Estampa, Lisboa, 1985, pp. 60/1.

<sup>30</sup> Cf. Fortunato BELLONZI, Dal Seicento all'Ottocento, vol. IV de Pittura Italiana, Aldo Martello Editore, Milão, 1960, p. 7:

"Accanto alla rigorosa precettistica tridentina, spinta dal fervore di un ferreo apostolato, convive l'idea della bellezza molteplice, avendo ciascun artista, secondo il proprio temperamento e la propria natura, il suo tipo di bellezza."

Barroco, o qual já não é mais olhado como a mera expressão servil e funcional de um catolicismo agressivo e militante.

Pelo contrário, o progressivo alargamento da abrangência do termo levou a que, nos últimos anos, ele cobrisse a quase totalidade das manifestações artísticas europeias, incluindo a França classicista e a Europa setentrional protestante.<sup>31</sup>

Não deve, porém, criar-se a noção de um Barroco alargado artificialmente e *a posteriori*, sem correspondência com a verdadeira realidade artística dos países da Europa católica, de onde brotou e onde se teria manifestado, com toda a sua força, avassaladora e monolítica. Esta visão reducionista não corresponde à realidade. Embora seja incontestável que, num país como Portugal, a pintura religiosa exerce um domínio quase absoluto, só por desatenção poderiam deixar de notar-se as diferenças de sensibilidade, técnica, matiz, ênfase que, num mesmo período, dentro dela se registam. Uma observação cuidada da pintura barroca portuguesa não deixará de detectar *nuances* importantes e significativas, dentro do que tem parecido ser uma produção uniformemente italianizante, de que se destacaria um ou outro nome, não tanto pelas suas qualidades intrínsecas, como pela maior adequação a um modelo estrangeiro estabelecido. O estudo do *corpus* de André Gonçalves permite perceber que, mesmo no interior de uma mesma obra, que pôde estender-se por um tempo relativamente longo, se

---

<sup>31</sup> O Colóquio Internacional sobre a Estética do Barroco, promovido pelo Conselho da Europa e levado a efeito em Queluz, em Nov. 1988, confirmou largamente a presença de um Barroco multiforme, desde a Inglaterra até aos confins da Polónia. Sobre a crescente abrangência do conceito, cf. José Antonio MARAVALL, La cultura del Barroco, Ed. Ariel, Barcelona, 1975, pp. 36/7.

encontram diferenças, modulações e tendências, que são algo mais que o resultado de um eclectismo acrítico, na escolha dos modelos iconográficos. De facto, a sua produção representa a superação possível, com uma dose razoável de inteligência e de talento, da situação portuguesa de isolamento e subalternidade. Neste aspecto, na forma como resolve as suas contradições e limitações, ele é ainda mais representativo da sua época e do seu país, que o seu companheiro e amigo Vieira Lusitano, mais brilhante, mais cosmopolita e também mais desajustado.<sup>32</sup>

Não pode, porém, ser tomada por conformismo, a atitude discreta, com que André Gonçalves parece ter atravessado a sua longa existência. A sua tentativa de formar uma Academia do Nu (em conjunto com Vieira Lusitano) e a Carta Apologetica, que é, no fundo, obra sua, desmentem tal interpretação.

Ele pintou satisfatoriamente para a Igreja, num período em que desta continuava a provir a grande maioria das encomendas; pintou para a nobreza e para o rei, sem sair do seu campo específico de pintor prevalentemente sacro.<sup>33</sup>

Não foi pintor de corte, num país onde, aliás, é muito duvidoso que tenha chegado a haver uma verdadeira sociedade de corte.<sup>34</sup> No espírito

---

<sup>32</sup> Recorde-se o constante *dépaysement* de Vieira Lusitano, figura de herói romântico, em luta com a estrutura social que fez do seu casamento uma aventura, nunca conseguindo integrar-se plenamente no meio artístico português e subalternizado, em Mafra, face aos italianos que tanto admirava.

<sup>33</sup> Embora saibamos, por testemunhos do seu século, que grangeara também fama com outro tipo de temática, de que nada chegou, infelizmente até nós.

<sup>34</sup> Pelo menos, na acepção do termo adoptada por Norbert ELIAS. Cf., deste autor, A Sociedade de Corte, Ed. Estampa, Lisboa, 1987.

e na política do rei, a pintura não foi especialmente favorecida e apreciada, pelo seu valor intrínseco, antes sendo secundarizada, face a outras manifestações artísticas. Se assim não fosse, não teria sido escrita a Carta Apologetica, logo que terminou o reinado do Magnânimo. A própria nobreza tenta imitar o rei, mais nas formas exteriores do aparato, que na protecção às artes. Conquanto se saiba da existência de colecções aristocráticas,<sup>35</sup> não pode falar-se de um verdadeiro papel positivo deste estrato social, no fomento da pintura portuguesa de então. Salva-se, como excepção exemplar, a figura do 1.<sup>o</sup> marquês de Abrantes, verdadeiro mecenas, um dos poucos que soube aproveitar as oportunidades que as longas estadias no estrangeiro lhe proporcionaram, para actualizar o gosto, vindo a exercer um papel altamente positivo, como árbitro artístico, junto do seu real senhor.<sup>36</sup>

Existe, subjacente à prática artística de André Gonçalves e dos seus contemporâneos, uma consciência estética renovada? Adequa-se a sua pintura ao que julgamos terem sido as orientações estéticas do Barroco?

Pode responder-se afirmativamente a estas duas questões, salvaguardando a especificidade do Barroco português.<sup>37</sup> A invocação

<sup>35</sup> Cf. Athanasius RACZYNSKI, Les Arts en Portugal, Paris, 1847.

<sup>36</sup> Do ponto de vista da formação de André Gonçalves, não pode também deixar de referir-se a informação, veiculada pelo manuscrito da primeira versão da Colleção de Memórias, de 1803 (cópia no Arquivo Reis Santos, Fund. Gilbenkian), segundo a qual teria adquirido as primeiras noções de colorido, em contacto com os quadros flamengos da colecção do marquês de Alorna. O título de 1.<sup>o</sup> marquês de Alorna só foi concedido a D. Pedro de Almeida Portugal, conde de Assumar, nos finais da década de 1740. Deve, pois, deduzir-se, que se trata da colecção Assumar, efectivamente mencionada por Pietro Guarienti, no seu Abecedario Pittorico. (Cf. RACZYNSKI, 1847, p. 313).

<sup>37</sup> Cf. MARAVALL, 1975, p. 48:

desta especificidade não constitui uma defesa airosa, face a um possível carácter secundário da contribuição nacional para a civilização transeuropeia do Barroco.<sup>38</sup> Entre nós, foi diferente, como, aliás, em toda a parte. De facto, não há duas regiões da Europa, onde o desenvolvimento do estilo tenha sido idêntico, tanto mais que os substratos artísticos e culturais apresentam grandes variações, nos diversos países. Se o Barroco romano se impôs claramente na Europa Central, contudo, não abafou, antes favoreceu uma sensibilidade própria, que se manifesta em construções originais. Apesar de todo o seu italianismo, estranhar-se-ia encontrar em Roma igrejas, como S. Nicolau de Malá Strana, de Praga, ou a Karlskirche, de Viena. E, entre nós, a frieza clássica do interior de S. Engrácia remete para um outro universo de sensibilidade.

Também na pintura se regista uma enorme possibilidade de variação, em torno de um espírito comum. A autonomia das grandes escolas seiscentistas documenta-o. Embora haja bases teóricas largamente comuns, dentro da própria península italiana, detectam-se, de região para região, diferenças significativas. A própria escola romana apresenta, na sua evolução, contradições, hesitações e desvios originais, pelo que deve agir-se cautelosamente e não referir, como globalizantes,

---

" Se puede y talvez es conveniente hoy por hoy hablar del Barroco de un país, pero sin olvidar de mantener el tema dentro del contexto general. Y esta consideración geográfico-histórica es paralela a otra de tipo cultural. No se puede abstraer el Barroco como un periodo del arte, ni siquiera de la historia de las ideas. Afecta y pertenece al ámbito total de la historia social, y todo estudio de la materia, aunque se especifique muy legitimamente en los límites de uno u otro sector, ha de desenvolverse, proyectándose en toda la esfera de la cultura. Así pues, decir Barroco artístico quiere decir cultura barroca contemplada en su sistema desde el punto de vista del arte."

<sup>38</sup> Se mais mérito não tivera o Barroco português, sempre lhe restaria a génese do Barroco brasileiro.

Cf. José Alberto GOMES MACHADO, "Sobre a definição da Arte Brasileira do sec. XVIII" . comunicação ao V Simpósio Hispano-Português de História da Arte, Relações artísticas entre a Península Ibérica e a América, Universidade de Valladolid, Maio 1989.

influências que provêm, por vezes, de uma sub-corrente, ou até mesmo, de um só artista.

O aforismo constitutivo básico da estética barroca, o horaciano *Ut pictura poesis*, aplica-se seguramente menos ao domínio da pintura sacra, que aos campos da alegoria, da mitologia, ou da história. Mas não deixa de ser válido, se tomarmos a poesia, na sua função primordial de (co)mover, de suscitar emoções. Neste sentido, surge o adágio de Simónides, que diz ser a pintura, poesia eloquente e a poesia, pintura muda.<sup>39</sup> Não poderia haver expressão mais demonstrativa do carácter prevalentemente visual da cultura do Barroco: as palavras emudecem, perante as cores.

A imitação, que é *mimesis* e transmigração, está na base da estética barroca.<sup>40</sup> Pacheco escrevia, em 1649, que a pintura é "arte que enseña a imitar con lineas y colores".<sup>41</sup> Este teorizador ecléctico, sogro

<sup>39</sup> Cf. VOSTERS, 1990, p. 261.

<sup>40</sup> Cf. Santiago SEBASTIAN, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 14: " Si Platón fue la fuente principal de la estética manierista, Aristóteles lo será de la barroca por medio de sus planteamientos en torno a la poética y la retórica. La poética está ligada al pensamiento de la *mimesis*, que condiciona el principio *ut pictura poesis*, tan esencial para todas las poéticas del barroco, porque plantea problemas en torno a la similitud y a la fuente de las imágenes, y sobre todo a la condición ética de estas; según esta definición, la poesía es imitación de las acciones humanas, mas como estas son buenas o malas, ella deberá tender a llevar hacia la virtud y apartar del vicio. Por otra parte, la retórica será una idea aristotélica fundamental en el sentido de "arte de persuadir" por medio del discurso político, pero desde el siglo XVI tal procedimiento será también aplicado a las artes, y aparecerá perfectamente adaptado al arte barroco del siglo XVII (...) Por todo esto se comprende que el nuevo arte reaccione frente a la crisis de la forma en el manierismo, no para recuperar el valor universal de la forma, sino para afirmar el valor intrínseco de la imagen."

<sup>41</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, 1649, citado em MENÉNDEZ PELAYO, 1940, tomo II, p. 415.

de Velázquez, familiar do Santo Ofício e inspector de pinturas, mostramos o que deve ser o principal móbil do pintor cristão, pelo que importa muito escutá-lo, tanto mais que o seu livro, muito divulgado, não pôde ter escapado à atenção de André Gonçalves. Escreve, pois, Pacheco<sup>42</sup> que o referido pintor deverá buscar " por medio del estudio y fatiga de esta profesión, y estando en gracia, alcanzar la bienaventuranza, porque el cristiano, criado para cosas santas, no se contenta en sus operaciones con mirar tan bajamente, atendiendo sólo al premio de los hombres y comodidad temporal, antes, levantando los ojos al cielo, se propone otro fin mucho mayor y más excelente, librado en cosas eternas . . . Y si del fin de la pintura (considerada sólo como arte) decíamos que es semejante a la cosa que pretende imitar con propiedad, ahora añadimos que, ejercitándose como obra de varón cristiano, adquiere otra más noble forma, y por ella pasa al orden supremo de las virtudes . . . Y no por esto se destruye o contradice el fin de la arte sola, antes se ensalza y engrandece y recibe nueva perfección. Así que . . . la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste, y demás de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria."

Este importante texto exprime, não só o pensamento de Francisco Pacheco - e se há parte original e autêntica na sua obra, é esta - mas os valores cultivados por todo o seu círculo de artistas e eruditos. Trata-se de uma explicação e justificação do papel do artista, que poderia ser subscrita e documentada com a obra de numerosos pintores ibéricos da época. Isto corrobora a afirmação de Santiago Sebastian sobre o valor

---

<sup>42</sup> *Idem*, p. 416.

intrínseco da imagem ( e do acto de pintar, poderia acrescentar-se), como característica do Barroco. <sup>43</sup>

Assim, a acção do artista é revestida da enorme dignidade do transmissor da ideia, que, através do seu trabalho, pode contribuir para a salvação, sua e dos outros.<sup>44</sup> E essa ideia pode transmitir-se através de diversos objectos e formas artísticas, estando presente, mesmo no naturalismo mais formalista.<sup>45</sup> O artista deverá, porém, salvaguardar o decoro inerente à magnitude do tema, que lhe cabe tratar, evitando, por outro lado, representar temas, que não se coadunem com a sua alta missão moralizadora. Com base neste argumento, Vicente Carducho, no seu livro Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias (Madrid, 1633), ataca o naturalismo de Caravaggio e de Ribera, a quem acusa de tratar temas indignos e não corrigir as imperfeições da natureza.<sup>46</sup> Mas esta atitude extremista, que não é apenas fruto dos rigores tridentinos, mas da alta consciencialização, que atinge numerosos artistas, vai ceder o passo a uma outra. A renovada paixão pelo aprofundamento da realidade quotidiana e pela captação do seu sentido, o transcender da simplicidade do objecto e do personagem, fixando o aparentemente transitório, vão instalar-se na própria pintura espanhola, obrigando os teóricos a reconhecer a coexistência da tensão entre o fugidio e o eterno, "el impulso hacia el mundo y la fuga de él".<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Cf. *supra*, nota 39.

<sup>44</sup> Sobre estética e salvação do individuo, cf. Enrique LAFUENTE FERRARI, "Ensayo Preliminar" a Werner WEISBACH, El Barroco, arte de la Contrarreforma, Espasa Calpe, Madrid, 1942.

<sup>45</sup> Cf. BIALOSTOCKI, 1973, p. 98.

<sup>46</sup> Cf. MENENDEZ PELAYO, 1940, tomo II, p. 411.

<sup>47</sup> Cf. Emilio OROZCO DIAZ, Manierismo y Barroco, Ed. Anaya, Salamanca, 1970, p. 50.



Em nenhum outro pintor, como em Velázquez é tão notória esta tensão. E se insistimos em exemplos espanhóis, não é apenas pelo indiscutível protagonismo do país vizinho, no espaço do Barroco, reconhecido por autores como Sitwell, Watkin, Weisbach ou Hatzfeldt. É porque o nosso Barroco é um parente - não demasiado próximo - do Barroco espanhol.

Não pode negar-se que, desde a Restauração, a Espanha ocupou, pela negativa, o horizonte mental de um Portugal, que, pese embora o seu desejo de emulação, não pôde fugir-lhe, culturalmente. Talvez mais que os grandes exemplos pictóricos, fez-se sentir, entre nós, a influência da via poética e teórica espanhola. Por meio dos tratadistas castelhanos e andaluzes, os pintores portugueses puderam actualizar-se e reconhecer as similitudes das situações sociais, das condições materiais e das aspirações de mudança. Não deve esquecer-se que a italianização e galicização são fenómenos elitários, no seio do Barroco português, permanecendo, ao nível da cultura de massas, a consciência da ligação com a irmã inimiga, a Espanha, com quem se partilhava um mesmo horizonte mental imediato, dominado pelo elemento religioso. Todavia, a forma de expressão desse elemento comum, segue vias diferentes, correspondentes a uma também diferente sensibilidade. O individualismo, o naturalismo extremo, o pendor heróico e dramático, próprios do Barroco espanhol,<sup>48</sup> acham-se ausentes da arte portuguesa, mais repassada de serenidade e de idealismo impessoal. Por outro lado, encontramos, num, como noutro, características, como um certo anti-

---

<sup>48</sup> Cf., entre outros, Emilio Maria APARICIO OLMOS, Palomino: su arte y su tiempo, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia e Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, València, 1966, pp. 68/9.

intelectualismo, uma devoção humanizada, a subordinação da natureza ao espírito e a aceitação da normalidade do sobrenatural, que já Eugenio d'Ors identificara, dentro da noção de Barroco.<sup>49</sup> Refira-se ainda que quase não encontramos, na pintura portuguesa, as inovações iconográficas, referidas aos novos, ou renovados cultos específicos, que a Contra Reforma introduzira.<sup>50</sup> Dos novos santos, foram S. Teresa de Ávila e S. Francisco Xavier quem melhor acolhimento encontrou - especialmente este último, também pintado por André Gonçalves - na representação sacra nacional. Como era compreensível, preferia insistir-se em temas consagrados, na iconografia dos santos nacionais,<sup>51</sup> ou em temas historicamente caros à devoção portuguesa, como a Imaculada Conceição.

O conservantismo temático da pintura portuguesa, de que André Gonçalves dá testemunho, é apenas mais uma expressão do arreigado conservantismo social e religioso,<sup>52</sup> que só será realmente abalado em Portugal com a política regalista de Pombal.<sup>53</sup> Esta, porém, representou um momento relativamente breve, não foi levada às previsíveis consequências extremas e foi eficazmente inflectida, no imediato, com a Viradeira. Aquilo que de mais duradouro pode ter ficado, na consciência cultural e artística das elites, do débil influxo iluminista, não aflora na

---

<sup>49</sup> Cf. D'ORS, 1990, pp. 85/6.

<sup>50</sup> Cf. Flávio GONÇALVES, 1973, p. 25.

<sup>51</sup> Vejam-se, no *corpus* de A. G., a longa série dedicada a S. António, na Madre de Deus, bem como as representações da Rainha Santa, no Menino Deus, ou de S. Teotónio e S. Goldrofe, na Misericórdia de Coimbra.

<sup>52</sup> Sobre o carácter conservador da estratificada sociedade barroca, cf. MARAVALL, 1975, pp. 266 ss.

<sup>53</sup> Embora, no reinado de D. João V, tivessem existido momentos de forte tensão com Roma, tal não afectou o rotineiro prosseguimento da vida religiosa do país, sem sobressaltos de maior e sem repercussão nas formas artísticas.

produção artística do mestre lisboeta, expoente de um barroquismo terminal, com as suas *nuances*, mas ainda perfeitamente representativo do gosto e da sensibilidade religiosa da sociedade, em que viveu. Quinze anos depois da sua morte, afirmar-se-á o processo de reacção antipombalina, com a ênfase de um tradicionalismo religioso, que fará com que o país levante o último grande edifício barroco da Europa, a Basilica da Estrela. As belas pinturas, para ele executadas por Pompeo Batoni, são o testemunho da resistência final de um estilo, que buscou modernizar-se, sem se descaracterizar. E cerca de trinta anos depois da morte de André Gonçalves, dá-se, enfim, com a Revolução Francesa, o golpe final nessa sociedade de ordens, barroca e beata, de cujo gosto ele foi um dos corifeus. Tendo logrado sobreviver ao terramoto de 1755 e à ditadura pombalina, o Portugal barroco arrastou-se, depois de 1789, por entre terríveis sobressaltos, para extinguir-se, por fim, com o advento do liberalismo.

Se a estética subjacente à produção pictórica portuguesa, tal como é revelada na obra de André Gonçalves, provém de um aristotelismo mitigado,<sup>54</sup> ela revela também uma preocupação de modernização, expressa na aspiração de pintores como ele - e já Félix da Costa, no século anterior - no sentido do estabelecimento de uma Academia, que fosse, ao mesmo tempo, órgão de transmissão de um ensino competente e actualizado e garante de conformidade artística aos grandes parâmetros por que deveria reger-se uma sociedade de forte controle

---

<sup>54</sup> Cf., *supra*, nota 40.

social e ideológico. Faltou ao absolutismo português esse órgão de dirigismo estatal, no domínio das artes. Ao pugnar discretamente por ele, André Gonçalves pretendeu levar o sistema à sua última consequência lógica.<sup>55</sup> A sua preocupação essencial não era, decerto, tanto a uniformização artística, quanto a criação e defesa de condições objectivas de dignificação da pintura; porém, a sua longa prática demonstra que a afirmação de um pintor, no seu tempo, tinha de passar pela aceitação de regras estritas, quase impossíveis de contornar. A qualidade de execução e a escolha dos modelos ficavam, em grande parte, a seu cargo; a decisão sobre os temas, essa pertencia a outrem. Não parece que isto tenha sido sentido como uma limitação objectiva, pelo artista. Não lhe abundaria o tempo, nem consta que tenha recebido encomendas para obras profanas, em que teria gostado de exercitar-se, como atestam um ou outro dos desenhos que nos deixou; mas, para um homem, cuja religiosidade nada permite pôr em causa, terá sido óbvio motivo de satisfação o apreço e a fama, que as suas telas religiosas lhe proporcionaram.

É lícito pensar que terá aspirado legitimamente ao título de pintor do rei, que sempre lhe escapou. Talvez a Carta Apologetica tenha sido uma tentativa de aproximação a esse objectivo, num momento que parecia particularmente propício. Mas nem por ter falhado esse propósito, se revestiram de menor prestígio os seus pincéis, honrados sempre por encomendas da Coroa, da Igreja e da nobreza. Profundamente consciente do seu papel social e activo dentro da classe a que pertencia, inconformista sem revolta, não reivindicando nada, para

---

<sup>55</sup> O caso francês demonstra, porém, que uma política de dirigismo estatal não tem que conduzir, forçosamente, ao reforço do elemento especificamente barroco, dentro do sistema absolutista.

que não estivesse disposto e apto a contribuir, André Gonçalves escolheu para a sua arte um caminho em que se cruzaram as respostas a necessidades concretas com a modernidade possível. *Handicaps*, como a ausência de uma efectiva formação teórica e a falta de oportunidade para viajar (colmatando assim aquela), soube superá-los, pelo estudo e aproveitamento dos testemunhos artísticos ao seu alcance. Não foi seu intuito teorizar, nem especular. Se a força das circunstâncias o limitou, soube, todavia, emancipar-se, através de uma consciência subtil do que melhor convinha à satisfação das encomendas, que nunca deixaram de afluir ao seu *atelier*. Eclético por opção, exerceu pragmaticamente a sua liberdade de artista, através dos seus dotes de colorista<sup>56</sup> e da sua firmeza de traço, sobre composições alheias, que nunca lhe inibiram, nas circunstâncias azadas, a criatividade própria. Na adaptação à realidade que o rodeava, soube sempre corresponder ao que esperavam dele. Não teve as oportunidades, nem, talvez, o génio, que caracterizaram o seu companheiro Vieira Lusitano. Teve, contudo, não só uma existência muito mais calma, mas bastante mais sucesso prático do que ele, grangeando, com o seu talento, encomendas, até ao final da vida.

Nikolaus Pevsner<sup>57</sup> resume em três os tipos possíveis de artista, nos finais do século XVII: o mestre, na velha tradição medieval, satisfazendo, com os seus ajudantes, uma clientela, tanto eclesiástica, como civil;<sup>58</sup> o pintor académico, trabalhando directamente para entidades públicas e clientes individuais, tal como praticamente só

---

<sup>56</sup> Sobre o predomínio da cor sobre o desenho, no quadro do Barroco, cf. Jean DEVAUX, *Les trésors de l'art baroque*, Éditions Famot, Genebra, 1978, p. 10.

<sup>57</sup> PEVSNER, 1982, p. 101.

<sup>58</sup> Tipo que considera mais comum em Itália, Flandres, Alemanha e Inglaterra e que era, dadas as condições do país, o único possível em Portugal.

existia em Paris;<sup>59</sup> finalmente, o pintor holandês, expoente do individualismo da sua nação, trabalhando, sem quaisquer peias, para nenhum tipo particular de cliente e, por vezes, apenas para si próprio.

André Gonçalves pertenceu claramente ao primeiro tipo e tentou criar condições para que o segundo viesse a ser possível. Isso não aconteceu e, por essa razão, os pintores portugueses continuaram, ao longo do século XVIII, a perpetuar a velha tradição medieval, contra a qual se rebelavam mansamente,<sup>60</sup> esforçando-se por marcar a sua individualidade artística, num contexto, que permanecia colectivista e arcaico. Só a destruição do Antigo Regime libertou, por fim, os artistas das peias medievais e da dependência em relação aos grandes patronos privilegiados, eclesiásticos, ou laicos, sobre os quais assentou, durante séculos, a encomenda e toda a vida artística. Num país, como Portugal, essa libertação veio a significar também um rude golpe, pois a incipiente burguesia nacional oitocentista, que os substituiu no poder, não demonstrou ter capacidade, vontade, nem cultura, para fomentar a arte, a exemplo das suas congéneres mais antigas, do Norte da Europa. Desse modo, os pintores viram-se desprovidos da sua clientela tradicional, sem que nenhuma outra a tivesse vindo substituir.

---

<sup>59</sup> O autor não deixa de salientar a menor liberdade real deste pintor cortesão, no confronto com os outros dois tipos de artista.

<sup>60</sup> Na verdade, o problema da emancipação dos pintores nunca chegou a ter, em Portugal, a magnitude, nem a virulência que se fizeram sentir no país vizinho.

Foi focado anteriormente o papel fundamental da *mimesis*, na estética do Barroco. Esse conceito implicava, não a transposição acrítica e passiva da realidade exterior,<sup>61</sup> mas a sua filtragem e embelezamento pelo artista, verdadeiro agente de edificação moral e estética.<sup>62</sup> Na verdade, existem, no seio do Barroco, pressupostos estéticos classicizantes, que vêm já do Renascimento, baseados na leitura dos mesmos pensadores e tratadistas da Antiguidade, que se manterão actuais, nalguns casos, até ao próprio século XVIII. A própria estética iluminista prossegue, em muitos aspectos, o pensamento do período anterior sobre a arte, reforçando o elemento clássico da dicotomia clássico/barroco, inerente e interior ao próprio Barroco.<sup>63</sup> A pintura italiana desempenhou um papel fundamental, como modelo e proposta, já que, no seu seio, se debatem e harmonizam esses dois elementos. A possível harmonização ideológica e temática, que cimenta o universo da

---

<sup>61</sup> O próprio Palomino, grande teorizador, na Espanha setecentista, de uma estética de cunho eclético, de influência italiana, quando escreve, no seu Museo Pictórico y Escala Óptica (1715/24), que "la pintura es imagen de lo visible, delineada en superficie", toma o conceito de *visível* num sentido filosófico lato, acabando por defender a prevalência da invenção mental sobre a imitação do exterior. Cf. MENENDEZ PELAYO, 1940, pp. 518/9.

<sup>62</sup> Entre os numerosos autores que se referem a este aspecto, cf., por ex<sup>o</sup>, Erwin PANOFKY, Idea, Ed. Cátedra Madrid, 1977, p. 96.

<sup>63</sup> CHAUNU, 1985, expõe com bastante clareza a manutenção de um fio de ligação, que vai do Renascimento ao Iluminismo, atravessando o Barroco. Assim, escreve :

" Solidário consciente com as opções do Renascimento italiano, o século XVIII é também, sem saber, solidário com as trágicas tensões da arte europeia, na viragem dos séculos XVI-XVII. A estética das Luzes, para lá da opção global dos meados do século XVI, continua a viver a tensão trágica da viragem fundamental do começo do século XVII. Contemporânea da matematização e da física galileana, a tensão no seio de um mesmo sistema entre aspirações clássicas e barrocas pertence à herança integrada na estética das luzes." (p. 70). Ou, formulando uma síntese:

" O barroco é uma possibilidade no interior do sistema plástico procedente do Renascimento, a antítese num sistema que comporta uma tese clássica. O oceano barroco pode, portanto, reengendrar a todo o momento o seu aparente contrário, que é apenas o seu complemento." (pp. 74/5).

Reforma Católica, não escamoteia a existência das duas linhas, antes permite que se desenvolvam, uma vez garantida a sua inserção dentro de um amplo quadro mental e social.

Esta realidade abre vastas perspectivas a um eclectismo formal, que coexiste com a conformidade ideológica. Assim, para um artista, que desenvolve a sua actividade num país com as características do Portugal de fins do século XVII e primeira metade do seguinte, levanta-se naturalmente a questão da escolha dos modelos. Ultrapassada a situação maneirista, com o esgotamento dos seus pressupostos formais; sem o apoio de condições culturais e institucionais, que pudessem fazer florescer uma verdadeira escola, com valores autónomos, esse artista tem, por força, de voltar-se para fora e tentar apossar-se de uma linguagem formal, que lhe permita a elaboração de um estilo. Este deverá corresponder, em simultâneo, à sua expressão pessoal e às necessidades da encomenda, as quais pouco se alteraram, num tempo muito longo. Esta última circunstância não podia deixar de favorecer um conservadorismo de gosto, que se chocava, porém, com um certo desejo de modernidade, que se fazia sentir, ao nível das elites.

Para conseguir conciliar estas duas tendências contraditórias, esse pintor português procurará certamente cultivar um eclectismo formal pragmático, que porá ao serviço de uma temática tradicionalista, submetida à ortodoxia e ao decoro. Irá, pois, buscar às fontes de que pode dispôr, novas formas, já validadas pelo reconhecimento de outras sociedades, regidas pelos mesmos valores. Procurará consolidar o seu traço, na lição dos grandes mestres e, quando se der à sua volta a afirmação do novo/velho gosto italiano, extrairá a lição da luz e da cor.



Recordará o que aprendera nos velhos tratados, que poderá confrontar agora, em Mafra, com soberbos exemplares de uma antiga tradição pictórica actualizada, impressionantes, até pelas suas dimensões - sobretudo para quem, da obra dos mestres, guarda apenas uma visão empobrecida pelo pequeno formato e a ausência da cor.

Ao conseguir absorver esta lição e dar-lhe corpo, em seguida, em telas que satisfaziam, ao mesmo tempo, encomendantes mais ou menos exigentes e a consciência profissional, que sempre demonstrou possuir, este pintor, chamado André Gonçalves, teve de ultrapassar as meras condições de um aprendiz técnico regular, servido por uma boa capacidade de imitação. Neste salto qualitativo, operado na década de 1720, ele manifestou uma qualidade intrínseca, que não mais deixou de patentear, no decurso de uma longa carreira: talento.

Esse talento, que os coevos lhe admiraram, não podemos deixar de reconhecê-lo, quando apreciamos o conjunto da sua obra.

Impõe-se, porém, analisar uma característica importante, que está na base do seu longo esquecimento e depreciação, por parte de historiadores de arte, que o julgaram por um punhado de quadros, ou se limitaram superficialmente a repetir, sem investigação nem crítica, o que sobre ele se escrevera, muito tempo antes. Essa característica é a falta de originalidade compositiva e o recurso frequente a modelos alheios, conhecidos através de gravuras.

Torna-se curioso atentar no julgamento de André Gonçalves, recorrente na pena de todos os autores setecentistas e do princípio de Oitocentos, que sobre ele se debruçaram. De Miguel Tibério Pedagache a

Cunha Taborda, passando por Cyrillo Volkmar Machado,<sup>64</sup> todos lhe gabam a alta capacidade, pondo em realce o seu papel proeminente, no âmbito da pintura do seu tempo. Todos lamentam que não tivesse feito a viagem de Itália, ainda considerada imprescindível à formação de qualquer artista. Referem a sua conhecida prática de lançar mão de composições alheias, não para lhe criticar a falta de criatividade, mas para declarar que, se, em vez de estampas, tivesse podido ver os originais, teria alcançado uma posição cimeira na arte portuguesa, decerto não inferior à de Vieira Lusitano.<sup>65</sup>

A sua prática artística não surge como censurável, até porque tal seria impensável, nesse contexto, em que ela constituía comum tradição dos pintores e base do seu desenvolvimento. Deve ainda ser hoje matizada, pelo reconhecimento de que, de facto, várias telas suas apresentam composições originais. Além disso, mesmo nas muitas que são inspiradas em outros autores, não deparamos nunca com a cópia servil, mas com a recomposição e recombinação, em maior ou menor grau, de que resulta obra nova e, muitas vezes, feliz. Não deve igualmente esquecer-se que as estampas são a preto e branco e os quadros, fruto da policromia. Nesse predomínio consciente do colorido próprio sobre a composição alheia, manifesta-se, não só o pragmatismo,

---

<sup>64</sup> Cf. a fortuna crítica.

<sup>65</sup> Isto não significa que não fosse prezada a criatividade, o que seria absurdo. Exprime, pelo contrário a necessidade, para o artista, de tomar contacto e se exercitar sobre modelos dos grandes mestres, para fazer brotar a sua própria individualidade. Os autores mencionados realçam, em André Gonçalves, a forma como soube ultrapassar o *handicap* da permanência em Portugal, com a conseqüente limitação cultural que tal facto acarretou, desenvolvendo, em condições pouco propícias, qualidades artísticas, que lhe foram amplamente reconhecidas, no seu tempo. Estava-se, então, ainda longe do período em que o Barroco seria apostrofado, como o "mauvais goût allemand", a que alude J. A. França em "La fin du goût baroque au Portugal", *Bracara Augusta*, vol. XXVII, tomo II, 1973, p. 372.

mas também a capacidade do artista. E se ainda subsistissem dúvidas sobre esta, os seus escassos desenhos dissipá-la-iam.

Observemos agora as condições culturais, que faziam da cópia uma prática naturalmente aceite no seu tempo.

O ensaísta e coleccionador inglês Jonathan Richardson (1665-1745) escreveu, no seu Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of the Connoisseur (1719):

" Nor need any Man be asham'd to be sometimes a Plagiary, 'tis what the greatest Painters, and Poets have allowed themselves . . . indeed 'tis hard that a Man having had a good Thought should have a Patent for it for Ever. The Painter that can take a Hint, or insert a Figure, or Groupes of Figures from another Man, and mix these with his Own, so as to make a good Composition, will thereby establish such a Reputation to himself, as to be above fearing to suffer."<sup>66</sup>

Difícilmente se poderia ser mais explícito. Os génios não tiram patente das suas ideias e a prática de recolher sugestões, adaptar figuras de outros e combiná-las com as próprias, longe de merecer censura, era o caminho para uma fama certa.

Isto não significa que não fosse apreciada a originalidade no século XVIII, muito pelo contrário. A famosa querela dos Antigos e Modernos,

---

<sup>66</sup> Cit. em Christopher HOGWOOD, Handel, Thames and Hudson, Londres, 1988, p. 275.

que atravessou o Classicismo, deixou bem clara a sua importância, na avaliação dos méritos de um artista. Porém, a prática da cópia, da imitação e da inspiração era plenamente aceite e até recomendada, numa fase inicial de formação do estilo.<sup>67</sup> Era um exercício de liberdade artística. Assim, Rubens copiou Ticiano, como Jordaens ou Van Dyck viriam a copiá-lo a ele.

A cópia era prática corrente, sem sequer necessitar da justificação de ser imprescindível à formação do artista. Encontramo-la recomendada em numerosos tratados de pintura do período barroco. Citaremos apenas um, produzido no norte da Europa, em vida de André Gonçalves: o Groet Schilderboek de Gérard de Lairesse (1640-1711), publicado em Amsterdão, em holandês, em 1707 e que teria, oitenta anos depois, uma edição francesa, em Paris. Nesta obra, Lairesse, que era um pintor celebrado,<sup>68</sup> dirige-se aos seus confrades, instando-os a que busquem e copiem modelos antigos, retirados de gravuras:

"(. . .) vous trouverez que toutes ces figures sont d'une beauté parfaite dans leur genre; que votre imagination y ajoute ensuite un beau coloris, suivant la convenance de chaque individu, et je suis certain que vous produirez les plus belles figures possibles, et qui feront l'admiration de tous ceux qui les verront."<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Sobre a imitação dos bons modelos, como preceito estético, no Maneirismo e no Barroco, cf. VOSTERS, 1990, p. 418.

<sup>68</sup> Tal como André Gonçalves, Gérard de Lairesse foi célebre no seu tempo, tendo, em seguida, caído num relativo esquecimento, do qual foi resgatado pelo investigador francês Alain Roy, que acaba de dedicar-lhe uma monografia monumental: Gérard de Lairesse (1640-1711), Arthena, Paris, 1992.

<sup>69</sup> Cit. em ROY, 1992, p. 67, a partir da edição francesa, Grand Livre des Peintres, Paris, 1787, I, p. 84.

Foi, no fundo, esta a prática de André Gonçalves.

Consciente, como tantos outros artistas do seu tempo, da necessidade de encontrar um meio termo entre a busca neo-platónica de uma beleza ideal - defendida, na Península Ibérica, por autores, como Leão Hebreu, Fr. Luis de Granada, ou o jesuíta Eusebio Nieremberg<sup>70</sup> - e a imitação do real, por feio que seja, postulada por alguns neo-aristotélicos, recorreu a fontes gravadas, que adaptou e transformou, seguindo a sua própria intuição visual e percepção estética.

A limitação prática, que lhe advinha de satisfazer um tipo de encomenda bastante homogéneo, inibiu o desenvolvimento das suas potencialidades, na linha profana, mitológica, ou alegórica. Só muito raramente encontramos uma alegoria na sua obra. A ausência de um mercado para este tipo de pinturas, acabava por remeter a alegoria para o domínio mais modesto das gravuras, principalmente em frontispícios. De qualquer forma, os pintores, tendo ou não ocasião de aplicá-las, não deixavam de ter conhecimento das múltiplas imagens gravadas, que faziam da Iconologia, de Cesare Ripa, um repositório inesgotável.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Cf. MENENDEZ PELAYO, 1940.

<sup>71</sup> Esta obra, que teve uma divulgação imensa, na Europa e no Novo Mundo, conheceu diversas edições: Roma (1593), Roma (1603- primeira edição ilustrada), Siena (1613), Pádua (1618), Perugia (1764). O seu título completo é Iconologia o vero Descrittione delle Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi. A primeira edição ilustrada (1603) comporta xilogravuras, baseadas em desenhos do Cavaliere d'Arpino. Cf. Julián GALLEGU, Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Ed. Aguilar, Madrid, 1972, p.30.

Sobre a sua possível influência em Portugal, cf. Donatella Dehò NEVES, "Giovan Battista Pachini e l'Arte del Settecento in Portogallo - uno studio di Flávio Gonçalves" in Estudos Italianos em Portugal n.º 36, 1973.

Contudo, para um pintor de temática eminentemente religiosa, as grandes fontes eram, obviamente, a Bíblia, os Apócrifos, os escritos dos Padres da Igreja, as Etimologias de S. Isidoro de Sevilha e a Legenda Aurea de Tiago de Voragine.<sup>72</sup> Daqui, retirara já a Idade Média a maior parte dos temas. Sem deixar de utilizar estas fontes, o Barroco foi enriquecendo a iconografia sacra, à medida que se canonizavam novos santos e se impunham novas formas de culto e devoções particulares. Surgem novas fontes, devendo referir-se, pela sua importância, o livro Imago Primi Seculi Societatis Iesu, publicado em Antuérpia, por Plantin, em 1640, para celebrar o primeiro centenário dos jesuítas. De cunho triunfalista e apologético, patenteava simultaneamente uma grande riqueza artística, devido às gravuras de Cornelis Galle, que o ornavam.

Outras duas obras de grande importância, como fonte temática e iconográfica, foram os Monumenta Humanæ Salutis, de Arias Montano (Plantin, Antuérpia, 1571), com gravuras de Philippe Galle e a Flos Sanctorum, ou Libro de las vidas de los Santos, do jesuíta espanhol Pedro de Ribadeneyra, editado em Barcelona, em 1623.<sup>73</sup>

Já em pleno século XVIII, Frei Juan Interián de Ayala publicará uma autêntica enciclopédia iconográfica barroca, especialmente destinada aos pintores: o Pictor Christianus (1730), de que será feita, em 1782, uma edição castelhana.<sup>74</sup> É perfeitamente possível que esta obra fosse conhecida no círculo de André Gonçalves.

<sup>72</sup> *Idem*, pp. 47/8.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>74</sup> A versão castelhana, elaborada por Luís Durán y de Bastero, leva o título El pintor christiano y Erudito. o tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas.

As estampas, que circulavam aos milhares, tornavam conhecidas, de uma ponta à outra do mundo católico, novas formas e ideias, contribuindo para orientar e conferir características comuns ao manancial da produção pictórica de então.

Não só os pintores, nas suas oficinas, mas também as casas religiosas, nas suas livrarias, guardavam ciosamente ricas colecções de gravuras, que eram utilizadas, com frequência, como reportório de temas, formas e ideias, que depois se aplicavam, na pintura, no azulejo e na pequena escultura, de altares e retábulos.<sup>75</sup> Entre as mais ricas colecções de livros com gravuras, contava-se a de Santa Cruz de Coimbra, parte da qual passou à Academia de Belas Artes do Porto.

A difusão generalizada da gravura e sua utilização específica, no *atelier* do pintor, como instrumento de aprendizagem e até como mostuário, são dados fundamentais para poder entender a cultura visual do Barroco.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup>Cf. Marie Thérèse MANDROUX-FRANÇA, "La circulation de la gravure d'ornement au Portugal du XVIe. au XVIIIe. siècle", comunicação ao XXIV Congresso Internacional de História da Arte, Editrice CLUEB, Bolonha, 1979.

<sup>76</sup> Cf. Juan José MARTIN GONZALEZ, El artista en la sociedad española del siglo XVII, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 220/1:

"La utilización de estampas se ha demostrado como norma habitual entre los pintores españoles. Los inventarios de los artistas nos ofrecen una colección ingente deste material. Aparte de estampas sueltas, tienen las que figuran como ilustración de libros de arquitectura, vidas de santos, evangelios, narraciones, etc. No hay duda de que el grabador va por delante del pintor. La mentalidad popular guarda mejor una imagen grabada que una pintura, ya que el dibujo, al ser más sintético que el mundo del color, permite retener mejor el concepto formal (. . .). El empleo de la estampa puede responder a iniciativa del artista, pero más comúnmente, del cliente. Lo habitual, no obstante, es mezclar dos o tres estampas (. . .). Las estampas se ofrecían a través de diversos medios. Las familias menos acomodadas podían tener en su casa estampas de las imágenes de devoción, pero hay asimismo estampas de grabadores célebres que se colocaban en las paredes, a veces del tamaño de un gran lienzo (. . .). Los artistas tenían auténticas colecciones de grabados, para inspirarse ellos o para ofrecer repertorio con que eligiera el cliente."

Os aprendizes de pintor tinham ao seu dispor cartilhas de desenho, que deviam estudar e copiar. A mais antiga da Península foi gravada em 1637/8, por Pedro de Villafranca e abrangia 21 lâminas com estudos anatómicos. No fim do século XVII, o pintor José Garcia Hidalgo publicou um manual de proporções e simetria, precisamente para uso de tais aprendizes.<sup>77</sup>

Por vias diversas, Espanha e também Portugal viram-se submergidos, nos séculos XVII e XVIII, por gravuras, oriundas, em primeiro lugar, da Flandres,<sup>78</sup> mas igualmente de França, Itália e, numa fase posterior, da Alemanha, a partir de onde se difundirá o gosto rococó.<sup>79</sup>

Através deste meio, a realidade estética da Europa setentrional penetrará no sul.<sup>80</sup> Ao lado de gravadores italianos, como Antonio Tempesta, ou os próprios Carracci, ergue-se uma pléiade do norte da Europa, com os Sadeler, B. Spranger, Frans Floris, Cornelis Cort, H. Goltzius, Barthel Beham, P. Galle e Callot, para referir só os maiores.<sup>81</sup>

<sup>77</sup> Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor Escuela y Simetria, con demostraciones matemáticas que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro y ciertos perfiles del hombre, mujer y niños (Madrid, 1693). As principais fontes utilizadas eram as obras de Dürer, Jean Cousin, Juan de Arfe, Palma Vecchio, Ribera e Guercino, bem como as estampas dos Carracci. Cf. CARRETE PARRONDO, CHECA CREMADES e BOZAL, 1987, pp. 325 ss. Sobre a difusão das gravuras dos Carracci, cf. Antonio GALLEGU, Historia del Grabado en España, Ed. Cátedra, Madrid, 1979, p. 184.

<sup>78</sup> O principal centro impressor era Antuérpia, onde pontificavam os Plantin. Entre outras cidades, Lyon, Paris, Basileia e Veneza marcavam também uma presença importante no mundo da edição.

<sup>79</sup> Por via das famosas gravuras de Augsburg.

<sup>80</sup> Entre os pintores mais copiados, por via da gravura, no início do Barroco, estão os alemães Albrecht Dürer e Martin Schongauer.

<sup>81</sup> Cf. CARRETE PARRONDO *et al.*, 1987, pp. 337/8.



Alguns desempenharam mesmo um papel muito relevante, na difusão desta arte, na Península, como os flamengos Petrus Perret, Cornelis Schut e Jan Schorquens.<sup>82</sup>

Lugar à parte ocupa um artista, cuja obra foi a mais gravada, reproduzida e imitada, na Europa barroca: P. P. Rubens. A sua obra é incontornável, no panorama do Barroco e os seus ecos espalharam-se por toda a parte, sendo detectáveis também, como já vimos, na obra de André Gonçalves.

Será Rubens o grande responsável pela elaboração da gramática formal barroca, exercendo uma influência enorme, que se fez sentir até pleno século XVIII. Para lá das suas numerosíssimas telas, presentes em quase todos os países da Europa central e ocidental, as inumeráveis gravuras, extraídas de muitas daquelas, tornaram-no, sem dúvida, o artista mais conhecido do período barroco. Exerceram especial influência, pela sua grande pujança de estilo, as estampas que reproduzem os grandes ciclos decorativos do artista, como o da Igreja dos Jesuítas de Antuérpia (1619), o do Palácio do Luxemburgo (Paris, 1621), ou o da Torre de la Parada (Madrid, 1636-40).

As suas inovações de ritmo e dinâmica da composição centrífuga e até os seus maneirismos formais irão ser copiados em toda a parte. Na difusão de um estilo, poucos instrumentos terão existido tão poderosos, como as gravuras sobre obras de Rubens. Mesmo em países em que abundavam as próprias pinturas do mestre, não pode diminuir-se a importância primordial da gravura, como meio de transmissão da sua

---

<sup>82</sup> Cf. GALLEGO, 1979, pp. 135/6.

arte. Através dela, exerceu uma influência imensa, não só sobre outros artistas, mas sobre o próprio gosto do público. Para isso, contribuiu também a alta qualidade técnica dos gravadores, que com ele trabalharam, como Lucas Vorstermans, Paulus Pontius e os irmãos Bolswert.

Sabemos que a importação de gravuras flamengas para Espanha - e em menor grau para Portugal - se fazia aos milhares, sendo os comerciantes franceses muito activos neste negócio. Apesar de caras, as gravuras vendiam-se rapidamente, produzindo elevados lucros, que levaram o próprio artista a tentar estabelecer regras de controle da reprodução gráfica e comercialização da sua obra. Provavelmente, seria esta última a sua preocupação maior, já que a eventual infidelidade ao modelo original, ou o seu inevitável empobrecimento eram admitidos, como preço normal a pagar, pelo benefício maior da difusão das formas, que, para ser verdadeiramente eficaz, comporta sempre uma alteração de valores, de modo a ir ao encontro do público a que se destina.<sup>83</sup> Todos os grandes artistas do Barroco se submeteram a essa regra implícita, sabendo que a gravura lhes estenderia a fama e potenciaria a mensagem, de um modo muito mais eficaz, que a sua própria grande pintura.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Cf. Henri ZERNER, texto introdutório a Le Stampe e la diffusione delle immagini e degli stili, XXIV Congresso Internacional de História da Arte, Editrice CLUEB, Bolonha, 1979, p. 3: "Le graveur qui transforme un chef d'œuvre de Rubens presque en image populaire ne fait pas que trahir sa propre insuffisance artistique (qui dut rester peut-être très réelle), mais il répond aussi à une demande, à une sensibilité différente de celle du public distingué. . . Les valeurs que le graveur inscrit dans son image ne dépendent pas seulement de ses capacités propres et des moyens techniques de l'époque, mais aussi du public auquel il s'adresse - en d'autres termes, le registre technique de l'ouvrier, ce qu'il peut et sait faire, est déterminé en partie par le marché auquel il s'adresse."

<sup>84</sup> Entre os pintores barrocos mais gravados, para além de Rubens, acham-se Jordaens, Van Dyck, os Carracci, Pietro da Cortona e Guido Reni. São nomes extremamente

Também em Portugal, se fez sentir grandemente a influência da arte gráfica, meio privilegiado de contacto dos artistas portugueses com a produção pictórica internacional, que, de outro modo, desconheceriam, na sua maioria. Já vimos que as entidades religiosas - que eram, ao mesmo tempo, a origem de boa parte das encomendas - dispunham de grandes colecções de gravuras. No século XVIII, uma das grandes vias de influência do gosto francês será justamente a desses *recueils gravés*, que se espalham por todo o continente europeu<sup>85</sup> e que estão presentes em Portugal.

Sabemos igualmente que D. João V encomendou, em Paris, aos Mariette, uma colecção monumental de gravuras, que abrangia uma selecção do melhor que até então essa arte produzira. Vieram para Lisboa 106 volumes, dos quais apenas dois escaparam, por acaso, ao Terramoto.<sup>86</sup> É tentador pensar que um ou outro pintor português mais afortunado poderá ter tido acesso, no Paço da Ribeira, a esses soberbos volumes, que introduziram entre nós, artistas, como Callot ou Rembrandt, virtualmente desconhecidos no nosso país.

---

prestigiosos, que o não seriam, talvez, hoje tanto, não fora a possibilidade de influência, que a gravura lhes facultou.

Sobre a influência europeia de Rubens através da gravura e seus condicionalismos, cf. GALLEGO, 1972, p. 88; ZERNER, 1979, p. 1; CARRETE PARRONDO *et al.*, 1987, pp. 338 ss., bem como Emilio OROZCO, "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco" in *Goya*, nº 27, 1958, p. 147 e Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, intr. a *El Barroco*, Ed. Noguer, Barcelona, 1982, p. XIII.

<sup>85</sup> Cf. Louis RÉAU, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Ed. Albin Michel, Paris, 1971, p. 198.

<sup>86</sup> Cf. José de Figueiredo, *Introduction au catalogue de l'exposition d'art français, spécialement orfèvrerie du XVIIIe. siècle*, MNAA, Lisboa, 1934.

André Gonçalves não terá sido o único pintor português a dispor de grande número de gravuras. Outros gravavam também, como Vieira Lusitano. Contudo, só em finais de Setecentos, a arte da gravura conhecerá um real incremento entre nós, criadas que foram então algumas condições essenciais à sua prática.<sup>87</sup> Até então, a grande produção nacional quase se limitava aos "Registos de Santos", que já anteriormente referimos.

No universo do Barroco, a cópia é, pois, um exercício legítimo e recomendável a qualquer pintor. A noção de plágio achava-se então muito menos afirmada do que hoje e o gosto dominante preferia a eficácia à originalidade. O cultivo desta última *à outrance* será um fenómeno cultural próprio do Romantismo, que trouxe ponderosas consequências ao desenvolvimento posterior da arte europeia, vindo a constituir, no nosso século, um dos factores da crise, que se traduziu no generalizado afastamento, que hoje se verifica, entre os produtores artísticos e o público.

No século XVIII, a situação era muito diferente e constituiria seguro anacronismo pretender julgar as condições de produção e gosto, então vigentes, à luz dos valores actuais. Aqui reside muito da injustiça da avaliação historiográfica de André Gonçalves, a qual nem sempre

---

<sup>87</sup> Para o estudioso do desenvolvimento, no país, da arte da gravura, continua a ser fundamental a obra de Ernesto SOARES, História da gravura artística em Portugal, 2 vols., Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1940/1.

Um pequeno estudo mais recente, sobre técnicas, meios e processos produtivos da gravura e sua relação com a pintura, é o de Nuno SALDANHA, "A cópia na pintura portuguesa do século XVIII", in Arqueologia do Estado, Lisboa, 1988.

levou em conta o circunstancialismo em que o artista trabalhou e dentro do qual foi admirado. Isto não obsta, evidentemente, ao rigor da sua valorização em termos absolutos, quer no contexto europeu da sua época, quer no âmbito global da pintura portuguesa.

Para concluir a abordagem deste aspecto, não resistimos a transcrever algumas linhas de Pierpaolo Quieto,<sup>88</sup> que, na sua clareza, sintetizam bem o que pretendemos evidenciar:

" Il copiare, l'ispirarsi allo stile dei grandi maestri era reputato al tempo un sommo onore. Nella fattispecie il 'copista', qualora abile pittore, era facilmente condotto ad entrare in un clima affine a quello del maestro le cui concezioni finivano con l'essere assorbite, analizzate, creando un momento di passaggio tra le opere originali del passato e le future manifestazioni pittoriche dell'artista copista."

Nessa honra suprema, na análise, absorção e personalização da mensagem alheia, residia, pois, o esforço e a glória de numerosos artistas do período barroco. André Gonçalves foi um deles.

Um dos mais importantes aspectos a sublinhar, na análise da sua obra, é, sem dúvida, a influência italiana, que nela tão fortemente se faz sentir.

Se o eclectismo compositivo e formal, de que o artista deu mostras, o levou a buscar inspiração noutros horizontes, como a Flandres - ou não

---

<sup>88</sup> QUIETO, 1988, p. 57.

fosse a sombra de Rubens uma das dominantes do Barroco -, foi a arte italiana a sua maior fonte de inspiração. Para explicá-lo, há que contar com a influência do seu amigo Vieira Lusitano, italiano de formação, mas também com a tendência geral, que o reinado de D. João V tanto acentuou,<sup>89</sup> e que não se esbateu no seguinte.<sup>90</sup>

Ou por querer seguir a tendência do seu tempo, ou, mais simplesmente, por provir ainda de um tipo de formação, que continuava a considerar a Itália, como a pátria das artes, André Gonçalves embebeu o seu estilo da lição dos bolonheses e dos romanos.

Não pôde permanecer alheio ao estilo dos Carracci, difundido em toda a Europa, por estampas numerosas, que serviam de precioso instrumento de trabalho aos pintores.<sup>91</sup> Delas se podia extrair, não só grande quantidade de gestos, atitudes e poses heróicas, directamente utilizáveis, mas uma lição bastante mais profunda: a de um classicismo ideal, compatível com o espírito do Barroco, mas inflectindo-o, no sentido da revalorização da experiência pictórica da Alta Renascença. Essa importante inflexão deveu-se, sobretudo, a Annibale e gerou, em

---

<sup>89</sup> Cf. BOTTINEAU, 1973 e 1986. Nesta última obra, o autor refere que o monarca português, informado pelo marquês de Fontes, se mantinha a par do que de mais moderno se passava na cena artística romana (pp. 56/7).

<sup>90</sup> Cf. Leo MAGNINO, "Influência do iluminismo na cultura portuguesa" in Bracara Augusta, vol. XXVIII, tomo III, 1973.

<sup>91</sup> O próprio André Gonçalves possuiu uma significativa colecção de estampas, segundo referem todas as fontes. É muito provável que, a exemplo de tantos outros pintores, para lá do aspecto eminentemente prático, que o levava a utilizá-las como instrumento de trabalho, se deleitasse com elas, como esteta e coleccionador.

seguida, uma trajectória nova, dentro da pintura italiana, no eixo Bolonha-Roma.<sup>92</sup>

Ainda mais do que aquilo que se pode, de imediato, ver numa gravura, subsistia a memória da grande importância dos Carracci, como professores, na dupla acepção barroca do termo, que envolve *praticar* e *ensinar*. A Academia, por eles fundada, gozara de uma reputação europeia e atribuía-se-lhes, com justiça, a renovação da gloriosa tradição artística do seu país. A sua arte constituía um apelo para o espírito e para os sentidos, alcançando uma síntese de significado, traduzida numa outra síntese espectacular, entre desenho e cor, como se não vira desde Rafael. Annibale, especialmente, levará ao mais alto grau esse equilíbrio entre colorido e ciência óptica, introduzindo uma nova concepção e prática do *chiaroscuro*, que abrirá largas perspectivas ao desenvolvimento da pintura barroca. A sua particular percepção do quanto a *mimesis* aristotélica pressupõe de contemplação e actividade teórica, conduziu-o a elevar a prática ao nível da teoria, como escreveu Charles Dempsey.<sup>93</sup>

André Gonçalves não teve, decerto, no seu tempo, a percepção clara das consequências teóricas, decorrentes da acção dos Carracci, mas não lhe terá escapado, como a qualquer pintor minimamente informado, a importância deles, na renovação da pintura italiana.

---

<sup>92</sup> Cf. Donald POSNER, Annibale Carracci. A study in the reform of italian painting around 1590, 2 vols., National Gallery of Art: Kress Foundation, Phaidon, Londres, 1971.

<sup>93</sup> Cf. Charles DEMPSEY, Annibale Carracci and the beginnings of Baroque Style, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, J. J. Augustin Verlag, Gluckstadt, 1977, pp. 3, 35/6, 66.

Porém, em termos práticos, foi Guido Reni, o outro grande mestre bolonhês, quem deixou uma marca mais assinalada na sua obra.

Se os Carracci cultivaram uma aparatosa pintura mural, frequentemente de tema profano, Reni celebrizou-se com imponentes palas de altar, em que se afirma como o digno herdeiro de Rafael. A sua profunda sensibilidade no tratamento dos temas sacros, aliada a uma grande felicidade de composição, unindo sobriedade e grandeza, não podiam deixar indiferentes um artista, como André Gonçalves. Este, salvaguardadas as devidas proporções, teve de enfrentar problemas semelhantes, em cuja resolução se valeu da obra prestigiada do bolonhês.<sup>94</sup>

Escreveu Cyrillo<sup>95</sup> que André Gonçalves imitou Conca e Masucci no colorido e Maratta nos panejamentos. Embora seja verdadeira, esta afirmação é um tanto redutora, na medida em que a influência deste último mestre é de alcance bastante maior. Não tendo provavelmente visto nenhuma tela dele,<sup>96</sup> André Gonçalves conhecia-lhe bem a obra, através da sua colecção de gravuras. Dos seus discípulos Conca e Masucci, ao contrário, pôde admirar em Mafra exemplares importantes, que não

---

<sup>94</sup> Sobre a influência directa de Guido Reni em André Gonçalves, especialmente nas pinturas para Mafra, cf. QUIETO, 1988, p. 50.

<sup>95</sup> CYRILLO, 1823, p. 88.

<sup>96</sup> Em Vila Viçosa, na capela do Paço dos Duques de Bragança, existe uma tela de Maratta, o *Aparecimento da Virgem a S. Domingos de Gusmão*, muito semelhante a uma outra, da Galleria Pitti, de Florença, o *Aparecimento da Virgem a S. Filipe Neri*. Trata-se, possivelmente, de uma encomenda de D. João V, cujas circunstâncias e origem documental desconhecemos. Ignoramos também se A. G. terá podido vê-la.

Cf. Adriano de GUSMÃO, Pinturas de Carlo Maratta e Matteo Rosselli identificadas em Vila Viçosa, Fund. Casa de Bragança, Lisboa, 1949.



deixaram de impressioná-lo, justamente pelo seu colorido quente e rico de matizes, subtilmente harmonizados.

Ora Maratta representa um momento de enorme importância, no desenvolvimento da escola romana, nos fins do século XVII e inícios do seguinte. Por esse tempo, as escolas bolonhesa, florentina e genovesa tinham entrado em irremediável decadência, só subsistindo, como verdadeiros focos da arte italiana, ao longo de Setecentos, Roma, Nápoles e Veneza.

Na cidade papal, já longe do brilho do grande período barroco (1620-1680), digladiavam-se duas tendências pictóricas: a primeira, conservadora e decorativa, desenvolveu o Barroco, no sentido individualista, que havia de gerar o Rococó;<sup>97</sup> a segunda buscou raízes no classicismo eclético da Academia de Bolonha, que se opusera, com êxito, à opulência formal de Pietro da Cortona. Para o triunfo desta última, muito contribuiu Carlo Maratta, que criou uma verdadeira escola, destinada a dominar a cena pictórica romana por largo tempo.

Foi este circunstancialismo que o marquês de Fontes encontrou, à sua chegada a Roma. A corrente que Maratta chefiara e que os seus alunos prosseguiram com brilho, ligava-se directamente à grande tradição clássica, de Rafael, Domenichino, Reni, Sassoferrato, Sacchi. Até ao final do século, com Pompeo Batoni, ela foi hegemónica, fazendo

---

<sup>97</sup> Este veio a atingir o seu ponto mais alto, já não em Roma, mas na Veneza de Pietro Longhi.

irradiar para a Europa uma dupla noção de modernidade e tradição, servida por uma alta qualidade técnica e formal.<sup>98</sup>

Foi enorme a influência desta corrente em Espanha e também, em grau menor, entre nós.

Os modelos italianos dominam completamente a evolução da pintura sacra e alegórica, na nova Espanha dos Bourbons, confinando a influência francesa rival ao retrato de corte.<sup>99</sup> Para esta preponderância, muito contribuiu a estadia, no país vizinho, de Jacopo Amigoni (1747/52), Corrado Giacchino (1753/62) e Giambattista Tiepolo (1762/70). Para além destes, já na década de 1730, pintavam, para La Granja, nomes como Francesco Solimena, Sebastiano Conca e Francesco Trevisani. Estes dois últimos, como sabemos, foram também empregados pelo rei de Portugal, juntamente com Agostino Masucci. Todos três representavam o mais brilhante da herança marattiana, cuja sedução se fez sentir sobre André Gonçalves.

A importância da arte e do ensino de Maratta foi imensa. A sua própria convicção do papel moral dos seus quadros muito contribuiu para o cunho de honesta seriedade e persuasiva singeleza que lhes conferiu e que os seus sucessores, especialmente Trevisani, procuraram

---

<sup>98</sup> Cf. Jesus URREA FERNANDEZ, La pintura italiana del siglo XVIII en España, Dep. de Historia del Arte, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1977, p. 24:

"Los discípulos de Maratta practican un tipo de pintura que enlaza con el clasicismo arcádico boloñés en el que el amor por las bellas formas, el gusto por el dibujo y las composiciones equilibradas inclinan al arte hacia un racionalismo crítico que preludia la vuelta a las formas estrictamente clásicas."

Cf. ainda BELLONZI, 1960, p. 132.

<sup>99</sup> Cf. Jeannine BATICLE, Yves BOTTINEAU e Alfonso Emilio PEREZ SANCHEZ, L'Art européen à la Cour d'Espagne au XVIIIe siècle, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1979, p. 168 (texto de A. E. Pérez Sánchez).

retomar. Clareza, harmonia, organicidade - elementos do mais puro classicismo - estão presentes na sua obra que, não deixa, porém, de integrar-se numa das mais fecundas tradições do primeiro Barroco: a nobre dignificação da figura humana.

Tais são as características, que, a seu respeito, sublinharam três dos maiores estudiosos da pintura italiana: Voss,<sup>100</sup> Wittkower<sup>101</sup> e Waterhouse.<sup>102</sup>

Entre os seus discípulos, foram certamente Conca e Masucci os que mais influenciaram André Gonçalves, que lhes pôde admirar as obras directamente. Qualquer deles disfrutava então de uma celebridade, que o

<sup>100</sup> Hermann VOSS, Die Malerei des Barock in Rom, Propylaen Verlag, Berlim, p. 594: "Maratti ist ganz unzweifelhaft der größte Meister des monumentalen Kirchenbildes, den Rom seit Annibale Carracci und seinen großen Fortsetzern gehabt hat (. . .). Dieselbe klare Schönheit, die den Rhythmen der Bogen und Wölbungen, der Harmonie der Linien- und Raumverhältnisse entströmt, formt sich in den edel und rein gefügten Kompositionen des Maratti gewissermaßen zu organischem Leben um." Sobre o seu ensino e sua tentativa de retomar o lugar de Annibale Carracci, como "caposcuola", cf. *idem*, p. 603.

<sup>101</sup> Rudolf WITTKOWER, Art and Architecture in Italy 1600-1750, The Pelican History of Art, Penguin Books, Londres, 1958, p. 221:

"He wanted to restore the autonomous character of the painted area: once again the fresco is clearly and simply framed. He also wished to reinstate the autonomy of the individual figure: he returned to the classical principle of composing with few figures and to an even, light palette which invites the focus of attention on to the plastically conceived figure, its attitudes and gestures; he almost relinquished the *sotto in su* but, characteristically, did not revive the austere *quadro riportato* of the Early Baroque classicism. Moreover, the figures themselves are more Baroque and less Raphaellesque than he may have believed them to be, and the composition lacks poignancy and incisive accents. It undulates over the picture plane, and the first impression is one of a perplexing mass of sodden form(. . .). In every sense he steered an agreeable middle course. His paintings contain no riddles, nothing to puzzle the beholder, nothing to stir violent emotions(. . .). What impressed his contemporaries most was that he re-established a feeling for the dignity of the human figure seen in great, simple, plastic forms and rendered with a sincerity and moral conviction without parallel at this moment."

<sup>102</sup> Ellis WATERHOUSE, Italian Baroque Painting, Phaidon Press, Londres, 1968, p.76:

"It is a style of impressive rhetoric, in which each figure tells effectively. The types are well selected and judiciously idealized: the colour is powerful and the allegorical detail broadly and simply expressed."

tempo não tinha ainda delido. Foram contemporâneos e rivais, não só na sucessão de Maratta, mas na própria obtenção de encomendas, como a da *Anunciação* para a capela lisboeta de S. João Baptista, em que Conca foi preterido, a favor de Masucci. Sabemos como este simples facto foi tão importante para a ulterior carreira de André Gonçalves. Tal como este, Conca foi particularmente activo no seio da Academia de S. Lucas. Comparando-o com Masucci, Anthony M. Clark considera-o mais perto do gosto actual, sublinhando a sua leveza e vitalidade.<sup>103</sup> Extremamente prolífico e influente, com obras gravadas desde 1710,<sup>104</sup> o artista napolitano dirigia uma academia particular, que pouco mais era que uma aula de nu.<sup>105</sup> Fora aluno de Solimena e temperara o seu barroquismo meridional, herdado de Luca Giordano, com o classicismo romano de Maratta.<sup>106</sup> Exacto contemporâneo de André Gonçalves - nasceu em 1680 e morreu em 1764 - veio ainda a ser um dos responsáveis pela inflexão da escola romana, no sentido do Rococó. De regresso à sua Nápoles natal, no final da vida, obteve um grande triunfo, ao obter, contra o neoclássico Mengs, o encargo da decoração do palácio real de Caserta.<sup>107</sup> Nesta disputa, de que saiu vitorioso, com o apoio do arquitecto Vanvitelli, representava a permanência da veia classicista do Barroco, já prestes a extinguir-se.

---

<sup>103</sup> Anthony M. CLARK, "Sebastiano Conca and the Roman Rococo" in *Apollo* vol. LXXXV, nº 63, Maio 1967. Neste artigo, o autor considera que os únicos rivais de Conca eram Trevisani, em Roma, Solimena em Nápoles e Tiepolo em Veneza. Só este último o ultrapassava no número de encomendas, vindas de fora de Itália.

<sup>104</sup> Vieira Lusitano gravou um *S. Tiago* de Conca.

<sup>105</sup> *Idem*, pp. 329 e 331.

<sup>106</sup> Cf. BELLONZI, 1960, pp. 128/9.

<sup>107</sup> Cf. Arnaud Brejon de LAVERGNEE, "La peinture napolitaine du dix-huitième siècle" in *Revue de l'Art* nº 52, 1981, p. 68.

Nessa mesma veia podia incluir-se o elegante racionalismo geometrizzante de Masucci, que é talvez o seu ponto final. Com a sua extrema correccão de desenho e clareza espacial, que prenunciam já uma nova era, soube continuar, à sua maneira, a tradição de Maratta, encerrando o brilhante período do Barroco romano.<sup>108</sup>

Foram, pois, estes os mestres, cuja mensagem André Gonçalves buscou apreender e cujas características tentou absorver, espelhando, assim, em Portugal, a afirmação e as contradições de um brilhante estilo, na sua fase final. Serviu-o o seu talento, aperfeiçoado no decurso de uma carreira longa. Serviu-o igualmente a permanência do gosto barroco entre nós, alheio, quer à corrosão do Rococó, quer à subversão do Neoclassicismo.

Preocupado em formar bons discípulos, como qualquer mestre responsável, na velha tradição medieval, André Gonçalves não encontrou, ironicamente, entre eles, nenhum sucessor à sua altura. Nem seu filho Manuel José, precocemente falecido, nem João dos Santos Ala, de que nada conhecemos, nem Francisco Xavier Lobo, António Joaquim Padrão, José da Costa Negreiros ou Joaquim Manuel da Rocha ultrapassaram a honesta mediania. Destes quatro últimos, subsistem algumas obras, de algum mérito e demonstrando boa técnica, mas

---

<sup>108</sup> Cf. Anthony M. CLARK, "Agostino Masucci: a Conclusion and a Reformation of the Roman Baroque" in Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, Phaidon, New York, 1969.

incapazes de competir, no seu conjunto, com os já decadentes barrocos italianos, cujas telas continuavam a chegar a Portugal.

Na verdade, o autêntico sucessor de André Gonçalves foi Pedro Alexandrino de Carvalho. Este, não foi propriamente seu aluno, mas, segundo Cyrillo, frequentou-lhe a casa e a escola.<sup>109</sup>

Demonstrando uma vocação própria, soube desenvolver as suas capacidades, vindo a corresponder, com competência e talento, ao mesmo mercado de encomendas, para o qual André Gonçalves trabalhara. Prolongou, assim, até ao século XIX, uma corrente artística, evolutiva e coerente, que vinha desde Seiscentos, com Bento Coelho da Silveira, dando vida e forma a um capítulo da pintura portuguesa.

Essa corrente é a do Barroco e o seu elo principal foi André Gonçalves.

---

<sup>109</sup> CYRILLO, 1823, p. 91.

## **APÉNDICE DOCUMENTAL**

Inclui este Apêndice dois tipos de documentos:

- os que se referem directamente à vida e obra de André Gonçalves;
- alguns contratos de obras, firmados por outros artistas, seus contemporâneos.

O primeiro grupo abrange o registo de baptismo do pintor, o do seu primeiro casamento, bem como os registos de baptismo e de óbito de seu filho Manuel José. Inclui ainda o contrato estabelecido com a Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Igreja da Pena (1729) e o recibo passado à Misericórdia de Lisboa, trinta e dois anos mais tarde.

O segundo apresenta seis contratos de obras da época, que nos permitem penetrar no espírito e, por vezes, na envolvência mental, que presidiam à sua génese, revelando-nos ainda o pesado condicionalismo a que estava sujeito o artista, fosse ele pintor, dourador, ou entalhador.

De todos eles, é fornecida transcrição.

No final deste Apêndice Documental, insere-se o texto completo da Carta Apologetica de José Gomes da Cruz, a que foi dedicado um capítulo deste trabalho. Foi utilizado o mais completo dos dois exemplares, que a Biblioteca Nacional de Lisboa possui.



Lista dos documentos:

I - Registo de baptismo de André Gonçalves. 9/12/1685.

ANTT, Livro de Baptismos de S. Pedro de Alcântara, B-2, fl. 264.

II - Registo de casamento de André Gonçalves e Josefa Maria da Encarnação. 28/7/1710.

ANTT, Livro de Casamentos de Santos, C-7, fl. 66.

III - Registo de baptismo de Manuel José Gonçalves. 2/2/1716.

ANTT, Livro de Baptismos das Mercês, B-2, fl. 182v.

IV - Registo de óbito de Manuel José Gonçalves. 20/4/1754.

ANTT, Livro de Óbitos das Mercês, O-2, fl. 77.

V - Contrato de obras entre a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Pena e os pintores André Gonçalves, Jerónimo da Silva e João Nunes de Abreu. 15/3/1729.

Arquivo Paroquial de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Pena, Lisboa, Livro dos Acórdãos  
1709-1783, fl. 48v.

VI - Recibo passado por André Gonçalves à Misericórdia de Lisboa.  
29/3//1761.

Arquivo Histórico da Misericórdia de Lisboa, Maço 1<sup>o</sup> de Memórias  
e vários Papéis Antigos, avulso.

VII - Contrato de obras entre o Convento de Jesus e o mestre  
escultor Félix Aauto. 14/7/1725.

ANTT, Cartório Notarial de Lisboa nº 12A, Maço 42, Livro 420, fls.  
12v/13.

VIII - Contrato de obras entre a Irmandade de S. Lucas e João  
Nunes de Abreu, para realizar o Arco Triunfal da arte dos pintores, por  
ocasião da entrada solene da Princesa do Brasil em Lisboa. 31/1/1729.

ANTT, Cartório Notarial de Lisboa nº 11, Caixa 112, Livro 485, fls.  
69v/70.

IX - Contrato de obras entre o Convento de Jesus e o pintor dourador José Gonçalves Soares. 23/4/1731.

ANTT, Cartório Notarial de Lisboa nº 12A, Maço 44, Livro 436, fls. 30v/31.

X - Contrato de obras entre a Irmandade do Santissimo Sacramento da Igreja de S. André e o pintor dourador João Crisóstomo Ribeiro. 12/10/1734.

ANTT, Cartório Notarial de Lisboa nº 12B, Maço 26, Livro 580, fls. 47/49.

XI - Contrato de obras entre a Irmandade do Santissimo Sacramento da Igreja de S. Tomé e o pintor dourador Bernardo da Costa Barradas. 4/9/1736.

ANTT, Cartório Notarial de Lisboa nº 12B, Maço 27, Livro 588, fls. 93/94.

XII - Contrato de obras entre a Irmandade da Santa Cruz dos Passos do Convento de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Graça e o pintor dourador Jerónimo Gomes. 31/10/1757.

ANTT, Cartório Notarial de Lisboa nº 5A, Maço 1, Livro 5, fls. 38v/40.



1000) Aos dez de novembro de mil e seiscentos e oitenta e cinco baptizou de minha licença  
o Sr. Francisco Xavier de Souza filha legitima de Joseph Pedro dos Reis e de Maria  
do Spirito Santo. Padrinho Luis P. de Souza

Padrinho Luis P. de Souza

1001) Ao trinta e cinco de novembro de mil e seiscentos e oitenta e cinco baptizou a Pedro  
filho legitimo de Antonio Luiz e de Catharina Maria Padrinho Pedro Luiz

Padrinho Pedro Luiz

1002) Aos doze de dezembro de mil e seiscentos e oitenta e cinco baptizou a Manoel filho legitimo de  
Alexandre de Sousa e de Maria de Jesus Padrinho Domingos da Costa e Catharina de Almeida

Padrinho Domingos da Costa e Catharina de Almeida

1003) Aos nove de dezembro de mil e seiscentos e oitenta e cinco baptizou a Catharina filha legitima de  
Thome de F. e de Margarida de Oliveira padrinho Goncalo Domingues

Padrinho Goncalo Domingues

1004) Aos nove de dezembro de mil e seiscentos e oitenta e cinco baptizou a Francisca filha  
natural de Manoel Luiz e de Maria esposa de Dona Luiza Padrinho Miguel de tra-  
ujo.

Padrinho Miguel de tra-  
ujo.

Padrinho Miguel de tra-  
ujo.

1005) Aos cinco de janeiro de mil e seiscentos e oitenta e seis baptizou a Josefa filha  
legitima de Manoel Pinto e de Mariana Nunes Padrinho Joze Sanches.

Padrinho Joze Sanches.

1006) Aos seis de janeiro de mil e seiscentos e oitenta e seis baptizou a Antonia filha  
legitima de Antonio da Costa e de Maria Ribeiro Padrinho Antonio far-  
rialdo

Padrinho Antonio far-  
rialdo

Padrinho Antonio far-  
rialdo

1007) Aos vinte e cinco de janeiro de mil e seiscentos e oitenta e seis baptizou a Baltazar filho le-  
gitimo de Manoel Nunes e de Ferra Soares Padrinho Luis de

Padrinho Luis de

1008) Aos cinco e hum de janeiro de mil e seiscentos e oitenta e seis baptizou a Pedro filho de  
Jose Pedro e de Izabela. Akens ras corstou certa mente serem casados. Padrinho  
Pedro de

Padrinho Pedro de

Padrinho Pedro de

1009) Aos vinte e seis de janeiro de mil e seiscentos e oitenta e seis baptizou a Amaro filho  
legitimo de Manoel Antonio e de Anna dos Santos Padrinho Domingos de Jesus  
e de Luiz

Padrinho Domingos de Jesus  
e de Luiz

Padrinho Domingos de Jesus  
e de Luiz

Padrinho Domingos de Jesus  
e de Luiz



Maniana  
 Aos vinte e dois dias do mes de Janeiro de mil e setecentos e de-  
 zassete baptizei a Marianna filha de Alexandre da Silva  
 e de Maria Joze de Albuquerque filha de Joze e de Maria  
 Josepha de Albuquerque em nome de Nosso Senhor Jesus Christo  
 e fizeo o seguinte

Amario  
 Aos vinte e duas de Janeiro de mil e setecentos e  
 dezassete baptizei a Amario filho de Joze de  
 Pereira e de Maria molher de Maria Pereira padrinho  
 Domingos Carvalho, e fizeo o seguinte, metano e ruz  
 na Regencia.

Mel  
 Aos vinte e duas de Janeiro de mil e setecentos e dezassete  
 baptizei a mel de Joze de Almeida e de Maria de  
 Almeida padrinho Joze de Almeida e de Maria de Almeida  
 e fizeo o seguinte em nome de Nosso Senhor Jesus Christo  
 e fizeo o seguinte em nome de Nosso Senhor Jesus Christo  
 e fizeo o seguinte em nome de Nosso Senhor Jesus Christo

Melo  
 Aos nove de Fevereiro de mil e setecentos e dezassete baptizei a  
 Melo de Joze de Almeida e de Maria de Almeida padrinho  
 Joze de Almeida e de Maria de Almeida e fizeo o seguinte  
 em nome de Nosso Senhor Jesus Christo

Joze  
 Aos nove de Fevereiro de mil e setecentos e dezassete baptizei a  
 Joze de Almeida e de Maria de Almeida padrinho Joze de Almeida  
 e de Maria de Almeida e fizeo o seguinte em nome de Nosso  
 Senhor Jesus Christo

Janaria  
 Aos nove de Fevereiro de mil e setecentos e dezassete baptizei a  
 Janaria de Almeida e de Maria de Almeida padrinho Joze de Almeida  
 e de Maria de Almeida e fizeo o seguinte em nome de Nosso  
 Senhor Jesus Christo

Manoel  
Fre Gon.  
Novato  
1754  
17

Foi vinte dias do mes de Abril do anno de mil e sete  
centos e cinquenta e quatro, fizees da vida mecente  
na Rua de S. Adria a vendura de terra e regueria, com  
sua de sacramento, Manoel Fre Gonca, ver, mes  
sado de S. Adria, filho de Manoel Gonca, ver, e de  
sua memoria mulher Joaze Maria, mais lentes  
sachento e si e sepultado nesta Igreja de S. Adria  
na rua das Mercas de que fizees amento.

120

Para o qual se fez o seguinte

Manoel  
Fre Gon.  
Novato  
1754

Foi vinte e sete dias do mes de Abril do anno de mil e  
sete centos e cinquenta e quatro, fizees da vida me  
cente na Rua de S. Adria de terra e regueria, com  
sua de sacramento, fizees Jourdan, Francon de marca, larva  
Jourdan do que era com Joanna (mãe) Jourdan, mais lentes  
sachento, e si e sepultado nesta Igreja de S. Adria  
na rua das Mercas de que fizees amento.

480

Para o qual se fez o seguinte

Manoel  
Fre Gon.  
Novato  
1754

Foi trinta dias do mes de Abril do anno de mil e  
sete centos e cinquenta e quatro, fizees da vida me  
cente na Rua de S. Adria de terra e regueria, com  
sua de sacramento, Francon de marca, larva  
Jourdan, da fada de S. Adria, mais lentes do S. Adria  
Carado, e si e sepultado nesta Igreja de S. Adria  
na rua das Mercas de que fizees amento.

480

Para o qual se fez o seguinte





Importa a juste Dos Terceiros pajreis q' foy  
a esta Casa da Misericordia trinta e cinco mo-  
edas,

e importa metade do gasto q' foy com a doura-  
do das mal d'ouas, e vernis quatro mil e cento-  
e setenta e do outra metade q' se outro tanto pro-  
mebi fazer por omnia e ante

Andre Goncalves



e sua comridade adu alle me tre no mil me do pagu nater  
 moate ducento mil leins etimo se furos premb gae  
 e alla ducento mil leins andia de vata fim de vire  
 amo e allim verentor mil leins andia de par lo ademite  
 helerentor eunte e an 20 leito p am de vogaon o budo  
 hie mil me do no fim de l da a d a o n e m a p e r f e i t a e a l a t a n e a  
 l e n t a d a e m p e u f u g a r e l a j a r d e s e r a r d e l l a p e n n o r n e m  
 d e f e i t o a l g u m e r a n d e o r i d o e l l e m e t r e l e o r i g a d e m e d a  
 a n a l u n t a e a l e f a r e n e d e b a i x o d o d o j u e r o e r e n d o c a z o  
 e l l e m e f a l t e a n a l i m o l e m p r i v e m t e r a m e l e n o r e i t e l e n t a r o  
 l a d e l l a r a p o d e r a o a l l e r h m o p e m e r i t o r e p u d e f i n i t i o n a  
 n d a f a l e r l o d a a d a o n a p e l l o r m e f e p e r a r a d e r g r e g o r i f e  
 a j u n t a r e n e b d o v e x e r o f o u e r a b e n d o d u r h a m i l m e d o  
 l e o r i g a e l l e m u r t e g a g a r p e r n a j a s s a e s o n m e u i n e d e  
 a v i t o r a j u r e a n e r e o m i t o r p o n d o l e l l e s g a e l l e m g e n e r i i  
 n o e n t a n p e l e s e n d e f i n i t i o e e u l e m e n t o o l e m p r i v e n p a r u a  
 p e o r i g a p e n b e r i e l e n d e p r e s e n t e e f u t u r o e o m i t o r p o n d o l e l l e s  
 e n e r a f o r m a d i e r e p e l l e s p e r a v a r e n a r i n d o r a l o m i t a d e r  
 l o n e b d o o d e l l a n d o n e t a e i n e l m a g c a d a d u m p e r n e t e  
 p r o m e t e f e r e l e m p r i v e a q u a r t e r t e m p r e e a m b o d o t e m p o  
 m o n e l l a l e l e m f r e m e g a n g o d e r e p l a n g a r n e m l e l l a m a r  
 p o r n e n t a r i a p l e i a e a l e n t e m p r i m o r i g a p o r i n e n t e n  
 e e m f e t d e u e r d e a r i m o o u t r i g o r e p a d i n d e f i r e l e e t e  
 i n i t o r n e t a r o t e f d e l l a p e d e m a r i t e r l a d r n e a r f a r e s  
 l a n d e e n t a n b d o b r e i t o e m n o n e d e f m o c o r a u e n t e l o n o  
 g e n e r a n a a i f i j u l a r t e a a r t e n e l e d e t e p r e s e n t e j u e n e  
 p r e i t o m e p a d r e i n d e r o n a d a c i d e n e r a t e l u a d e u i l l e e p d o  
 u n t e i n o a r t e l a l e i t o m e a n g i n o d a u e n t o p r a d e r a t a  
 l a m e n t o d o r c o n t e e n o r a l l e y f e i t o r p r i m o r a r o t a c i  
 i n a r e a t e r p e p l e t z d e l e i n t a n o e d a t e

13  


Joseph de S. Frezza  
 J. G. de S. Gerat.  
 Sr. Jorge Insuaud.  
 Felix Adalberto de S. Frezza  
 J. M. de S. Frezza  
 J. M. de S. Frezza  
 J. M. de S. Frezza  
 J. M. de S. Frezza













pintada, esteito da mesma brigada pintado todo de Bruto Co. 48.  
Lindo Com des Memorias e cartas em mais Com des Emblemas  
do Sacramento, e a Simbólica real pintada tambem de pintura  
e da mesma Sorte apparey do Coro, e as q' se ad probave delle este  
todo o Coro pintado de bruto, e as q' se ad probave com a figura  
do Espirito Santo q' fingem nuvem, e as q' se ad probave dos mesmos  
judicijos fingidos de pedra, e as q' se ad probave Tiray dos mesmos judicijos  
q' vad em ledondo q' pegad com o azulejo de apparey com fastio de  
o Cory, e da mesma Sorte de faras as q' se ad probave Tiray q' se ad probave  
Capella mui, e as q' se ad probave do d. arco, e as q' se ad probave de pedra  
e as q' se ad probave da dita capella com fingidas de pedra e as q' se ad probave  
para ornato antigo do retabulo da dita Capella mui, e do altar de  
nosso senhor da fonica, e do altar de duas banquetas da Capella mui  
da frente, e as q' se ad probave das mais partes delle e do Orgão e do altar da  
gem do altar e do altar emigido q' se ad probave na mesma q' se ad probave  
para a fada com Metecias de sorte q' se ad probave imitando a mais o  
nova de ornato, e fada de novo ou gainy estureado quatro dolly  
com a vida de santo Estevão, e do arco com Pano da sagrada e  
institua pertencente ao Santissimo Sacram. e do altar da  
epifania da arte de pintura, e toda a dita obra de se brigada fada de  
João de Enos como Livro proprio de tres mil Com. e cento e cinquenta  
e do ornato em q' se ad probave ajustado com ad. Com. e do ornato de  
ajuste com principio fada ad. o ornato orgão de se brigada adita  
Com. fada de se brigada e do ornato alle go ad de Enos como Com  
mil e em cada um anno de se brigada de se brigada de se brigada Com  
os ornatos de se brigada proprio q' se ad probave de se brigada de se brigada  
de se brigada de se brigada proprio de se brigada de se brigada de se brigada  
em diante em q' se ad probave de se brigada de se brigada de se brigada  
Com da ca fada, e sendo cap q' se ad probave de se brigada de se brigada de  
quantia a dita obra q' se ad probave ajustada adita obra, e porquanto de  
João de Enos como Livro Com recebido da ad. Com. cento e cinquenta  
e de se brigada. e as q' se ad probave de se brigada de se brigada de se brigada  
anticipada ad. Com. e do ornato de se brigada proprio e de se brigada de se brigada  
dolly Com. e do ornato de se brigada proprio e de se brigada de se brigada



foant anho de 1809...  
20 de agosto de 1809...  
da Junta de todo Conselho...  
nada e designada...  
incluindo m. a...

João Carlos Mach. da Silva  
Em Castro Espy concellos

João de Barros  
João Francisco de...

João Baptista...  
João Ant. Coimbra  
João Baptista...

João Baptista...  
Manoel José...  
João Baptista...

Apres...  
1809

Em nome de D. Amad...  
escriva...  
de 1809...  
em q. vira Dom João de...  
de Dom...  
de 1809...





da Costa Baranday sua p[ro]priedade de S[an]ta Cruz de Matucana  
N[on]o m[on]te e f[un]do. Com este m[on]te de S[an]ta Cruz  
vinda de a[nt]es e o[ra]m[en]to p[ro]prio e f[un]do e f[un]do e f[un]do  
com p[ro]priedade de a[nt]es e o[ra]m[en]to de a[nt]es e o[ra]m[en]to  
p[ro]prio de Pedro Ant[onio] de Valle e Leonard. In[te]r de  
valle q[ue] do d[omi]n[io] de S[an]ta Cruz de Matucana e f[un]do e f[un]do  
na nota a signada e[st]a de a[nt]es e o[ra]m[en]to de Valle com  
com[un]d[ade] 11.

José de S[an]ta Cruz. João Linhares Siqueira  
D. Domingos de S[an]ta Cruz. M. L. Siqueira  
Leonardo Torres de Caruato  
Pedro Ant[onio] de Valle

S[an]ta Cruz de Matucana e f[un]do e f[un]do e f[un]do  
q[ue] no a[nt]es e o[ra]m[en]to de S[an]ta Cruz de Matucana  
f[un]do e f[un]do e f[un]do e f[un]do e f[un]do e f[un]do  
ora. In[te]r de a[nt]es e o[ra]m[en]to de S[an]ta Cruz de Matucana  
Ant[onio] de Valle de S[an]ta Cruz de Matucana q[ue] viu de a[nt]es e o[ra]m[en]to  
na cidade de S[an]ta Cruz de Matucana, de a[nt]es e o[ra]m[en]to de S[an]ta Cruz de Matucana

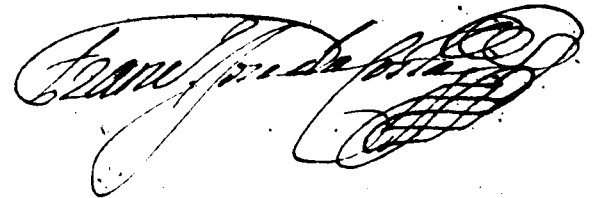
+  
Saibam quantos este Instrum. de Contrato, e ajynte vivem que no anno do  
Nascim<sup>to</sup> de Nro Senhor Jesus christo de mil, e setecentos e sincoenta e sete, cos.  
vinte e hum dia do mez de Outubro nesta Cid. de Lio. na Rua direita da Ca.  
Zovia no Curatorio de my Tab.<sup>am</sup> appareceram prez.<sup>tes</sup>, a saber: de uma parte  
o Preclarissimo Sr. Dom Martinho de Alm.<sup>da</sup> Conego da Santa Igr.<sup>a</sup> Patriarcal,  
e Fran.<sup>co</sup> Jore da Costa, m.<sup>o</sup> na Rua direita do Mostho devento em nome, e como  
procuradores do Provedor, e may Irmao da Meza da Irmand.<sup>e</sup> de Santa Cruz  
dos Paços sita no Convento de S.<sup>ta</sup> V.<sup>ta</sup> da Graza desta Costa, por uma sua  
procurasam q.<sup>a</sup> Leonello ser verdadeir.<sup>a</sup>, e cabaco ir.<sup>a</sup> trasladada; e de outra parte  
de Jeronimo Jomey, Mestre Pintor, m.<sup>o</sup> no fim da Calçada do Monte na Traveza  
de Meza S.<sup>ta</sup> da Mariãret. E Logo por eles party no nome que Representam  
foi dito perante my Tab.<sup>am</sup> e testemunh.<sup>a</sup> as diante nomeada, q.<sup>a</sup> D.<sup>o</sup> Provedor  
e may Irmao da Meza da d.<sup>a</sup> Irmandade, se ajustarao, e Contrataram com  
ele Jeronimo Jomey, em este Caaver de pintar, e dourar a Tribuna e cara  
C.<sup>o</sup> m.<sup>o</sup>. Esta posta a Imagem do mesmo Senhor Jesus de Paços, cujo ajynte, e  
Contrato ee na forma seguinte = Que ele Mestre, se obriga a pintar, e dourar  
digo a pintar a d.<sup>a</sup> cara, onde esta ad.<sup>a</sup> Imagem, toda apain.<sup>a</sup> lada, fazendo em ca.  
da painel, hum ornamento em toda, e numero dos ditos painey iram os Mos.  
tirios do Senhor, e a moldura de dentro de cada hum dos painey, sera dourada,  
e bornida, e da mesma forte sera dourada e bornida o fizo de cada afimalla = Que  
ele Mestre sera obrigado a fazer hum painel, e a ditalla q.<sup>a</sup> se corresponde p.<sup>a</sup> ver de  
Contença ao Irmao a q.<sup>a</sup> esta encarregada a perfeicam desta obra, e nam estando  
a seu Convento, sera obrigado ele Mestre, a emendalo, e a perfeicalo a sua custa  
a Convento do d.<sup>a</sup> Irmao, q.<sup>a</sup> tem esta emcumbencia = Que as tintas p.<sup>a</sup> ad.<sup>a</sup> obra an.  
dem ser vijty, e examinada por pe<sup>so</sup>as emeligen<sup>tes</sup>, e na cara de se h.<sup>a</sup> acaarem falsi.  
ficadas, ficara a Meza da d.<sup>a</sup> Irmand.<sup>e</sup> desobrigada deste ajynte, e ele Mestre Constitui  
ra todo, e qualquer dinh.<sup>o</sup> q.<sup>a</sup> tenha recebido a conta desta obra = Que ele Mestre  
sera obrigado a dourar, e bornir toda a ditalla da dita Capella do Senhor, e todos os fizes  
das Colunas, e meia cana, e o may delas de sap.<sup>o</sup> lararo = Que sera obrigado a fazer  
prim.<sup>o</sup> uma das Colunas p.<sup>a</sup> ver se agrada, e agradando, podera continuar com  
as may = Que ele Mestre sera obrigado a fazer toda a referida obra como q.<sup>a</sup> forma

a Sina se declara, com toda a perfeisam da arte, e com bonz materias, tudo a  
 Contento, e elejan do Sr. Manoel q. com esse cargo scuidar na perfeisam desta  
 Obra, por q. faltando ele Mestre a q. q. da Condicoes deste ajuste, sera logo  
 a Constituir a d. Sr. Manoel. todo o d. q. tiver recebido a Conta deste ajuste, e ficara pen-  
 dendo toda, e qual q. obra, e bem feitoria q. tiver feito na d. Capela, em q. p. p. pedir  
 Remuneracao alguma; Que a Mera da d. Sr. Manoel. se ajyrou com ele Mestre  
 por toda a referida obra a dar-lhe quatrocentos, e secenta e cinco mil rs em d. r.  
 por Conta dos quaj Confessoes do Mestre Evar ja. recebido cento, e vinte mil rs da  
 Mam de d. Sr. Pro. Grand. Jore da Costa, de q. se pagou douz recibos, q. agora perante  
 J. M. Tabam ed. test. se lesaram, e neste meymo acto perante my, e mymoy  
 test. deo, entregou omeymo Pro. do Sr. Manoel. Fran. Jore may cento, e doze mil  
 e quinhentos <sup>em d. r.</sup> rs, a ele Mestre, q. os Contou, e recebeu sem erro, nem falta de que  
 no. ou Tabam douz mil e q. de q. ele Mestre da quitacao a d. Sr. Manoel. e Co. Cepto  
 que cam <sup>outra</sup> duzentos, e trinta e douz mil, e quinhentos rs, sera obrigada ad. Sr. Manoel.  
 dada a pagala, e entregalos a ele Mestre tanto que estiver a cada interam.  
 a referida obra, q. sera com uma certidam dos Procuradores da Mera, e  
 Sr. Mandada, em como se cumprir tudo q. fica especificado, e declarado  
 Nesta Escritura; Que ele Mestre sera obrigado adar tudo pronto, e acabado  
 do com a mayor perfeisam da arte, dentro em douz Meses, q. principiaram  
 em Cinco de Outubro proximo em Linco do corrente Mes de Outubro, e  
 Sam de acabar em quatro do Mes de Dezembro prox. q. vem deste prez.  
 ano; Ao q. tudo obriga ele Mestre Jeronimo Jomey sua esposa, e todos, e co-  
 den. mores, e de l. h. prez. e futuros; Estando tambem presentes Felicia-  
 no da Silva Peres, m. ao Campo da Laim de fronte da e de l. g. andego, e Ignacio Ant.  
 m. em barraica na Cerca dos Relig. Paulistas, e ambos do meymo officio de Pintor,  
 por q. se foi d. q. por sua livre vontade se oferecem, e ficam por fiadores, e prin-  
 cipal pagadores de d. Jeronimo Jomey a prouta satisficam do ajuste desta o-  
 bra, e todas as l. h. de esta Escrit. tudo como couza sua propria q. de se logo  
 tomam, e removem sobre q. e de l. h. metem e sugestam a d. Sr. Manoel. e  
 e principai pagadores, e foy depositarios de Luro, e a toda a l. h. de esta  
 Escrit. p. que todas ajam com eles, e qual q. de l. h. omeymo escrito, e lugar  
 q. podem ter contra d. Jeronimo Jomey, ao q. tudo obrigam, Feliciano da S.  
 Peres, e Ignacio Ant. sua esposa, e todos, e co. den. mores, e de l. h. prez. e  
 futuros, cuja fianca, fazem ambos juntos, cada um por q. m. l. h. e  
 como Correos debendi, e como fiadores, e principai pagadores cada um por q. m. l. h. e  
 sam da Meza da d. Sr. Manoel. q. podera obrigar, e executar a todos l. h. ou l. h. m. l. h.  
 aquelle, ou aquelles q. Melhor lhe parecer; E q. Evar de d. Jeronimo Jomey



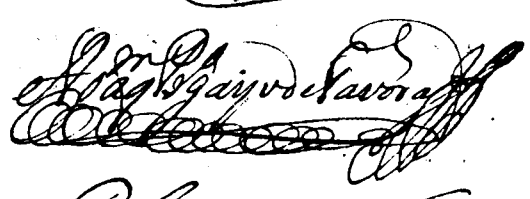
los fiadores, de seron, Citado, e requerido, pelo cumprim<sup>to</sup> desta Escrit<sup>ta</sup>, de Estiver  
 rem aut<sup>ta</sup> desta Corte, poderia ser Empor nome o Descri<sup>to</sup> do Tab<sup>l</sup>o denota desta Ci.  
 de, do qual continem-seo proce<sup>to</sup> bast<sup>te</sup>. Com poder de Confessar a obrigar de  
 Escrit<sup>ta</sup> em Juizo, e fora del<sup>e</sup>, a finar H. de Confissam, e p<sup>o</sup>. d<sup>o</sup>dy q<sup>o</sup> may delig<sup>o</sup> a re.  
 cast<sup>ra</sup> ate final ess<sup>ta</sup>. Entorgam de Responder por todo o aqui contendo nesta  
 Cid<sup>e</sup>. de A<sup>o</sup>. perante o Corregedory de Civil da Corte ou da Cid<sup>e</sup>, p<sup>o</sup>. oq<sup>o</sup>. Tenun.  
 Ciam o Juizo de los foros, Domicilio, e os may privilegios, prer<sup>o</sup>. e futeuros que  
 em des favor alegar possam, e nesta forma disseram ely party ser ota  
 ajuste e Contrato, q<sup>o</sup>. prometem Cumprir, e guardar como nelle se contem  
 e Declaras: E por ely procuradory for dita q<sup>o</sup>. em nome da d<sup>a</sup>. sua Irmãnd. e fizeis  
 esta Escrit<sup>ta</sup> na forma dela. E em tept<sup>o</sup>. de verid. afim o Outorgaram, pediram, e fizeis  
 taran, e eu Tab<sup>l</sup>o por q<sup>o</sup>. tocar aut<sup>ta</sup>. E declararam ely party, que faltando o dito sero.  
 Nimo Jony, em acabar a referida obra com toda a pressa dentro nos ditos  
 doze m<sup>es</sup> q<sup>o</sup>. finalizar em quatro do d<sup>o</sup>. Mes de Dezembro prox<sup>o</sup>. q<sup>o</sup>. vem, e p<sup>o</sup>.  
 fura neq<sup>o</sup>. case solo od. q<sup>o</sup>. tiver recebido, e ficara perdendo toda e qualq<sup>o</sup>.  
 de fitoria q<sup>o</sup>. tiver feita na d<sup>a</sup>. Capela, como ja afim se a dita, e foran atudo  
 de p<sup>o</sup>. prer<sup>o</sup>. Joaq<sup>o</sup>. Pereira Gays de Avoria, m<sup>o</sup>. na Rua do Cano, e Alexandre de  
 Barros Semudo Meyre e fizeis meo verid<sup>o</sup>, q<sup>o</sup>. nesta Nota afimaram com  
 ely party, a q<sup>o</sup>. canselo serem os proprios aqui contendos, e eu fizeis da  
 d<sup>a</sup>. Tab<sup>l</sup>o o escrevy, = Interinley = ely = eun do outro = enad. = outro = liguiff.

D<sup>o</sup> Martinho de Almeida



Leonimo Gomes

Feliciano da Silva



Joao Pereira

Alcaide de B<sup>o</sup> Semudo

Preslada da procuração del<sup>e</sup> e fizeis o mensam de o Provedor, e may fizeis da Mesa  
 da Irmãnd. da Santa Cruz dos Passos da Gran<sup>d</sup>. Pela prer<sup>o</sup>. d<sup>a</sup> may poder ao Sr. Dom  
 Martinho de Almeida, Conego da Santa J<sup>o</sup>. Patriarcal, e a Fran<sup>co</sup>. Joze da dita  
 Procuradory da d<sup>a</sup>. Irmãndade, p<sup>o</sup>. que por nos possam fizeis, e a finar uma es.

Escritura q. faremos com o Mestre Pintor, na forma q. esta pactada com o meyma p. 40  
 aver de pintar, e dourar a Tribuna, e Casa em q. esta o meyma senhor, com  
 todoy as clausas, e declaracoey que se tem feito, e q. may q. preciza forem a-  
 dem da meyma formand., p. a. q. tudo se damo facultade, e poder q. por direito  
 se requerem, etado q. por elle estipulado, e feito o averemos p. firme, e valida so-  
 bre as obrigasam dos senj da d. Formand. Lco. em Mesa vntes e cinco  
 de Setembro de Mil, setecentos, e cincuenta e sete = Duque de Lafrey Sr. Con-  
 de do Rio de = Bernardo de Almada e Silva e Noronha = Conde de Pom-  
 beiro = Fran. Jose Alva de Azevedo = Joaq. dos Santos = Fran. X. de S. J. de M.  
 Lo. = Joaq. de Azevedo = Manoel Rodriguez de Carvalho = Estrada.  
 da a Concessao com a propria. a. M. de Porto, seu feitor da d. d. d. d.  
 de servey, =

da  
 por my Tabeliam.

Jose Antonio da Silva

e

Sabam quantos este instrum. de Procurasam vireno q. no anno  
 do nascim. de Nosso Sr. Jezuy Cristo de mil setecentos e cincuenta e sete,  
 a oitenta e hum dia do mez de Outubro desta cid. de Lco. na Rua  
 direita da Cotovia no Escritorio de My Tabeliam apparece por te. Ign-  
 cio Pedro Quintela Semem de negocio da Prasa desta cid. m. do Car-  
 dal de Jezuy na Rua Nova do Cabedo; e por elle foi d. q. ele a Lemacao  
 no Concelho da Fazenda os Contratos dos Dizimos, e Reunioy da Illa do Fay-  
 al, e da Illa do Pico, por tempo de tres annos q. sam de principiar no primi. de Ma-  
 neiro do anno proximo q. vem de mil, setecentos, e cincuenta e oito; e que por este  
 instrum. faz, e confitue sey procuradorey bastantey a Antonio de Souza Silva, e

V.

Acordão da mesa e obrigação que fizeram os mestres pintores André Gonçalves e Hironimo da Silva e João Nunnes p<sup>a</sup> haver de fazer os douze paineis da igreja do andar de sinma que se obriga na forma seguinte, a 21\$600 reis cada painel e todos por -----  
 ----259\$200

Aos quinze dias do mes de Março de 1729 Na casa do despacho da Irmandade do Ssmo Sacram.to da freg<sup>a</sup> de N. Sr<sup>a</sup> da Pena desta cidade estando presente o Juiz e mais ofissiais mordomo e emleitos definidoures abacho asignados que este anno presente term<sup>a</sup> na d<sup>a</sup> Irmandade: e sendo preposto pello procurador das obras Ant<sup>o</sup> Fr.c<sup>o</sup> que ele tinha ajustado com os mestres pinthoures Andre Gonsalves Hironimo da Silva e João Nunes p<sup>a</sup> ifeyto de fazerem os douze payneis de pintura que ande ficar em os douze cachilhos do corpo da Igreya, do andar de Sinma da vida de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup>, o qual ajuste e obrigação tinham elles mestres feito por hum escrito de fora feito ao procurador da Irmandade Ant<sup>o</sup> da Silva de que tinham ja recebido por conta deste ajuste quarenta e oito mil Reis: e que o ajuste da dita obra era fazer cada painel por quatro moedas e meya de ouro: cada hum e elles ditos mestres se obrigarão pello dito ajuste que havião feito a dar a dita obra feita e acabada pello jubileu das quarenta horas passadas a que elles mestres faltarão por rezão de os obrigarem a hirem trabalhar nos arcos: e como elles mestres se achavão

agora disempididos p<sup>a</sup> fazer a d<sup>a</sup> obra da pintura fazião esta nova obrigação e com ifeito se obrigão de novo a fazer os douze paineis da vida de N. Sr<sup>a</sup> das Tenssoens, conforme pedir o lugar e sitio p<sup>a</sup> donde elles s<sup>o</sup>so. p<sup>o</sup> cujo arbitrio deicha a Mesa a eleição dos officiaes della e delles mestres pintoures os quais ande ser feitos com toudo o primor darte e se obrigão a dallos feitos athe o ultimo de Yulho, dia em que acaba esta presente mesa e faltando a este novo contrato de os não darem athe o tempo referido: de perderem o signal que tem recebido das dez moedas; e a obra ficarem com ella e a mesa receber o seu signal; com mais condição que não sendo os ditos paineis feitos com toudo o primor vistos e asentados no seu lugar e tendo algum defeito visto, serem acabados a custa delles mestres, p<sup>a</sup>a cujo efeito a mesa eligira sujeito piritito que haya desenganar se estão o não estão bem feitos, e assim se obriga a mesa tambem a fazerlhe bom este comtrato de lhe satisfazer e pagar o resto que emporta a dita obra e tendo a Irmandade dinheiro prompto ou parte delle serem elles mestres obrigados aceitallo, p<sup>a</sup> a mesa ficar mais aliviada e elles Mestres satisfeitos em parte da d<sup>a</sup> obra e ao comprimento de tudo se obrigarão todos e cada hum per sy e ouveram por dezobrigado do primeiro comtrato ao procurador da Irmandade Ant<sup>o</sup> da Silva de que fis este termo que toudos assignarão; com condição de que a obra da pintura não vira de casa delles mestres sem primeiro a mesa lhe satisfazer a importanssia della mas que sempre tera lugar a condição de que não estando a obra feita com todo o primor como se declara neste termo depois de asentada em seu lugar ser vista s'imendar a custa delles mestres e com estas condissoens assignarão este termo com Estevao de Freitas

(aa) o Juiz Jacome Esteves Nogr.<sup>a</sup> - Simão da Costa - Ant.<sup>o</sup> Franc.<sup>o</sup>  
Dez. = Estevão de Freitas Carv. = Andre Gonçalves

## VII.

Contrato o ministro e mais definidores do Convento de Jesus com  
Felix Aauto

Em nome de Deus Amen saibão q.tos este instrum.to de contrato e  
obrigação virem q. no anno do nacim.to de nosso Sr. Jesus Cristo de mil e  
setecentos e vinte e cinco em catorze dias do mes de Julho na ci.de de  
Lxa ocidental dentro do convento de nossa Sr.<sup>a</sup> de Jesus que he da  
terceira ordem do seraphico p.e São Fran.co e casa do capitullo delle  
estando ahí presentes os m.to R.dos p.e ministro frei M.el de São  
Hironimo o p.e frei M.el de São João Bautista p.e da provincia o p.e frei  
Joseph da Natividade definidor actual juntos e congregados em capitullo  
e sendo a elle chamados per som de campã tangida seg.do seu bom e

antigo costume p<sup>a</sup> o acto ao diante declarado isto de hua p.te e da outra Felix Aauto m.e escultor m.or nesta cid.e na Rua do Valle frg<sup>a</sup> de S<sup>a</sup> Cat<sup>a</sup> de Monte Sinai logo por elles p.tes foi dito a mim t.am perante as test.as ao diante nomeadas q. estão contratados avindos e de acordo em elle m.e Felix Aauto fazer a tribuna e retabolo da capella mor da sua igreja na forma do risco q. p<sup>a</sup> este effeito tem feito e por elles p.es todos assinado a qual tribuna e retabolo da capella mor sera tudo de bordão sem construção nenhuma. Item q. a pedraria q. for nec<sup>a</sup> p<sup>a</sup> acento da obra se obriga elle mestre a por a sua custa e asentada em seu lugar e na mesma forma a romper a casa da tribuna e polla corrente a sua custa de todo o nec<sup>o</sup> e forrada toda de talha na forma do risco e se obriga elle mestre a dar toda a dita obra por feita e acabada athe quatro de Outubro de mil e setecentos e vinte e seis e capaz de se usar della com toda a perfeição e segurança e na forma q. pede o Risco e arte e elles R.mo p.e ministro e mais Religiozos largão a elle mestre todo o Retabolo velho e dous anjos digo velho exceto os paineis e dous anjos q. ficão pertencendo a comonidade e por toda a ter obra feita na forma do Risco se obrigão elle R.mo p.e ministro e sua comunidade a dar a elle mestre tres mil cruzados pagos na forma seg.te Duzentos mil Reis no ultimo de Agosto proximo q. vem E assim Duzentos mil Reis em dia de Natal fim deste prez.te anno. E asim trezentos mil Reis em dia de pascoa de mil e setecentos e vinte e seis. E o resto p<sup>a</sup> inteiro pagam.to dos d.os tres mil cruzados no fim de toda a d<sup>a</sup> obra estar perfeita e acabada e asentada em seu lugar e capaz de se uzar della sem notarem defeito algum e sendo tudo elle mestre se obriga a emmendar a sua custa e a refazer e debaixo do d.to preso e sendo caso q. elle m.e falte em asim o cumprir inteiram.te como neste contrato se declara poderão elles R.mo p.e

ministro e seu definitorio mandar fazer toda a d.ta obra pellos m.es q. lhe parecer e preso por que se ajustarem e todo o exceso q. ouver alem dos d.tos tres mil cruzados se obriga elle mestre a pagar por sua pessoa e bens moveis e de Rais avidos e por haver ao melhor pondo delles. E p<sup>a</sup> elle R.mo p.e ministro e mais p.e de seu definitorio e seu convento o comprirem por sua p.e obrigação seus bens e rendas presentes e futuros ao melhor pondo delles. E nesta forma diserão elles p.tes estarem avindos e contratados sobre todo o declarado nesta escretura que cada hum por sua p.te promete ter e cumprir e guardar sempre e em todo o tempo como nella se conthem e q. a não poderão revogar nem reclamar por nenhuma via q. seia e a seu comprim.to obrigação os d.tos seus bens. E em test<sup>o</sup> de verdade asim o outorgarão e pedirão se fizesse este instrum.to nesta nota e q. della se dem os treslados necc.os que atestarão e eu t.am todo acento em nome de q.m tocar ausente como pessoa pr.ca estipulante e aceitante sendo test.as presentes Joseph Freire m.e pedreiro das obras da cid.e m.or na d.ta Rua do Valle e João do Outeiro mestre calceteiro m.or ao Moinho de Vento frg<sup>a</sup> de nossa Sr<sup>a</sup> das M.ces q. todos conhecemos a ellas presentes são os proprios q. na nota asinarão e test.as

João de Az.do Reis t.am o escrevy.

(aa) P.e Joseph de S. Thereza, Difinidor Geral = Fr. Joseph da Nativ.de, Dif.dor = Fr. M.el de S. Hieronymo, Min.to = Fr. Manoel de S. João Bap.ta, P.e da Prov.ca = Felix Adauto da Cunha = Joseph Freire = João do Outeiro

## VIII.

Em nome de Deos Amem saibão quantos este Instrum.to de contrato e obrigação virem que no anno do nascim.to de nosso Senhor Jesus Christo de mil e setecentos e vinte e nove aos trinta e hum dias do mes de Janeiro nesta cid.e de Lix<sup>a</sup> ocid.al as portas de Santa Cn<sup>a</sup> no escriptorio de my t.al parecerão presentes a saber de hua parte Luis da Silva pintor m.or as portas da Mouraria como procurador da Meza da Irm.de de São Lucas cita na Igr<sup>a</sup> da Anunciada, e de outra parte João Nunes de Abreu tão bem pintor m.or no Castello de São Jorge. E logo por elles P.tes nos nomes que representão foi dito a my t.al perante as testemunhas ao diante nomeadas que havendo Sua Mag.de detreminado se fizecem arcos triumphais pellas ruas por onde havia passar e fazer a sua entrada a Serenissima S<sup>a</sup> Princeza do Brazil tocara ao officio ou Arte digo tocara aos Pintores fazerem o seu arco no meyo da Rua direita das portas de Santa Catherina defronte da Rua da ametade para o qual arco comcorrem tão bem os cabeleireiros, escultores e boticarios por assim se ter detreminado; e como a d<sup>a</sup> Irm.de de São Lucas he a protectora dos Pintores, a Meza della fes por em Lanssos a pintura que hera necessr.<sup>a</sup> p<sup>a</sup> o dito arco, de que rezultara ser o mais acomodado Lansso o de duzentos e setenta e cinco mil rs., que lanssou elle João Nunes de Abreu, para pella d<sup>a</sup> quantia haver de pintar o dito Arco, na forma seg.e digo o d<sup>o</sup> arco e com efeito estão ajustados na forma seg.e Que elle João Nunes de Abreu se obrigua com efeito pintar o d.to Arco triumphal do meyo da



Rua das Portas de Santa Cn<sup>a</sup> sendo tudo que for de talha prateado com sua douradura que pareça ouro e da mesma sorte as figuras, e os Paineis, sera hum de S. Lucas, e outro de qualquer Sorte e a mais pintura do arco sera fingindo marmores, e tudo sera feito com a mayor perfeição e sem defeito algum, comcorrendo elle João Nunes de Abreu p<sup>a</sup> a obra da d<sup>a</sup> pintura com todos os materiais e Jornais porque toda a d<sup>a</sup> obra se obrigua fazer pello dito preço serto e ajustado de duzentos e setenta e cinco mil rs. e por conta delles logo ahí per.te my t.al e test.as contou e recebeo elle João Nunes de Abreu, da mão delle Luis da Silva cento e vinte mil rs. em dr<sup>o</sup> de contado corr.te neste Reino, de que dá quitação a Meza da d<sup>a</sup> Irm.de de São Lucas e o resto que são cento e sincoenta e sinco mil rs. se obrigua elle procurador Luis da Silva por p.te da meza da d<sup>a</sup> Irm.de satisfazellos finda que seja a dita obra, sem duvida alqua e nesta forma disserão elles P.tes ser o seo ajuste e contracto e nos nomes que rerezentam assim o prometem comprir e guardar como nesta escriptura se contem sem que a possam reclamar nem por outro algum modo a contradizer, antes a seo comprim.to obrigão a saber elle João Nunes de Abreu sua pessoa e bens e elle procurador Luis da Silva os da d<sup>a</sup> sua meza e Irm.de de São Lucas pella comição e ordem que tem da mesma meza p<sup>a</sup> este ajuste, e por todo o aqui comteudo se obrigão elles P.tes nos nomes que rerezentão responder nesta cid.e perante os Corregedores do Cível da Corte ou da cid.e p<sup>a</sup> o que renuncião juiz e de seos foros domicilios privilegios presentes e futuros e tudo mais que em seo favor alegar posão. e em testemunho de verd.e assim o outorgarão pedirão e aceitarão e eu t.al por q.m toquar auz.te e forão testem.as Prez.tes Joseph Bernardo Pintor m.or na Rua de João de Outeiro e Joseph Teixeira da mesma arte m.or as portas da mouraria que afirmarão serem

elles P.tes os proprios e com elles nesta nota assinarão e eu Ant<sup>o</sup> da Silva Freire t.al que o escrevy // intrelinhei, cento e vinte mil rs.

(aa) João Nunes de Abreu - Luis da Silva - Joseph Teixeira - Joseph Bernardo

### IX.

Contracto de obra do R.mo P.e Prov.al e seu definitorio do Conv.to de N. Sr<sup>a</sup> de Jesus com Joseph Gonçalves Soares

Em nome de Deos Amen Saibão quantos este Instrom.to de contracto e obrigação virem q. no Anno do Nacim.to de Nosso Senhor Jessus Christo de mil e settecentos e trinta e hum em os vinte e tres dias do mes de Abril nesta cid.e de Lix<sup>a</sup> oc.al dentro do Conv.to de Nossa Sr<sup>a</sup> de Jessus que he da Terceira Ordem do Seraphico P.e São Fran.co, e sella do R.mo P.e Ministro Prov.al Frey Manoel de São Jeronimo estando elle ahy prez.te com os mais R.mos P.es Definidores e Custodio da d<sup>a</sup> Prov.<sup>a</sup> abaixo asignados juntos e congregados em capp<sup>o</sup> sendo a elle chamados por som de campa tangida seg.do seo bom e antiguo costume p<sup>a</sup> o acto nesta ao diante declarado, isto de huma p.te e da outra estava outro sim

prez.te Joseph Gonçalves Soares m.e da Artte de Pintor m.or nesta  
 mesma cid.e na rua do Sol, freg<sup>a</sup> de S<sup>a</sup> Catherina de Monte Sinay. Logo  
 por elles p.tes foi d<sup>o</sup> a mim T.am perante as test.as ao diante nomeadas  
 q. estão contratados havindos e de acordo em elle Joseph Gonçalves  
 Soares fazer a obra do dourado na sua Igr<sup>a</sup> a saber na charolla do Santo  
 Christo os dous órgãos q. se achão no choro e a frontaria delles; os dous  
 pulpitos, e a pintar o tecto debaixo do mesmo choro e proseguir na  
 pintura na mesma forma em q. a outra se acha; tudo com aquella  
 perfeição e primor q. pede a arte debaixo das clauzas e condiçoins  
 seguintes // Que elle Joseph Gonçalves Soares se obriga logo a comesar e  
 dar principio à d<sup>a</sup> obra e a dar a finita e acabada por dia do Seu P.e São  
 Fran.co deste mesmo anno de mil e settecentos e trinta e hum q. he a  
 quatro do mes de Outr<sup>o</sup> // Que será feita como d<sup>o</sup> fica com aquella  
 perfeição e primor q. permite a arte e havendo nella algum defeito ou  
 Imperfeição elle d<sup>o</sup> Joseph Gonçalves Soares a emmendará à sua custa //  
 que por toda a referida obra será obrigado elles R.mos P.e Ministro  
 Prov.al; e seu diffinitorio prez.tes e futuros e sua Prov<sup>a</sup> a dar hum conto  
 e quatro centos mil reis em dinhr<sup>o</sup> de contado cuja quantia vencerá juros  
 a rezão de sinco por cento do primr<sup>o</sup> de Julho deste prez.te anno de mil e  
 sette centos e trinta e hum em diante athe elle d<sup>o</sup> Joseph Glz. Soares ser  
 embolsado do dr<sup>o</sup> pr.al em rezão de lhe não darem agora dinhr<sup>o</sup> algum  
 p<sup>a</sup> dar principio à mesma obra; e atenderem a q. Elle p<sup>a</sup> comprar os  
 materiais percisos p<sup>a</sup> lhe dar principio se valerá de o pedir tão bem a  
 juro a q.m houver de lho dar, e não ser justo q. elle haja de ter este  
 perjuizo principalm.te ficando obrig.do a dar logo principio à mesma  
 obra, metendo nella os off.es q. lhe parecer e ser obrig.do a lhe satisfazer  
 os jornais q. houverem de vencer // q. no cazo q. elle Joseph Gonçalves

Soares não dê a d<sup>a</sup> obra finita e acabada no d<sup>o</sup> dia em q. fica obrig.do por virtude desta escriptura q. poderão elles R.mos P.e Ministro Prov.al; e seos Difinidores prez.tes e futuros m.dar fazer o restante da obra q. faltar pellos mestres e off.es q. lhe parecer e pelos preços q. quizerem; e a despeza q. fizerem se habater no d<sup>o</sup> preço de hum conto e quatro centos mil reis e não vencer juro mais q. aquella q.tia q. ficar liquida habatida a d<sup>a</sup> desp<sup>a</sup> // E nesta forma dicerão elles p.tes estão contrados (sic) sobre todo o declarado nesta escriptura q. cada hum delles pella p.te a que nella fica obrigado promette ter, cumprir, e g.dar sempre e em todo o tempo, como nella se declara, e q. a não poder revogar nem reclamar por nenhuma via q. seja, nem defeito de dir.to e asim comprim.to (sic) dicerão elles partes obrigão a saber elles R. mo P.e Ministro Prov.al e seos Definidores e custodio os bens de sua Prov<sup>a</sup> e elle Joseph Gonçalves Soares não só sua pessoa, mas tão bem todos os seus bens moveis e de Raiz prez.tes e futuros e o melhor parado delles. E q. sendo pelo contr<sup>o</sup> responderão por todo o aqui contheudo nesta cid.e perante os correg.res do Civel da Corte e das Cid.es e as mais justiças a q.m o comprim.to desta mesma escriptura se pedir e requerer p<sup>a</sup> o q. dicerão renunciar os Juizes de seos foros privilegios prez.tes e futuros e tudo o mais q. em seo favor alegar possão q. de nada erarão antes tudo cumprirão pelo modo sobred<sup>o</sup>. E em test<sup>o</sup> de verd.e asim o outorgarão, pedirão e aceitarão e eu T.am por q.m tocar abz.te como pessoa p<sup>a</sup> estipulante e aceitante, sendo test.as prez.tes Felix ad Auto off.al de Entalhador; e seu f<sup>o</sup> Joseph Cipriano q. todos conhecemos a elles p.tes ser os proprios q. na nota assignarão, e test.as Ant<sup>o</sup> Roiz Marques T.am o escrevy // entrelinhey / a dar // d<sup>o</sup> q. o entrelinhey e escrevy.

(aa) Fr. Ml. de S. Hieronymo, Mn.tr<sup>o</sup> Prov.al - Fr. João de São Hieronymo, Difinidor - Fr. João da Graça, Difinidor - Fr. M.el de S. João Bap.ta, Deff.or - Fr. Fr.co Cabral, Custodio - Fr. Diogo da Conceição - Felix Aducto = João Sypirano = Joseph Glz. Soares

## X.

Saibão quantos este Instrom.to de contrato e obrigação virem q. no anno do nascim.to de nosso Senhor Jesus Christo de mil sete centos trinta e quatro em onze dias do mes de outr<sup>o</sup> na cidade de Lix<sup>a</sup> or.al dentro da Parrochial Igreja de Santo Andre na casa do despacho da Ir.m.e do Santissimo Sacram.to da d<sup>a</sup> freg<sup>a</sup> estando ahy presentes o Juiz e mais off.es da d<sup>a</sup> Irmand.e de hua p.te, e da outra o estava João Chrisostomo Ribr<sup>o</sup> da Arte de Pintor e m.or a S. Cn<sup>a</sup> do M.te Sinai logo por elle Juiz, e mais off.es q. ao pres.te servem na dita Irmand.e foi d<sup>o</sup> a my t.am perante as test.as ao diante nomeadas q. elles detriminando dourar toda a obra de talha q. mandarão fazer na dita Igreja se contratarão e ajustarão com elle João Chrisostomo Ribr<sup>o</sup> em o fazer na forma seguinte a saber q. elle q. elle (sic) se obriga dourar toda a obra de talha q. se acha na d<sup>a</sup> Igreja feita de novo, com as cabeças dos serafins, e meninos, e fundos da dita talha, feitos ao estilo moderno de q. se uza, e arcos das

cap.as de pintura, com fastoens de flores, e o grosso das frestas de pintura e as comrespondentes q. não dão luz serão fingidas de vidraça pintada, e o tecto da mesma Igreja pintado todo de Brutesco colorido, com seos meninos, e Tarjas, e no meio com seos Emblemas do Sacramento, e a Simalha real pintada tambem de pintura e da mesma sorte as paredes do choro, e as q. ficam por baixo delle e o tecto do choro pintado de brutesco, e as dos pulpitos aonde tem a figura do Espiricto Santo q. fingem nuvem, e os altares das portas dos mesmos pulpitos fingidos de pedra, e as fachas Lizas dos mesmos pulpitos q. vão em redondo q. pegão com o azulejo da parede com fastoens de flores, e da mesma sorte se farão as fachas Lizas q. estão no arco da Cappella mór, e os padrastais do d<sup>o</sup> arco, serão fingidos de pedra e as cardencias da dita capp<sup>a</sup> serão fingidas de pedra, e alimpará o ouro antigo do Retabolo da dita capella mór, e o do altar de Nossa Senhora da Conceição, e dourar as duas banquetas da capp<sup>a</sup> mór pela frente, e os frisos das mais taboas della e se obriga a estofar a Imagem de hum Cgristo crucificado q. se acha na mesma Igr<sup>a</sup> e a d<sup>a</sup> Limpeza a fara com os materiais de sorte q. fique imitando a mais obra nova de ouro, e fará de novo nove paineis estureados quatro delles com a vida de Santo Andre, e os sinco com Paços da Sagrada escriptura pertencentes ao Santissimo Sacram.to e tudo com aseyo e perfeição da arte de pintura, e toda a dita obra se obriga fazer elle João Chrisostomo Ribr<sup>o</sup> por preço de tres mil cruz.dos, e cento e noventa e dous mil rs. em q. estava ajustado com a d<sup>a</sup> Irm.e e debaixo deste ajuste tem principiado fazer a d<sup>a</sup> obra os quais se obriga a dita Irm.e fazer de Consignação e darem a elle João Chrisostomo cem mil rs. em cada hum anno the Realm.te ser pago da d<sup>a</sup> quantia com os juros a razão de sinco por cento q. terão vencim.to do dia quinze de m.ço do

anno prox<sup>o</sup> fucturo de mil setecentos trinta e sinco em diante em q. elle João Chrisostomo se obriga dar a d<sup>a</sup> obra finda e acabada, e sendo caso q. a não dê perderá a terça p.te da quantia acima porq. foi ajustada a dita obra; E porquanto elle João Chrisostomo Ribr<sup>o</sup> tem recebido da d<sup>a</sup> Irm.e cento e noventa e sinco mil rs. e ao asignar desta duzentos mil rs. q. a d<sup>a</sup> Irm.e lhe dá anticipadam.te e tomou a juro de sinco por cento e elle necessitar delles com eff<sup>o</sup> logo ahy perante min t.am e das t.as recebeo os ditos duzentos mil rs. por moedas de ouro correntes neste R.n<sup>o</sup> q. com os ditos cento e noventa e sinco mil rs. fazem trezentos e noventa e sinco mil rs de que dá quitação à dita Irmand.e p<sup>a</sup> se habaterem no pr.al da d<sup>a</sup> obra, e som.te dos ditos duzentos mil rs. se obriga pagar juros a razão de sinco por cento do dia desta escriptura the o dia quinze de M.ço do d<sup>o</sup> anno em q. se obriga dar finda e acabada a dita obra, e todo o mais dr<sup>o</sup> q. receber da d<sup>a</sup> Irmand.e assim da d<sup>a</sup> consignação, como do mais q. lhe quizerem dar por conta della constará por recibos q. valerão como parte desta escriptura, e achando a dita meza q. a refferida obra tem algum defeito, ou não esteja feita com todo o primor da arte a mandarão ver por pessoas q. bem o entendão e achando q. o tem a poderão mandar acabar à custa delle João Chrisostomo Ribr<sup>o</sup> e tudo o q. despenderam lhe será descontado no q. lhe ouverem de dar da dita obra e sendo caso q. elle Juiz e off.es lhe faltem a qualquer pagam.to da d<sup>a</sup> Consignação de cem mil rs. em cada hum anno, lhe pagarão tudo o q. lhe deverem em hum só pagamento, sem q. a isso possam pôr duvida algua, e nesta forma e deb.xo deste ajuste disserão elles p.tes estar contratados havindos, e de acordo sobre todo o declarado nesta escriptura q. cada hum pela sua prometem de sempre e em todo o tempo ter cumprir e guardar e a não revogarem, reclamarem ou contradizerem por nenhua via q. seja e a seo

comprimento disserão elle Juiz, e mais off.es da Irmand.e em seo nome, e de seos fuct.ros sucessores obrigão todos os bens e rendas della geral e expecial E elle João Chrisostomo Ribeiro sua pessoa e todos seos bens movens e de Rays havidos e por haver, e o melhor parado delles, e pelo aqui contheudo se obrigão responder nesta cidade perante os Corregedores do Cível da Corte, e mais Justiças a q. este Instrum.to for prezentado, e seguem seo Comprimento para o q. renunção Juises de seo foro, e domicilio privilegios e tudo o mais q. em seo favor alegar possão; E em testemunho de verdade assim o outorgarão pedirão e aceitarão e eu t.am por quem tocar aubz.te de q. forão testemunhas pres.tes M.el Franc<sup>o</sup> Barrozo off.al de pintor m.or ao Mocambo e João reb<sup>o</sup> andador da d<sup>a</sup> Irm.e q. todos conhecemos serem elles p.tes os proprios q. na nota assignarão e t.as Sever<sup>o</sup> Miz. do Valle t.am o escrevi. Entrelinhei m.or a S<sup>a</sup> Cn<sup>a</sup> // as capellas // Resucitado //.

(aa) Luiz Carlos Mach.do da S<sup>a</sup> de M.ça Eça Castro e Vasconcellos - o thez.ro Ant<sup>o</sup> Antunes = o Proc.or Luis da Silva Valadares = M.el Luiz de Carvalho = João Ignacio de Christo = João Bapt<sup>a</sup> Nicolle = Domingos Dias = Joam Ant<sup>o</sup> Coimbra = Ant<sup>o</sup> Esteves da Costa = Ant<sup>o</sup> Joseph de Oliveira = João Chrizostomo Rib.r<sup>o</sup> = Manoel Franc<sup>o</sup> Barrozo = João Rebello



## XI.

Saibão quantos este instrum.to de contracto de obras e obrig.am virem que no anno do Nascim.to de Nosso Senhor Jezus Christo de mil e setecentos trinta e seis em quatro dias do mes de Setr<sup>o</sup> na cid.e de Lix<sup>a</sup> or.al dentro da Igreja Parrochial de São Thomè na casa do desp<sup>o</sup> da Irmandade do S.m<sup>o</sup> Sacram.t<sup>o</sup> da d<sup>a</sup> freg<sup>a</sup> estando ahy pres.te o Juiz R.d<sup>o</sup> João Alz. Soares o escrivão João Pinheyro Freyre o Tez.r<sup>o</sup> M.ei Franc<sup>o</sup> de Souza e o Procurador Manoel João, e os mais Irmãos da d<sup>a</sup> Irm.e ao diante assignados de hua parte. E da outra estava Bernardo da Costa Barradas da Arte de pintor morador ao Campo de Santa Clara na Traveça da Veronica, logo por elle Juiz e mais officiaes da d<sup>a</sup> Irm.e foi d<sup>o</sup> a min Tam perante as testemunhas ao diante nomeadas q. estão contratados com elle Bernardo da Costa Barradas em este haver de dourar a obra toda q. se acha feita de emalhados na d<sup>a</sup> Igr<sup>a</sup> pondo nella bons meteriaes e feita com todo o primor da arte na forma seg.e // q. elle Bernardo da Costa Barradas se obriga a dourar toda a obra q. se acha feita de emalhados na d<sup>a</sup> Igr<sup>a</sup> como tambem a viga do choro q. ainda se há de forrar pondo elle tudo a sua custa de aparelhos, como de ouro. o qual sera do mais còrado q. ouver e não branco, ou desmayado, e o aparelho sera o costumado sem faltar ademão algua das q. precisa o dito aparelho p<sup>a</sup> ficar bom que são duas de gesso groço, tres de gesso mate, hua de Lavadura e tres de bolo tudo feito com cola de retalho branco sem ser salgado, e tanto o d<sup>o</sup> aparelho como o mesmo retalho digo o mesmo dourado se examinará por Mestres peritos p<sup>a</sup> se averiguar se

está tudo conforme ao ajuste e não o estando será tudo o q. se achar ruim feito a custa delle Bernardo da Costa Barradas, e q. os frescos serão a contento da mesa naquele Lugar em q. a Arte o pedir e alem do dourado se obriga a pintar a simalha real de cores q. tambem lhe serão apontadas por pessoas da mesa e duas cortininhas de Damasco fingido com seos galões como as q. se achão nos arcos primeiros à entrada da Igreja e toda a dita obra por preço certo e ajustado de setecentos mil rs. os quais lhe serão pagos na maneira seguinte, duzentos mil rs. no principio da obra e do pres.te dia a hum anno se lhe ajustarão seiscentos mil rs., na forma em q. se forem cobrando as esmolas q. se tirarem e o resto se lhe satisfara dahy em diante o mais breve q. puder ser sendo obrigado a dar a dita obra feita e acabada the Domingo de Ramos do anno q. vem de mil setecentos trinta e sette sem q. a isso possão por Duvida algua, e nesta forma disserão elles partes estar contratados havindos e de acordo sobre todo o declarado nesta escript<sup>a</sup> q. cada hum pela sua promete de sempre e em todo o tempo ter cumprir e guardar e não hir contra ella em parte, nem em todo em Juizo nem fora delle revogala, nem reclamala por nenhua via q. seja e a seo comprimento obriga o Juiz e mais off.çs. os bens e rendas da dita sua Irmandade, e elle Bernardo da Costa Barradas sua pessoa e todos seos bens moveis e de Rays presentes e fucturos. E em testemunho de verdade asy o outorgarão pedirão e aceitarão e eu T.am por quem tocar aubzente de q. forão testemunhas presentes Pedro Ant<sup>o</sup> do Valle e Leonardo José de Carvalho q. todos conhecemos serem elles partes os proprios q. na notta assignarão e T.as Severino Míz. do Valle T.am o escrevy.

(aa) João Alz. Soares - João Pinheiro Freyre - Bernardo da Costa Barradas - M.el João - Leonardo Joseph de Carvalho - Pedro Ant<sup>o</sup> do Valle

## XII.

Saibam quantos este Instrum.to de contrato e ajuste virem que no ano do nascim.to de noso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos e sincoenta e sete, aos trinta e hum dias do mez de Outubro nesta cid.e de Lx<sup>a</sup>. na Rua direita da Cotovia no escritorio de my Tab.am appareceram prez.tes e a saber, de huma parte o Preclarissimo Sr. Dom Martinho de Alm.da Conego da santa Igr<sup>a</sup> Patriarcal, e Fran.co Joze da Costa, m.or na Rua direita do Moinho de Vento em nome, e como procuradores do Provedor, e mais Irmaons da Meza da Irmand.e de Santa Cruz dos Passos sita no Convento de N. Sr<sup>a</sup> da Grasa desta Corte, por huma sua procurasam q. reconheso ser verdadr<sup>a</sup>, e abaxo irá trasladada; e de outra parte Jeronimo gomes, Mestre Pintor, m.or no fim da Calsada do Monte na Travesa de Nosa Sr<sup>a</sup> da Nazaret. E logo por eles partes nos nomes que representam foi dito perante my Tab.am, e testemunhas ao diante nomeadas, q. o d<sup>o</sup> Provedor e mais Irmaons da Meza da d<sup>a</sup> Irmandade, se ajustarão, e contrataram com ele Jeronimo Gomes, em este haver de

pintar, e dourar a Tribuna e Caza em q. está posta a Imagem do mesmo Senhor Jesus de Pasos, cujo ajuste, e Contrato he na forma seguinte - Que ele Mestre, se obriga a pintar, e dourar digo a pintar a d<sup>a</sup> Caza, onde está a d<sup>a</sup> Imagem, toda apainelada, fazendo em cada painel, hum ornamento em roda, e no meio dos ditos paineis iram os Martirios do Senhor, e a moldura de dentro de cada hum dos paineis, será dourada e bornida, e da mesma sorte será dourado e bornido o frizo de toda a simalha - Que ele Mestre será obrigado a fazer pr.e hum Painel, e a simalha q. lhe corresponde, p<sup>a</sup> ver se contenta ao Irmam a q.m está encarregada a perfeçam desta obra, e nam estando a seo contento, será obrigado ele mestre, a emendalo, e aperfeisoalo à sua custa a contento do d<sup>o</sup> Irmam, q. tem esta emcumbencia - Que as tintas p<sup>a</sup> a d<sup>a</sup> obra andem ser vistas, e examinadas por pessoas emteligentes, e no caso de se axarem falcificadas, ficará a Meza da d<sup>a</sup> Irmand.e dezobrigada deste ajuste, e ele Mestre restituirá todo, e qualquer dinhr<sup>o</sup> q.e tenha recebido à conta desta obra 0 Que ele Mestre será obrigado a dourar, e bornir toda a Talha da dita Capela do Senhor, e todos os Filetes das Colunas, e meias canas, e o mais delas de lapis lazaro - Que será obrigado a fazer prim.re huma das colunas, p<sup>a</sup> ver se agrada, e agradando, poderá continuar com as mais - Que ele Mestre será obrigado a fazer toda a referida obra como asima se declara, com toda a perfeisam da arte, e com bons materiaes, tudo a contento, e eleisam do d<sup>o</sup> Irmam q. tem a seo cargo o cuidar na perfeisam desta obra, por q. faltando ele Mestre a q.q.r das condições deste ajuste, será logo obrig.do a restituir à d<sup>a</sup> Irmand.e todo o dr<sup>o</sup> q. tiver recebido à conta deste ajuste, e ficará perdendo toda e qualq.r obra, e bemfeitoria q. tiver feito na d<sup>a</sup> capela, sem q. possa pedir remunerasam alguma; Que a Meza da d<sup>a</sup> Irmand.e se ajustou com ele

mestre por toda a referida obra a darlhe quatrocentos e secenta e cinco mil rs. em dr<sup>o</sup>, por conta dos quais confesou ele Mestre haver já recebido cento, e vinte mil rs. da mam do d<sup>o</sup> Proc.or Franc.<sup>o</sup> Joze da Costa, de q. lhe passou dous recibos, q. agora perante my T.am, e das d.as test.as se resgáram, e neste mesmo acto perante my, e as mesmas test.as deo, e entregou o mesmo Proc.or da Irmand.e Franc.<sup>o</sup> Joze mais cento e doze mil e quinhentos rs. em dr<sup>o</sup> a ele mestre, q. os contou e recebeo sem erro, nem falta de que tudo eu Tab.am dou minha fê, e de q. ele Mestre dá quitasam à d<sup>o</sup> Irmand.e; e o resto que sam, outros duzentos, e trinta e dous mil, e quinhentos rs., será obrigada a d<sup>a</sup> Irmandade a pagalos, e entrgalos a ele Mestre tanto que estiver acabada inteiram.te a referida obra, q. será com uma certidam dos Procuradores da Meza, e Irmandade, em como se cumprio tudo q. fica expecificado e declarado nesta escritura - Que ele Mestre será obrigado a dar tudo pronto, e acabado com a mayor perfeisam da arte, dentro em dous mezes, q. principiaram em cinco de Outubro digo em cinco do corrente mez de Outubro, e ham de acabar em quatro do mez de Dezembro prox<sup>o</sup> q. vem deste prez.te ano; ao q. tudo obriga ele <mestre Jeronimo Gomes sua pessoa, e todos, seos bens moveis, e de Raiz prez.tes e futuros; E estando tambem presentes Feliciano da Silva Peres, m.or ao campo da Lam defronte da Alfandega, e Ignacio Ant<sup>o</sup> m.or em barraca na cerca dos Relig.os Paulistas, e ambos do mesmo officio de Pintor, por eles foi d<sup>o</sup> q. por suas livres vontades se oferecem, e ficam por fiadores, e principais pagadores do d<sup>o</sup> Jeronimo Gomes à pronta satisfasam do ajuste desta obra, e a todas as claus.as desta Escritr<sup>a</sup>, tudo como cousa sua propria q. desde logo tomam, e removem sobre sy. e se submetem e sugeitam às Leys dos fiadores e principais pagadores, e fieis depositarios de Juizo, e a todas as clausulas

desta Escri<sup>ta</sup>, p<sup>a</sup> que todas ajam com eles, e qualq.r deles o mesmo efeito, e lugar q. podem ter contra o d<sup>o</sup> Jeronimo Gomes, ao q. tudo obrigam, eles Feliciano da S<sup>a</sup> Peres, e Ignacio Ant<sup>o</sup> suas pessoas e todos seos bens moveis e de Raiz prez.tes e futuros, cuja fiança, fazem ambos juntos, cada hum per sy, e cada ùm por ambos, como correos defendi, e como fiadores, e principais pagadores cada hum do outro à eleisam da meza da d<sup>a</sup> Irmand.e; q. poderá obrigar, e executar a todos tres, ou sóm.te aquele, ou aqueles q. melhor lhe parecer; e q. havendo o d<sup>o</sup> Jeronimo Gomes e seos fiadores, de serem citados e requeridos pelo cumprim.to desta Escri<sup>ta</sup>, se estiverem auz.tes desta Corte, o poderá ser em seos nomes o Destrib.or dos Tab.es de notas desta cid.e, ao qual constituem seo proc.or bast.e com poder de confessar a obrigasam desta escri<sup>ta</sup> em Juizo, e fora dele, asinar tr. de confisam, e p<sup>a</sup> todas as mais delig.as necessr.as até final ex.am; E outorgam de responder por todo o aqui conteudo nesta cid.e de Lx<sup>a</sup> perante os Corregedores do Civel da Corte ou da Cid.e, p<sup>a</sup> o q. renunciã o Juizo de seos foros, domicilio, e os mais privilegios, prez.tes, e futuros que em seo favor alegar possã, e nesta forma disceram eles partes ser o seo ajuste e contrato, q. prometem cumprir, e goardar como nele se contem e declara: e por eles procuradores foi dito, q. em nome da d<sup>a</sup> sua Irmand.e aceitam esta escri<sup>ta</sup> na forma dela. E em test<sup>o</sup> de verd.e asim o outorgaram, pediram e aceitaram, e eu Tab.am por q.m tocar auz.te. E declararam eles partes, que faltando o dito Jeronimo Gomes em acabar a referida obra com toda a perfeisam dentro nos ditos dous mezes q. finalizam em quatro do d<sup>o</sup> mez de Dezembro prox<sup>o</sup> q. vem, restituirá neste cazo todo o dr<sup>o</sup> q. tiver recebido, e ficará perdendo toda e qualq.r bemfeitoria q. tiver feito na d<sup>a</sup> capela, como já asima fica dito; e foram a tudo test.as prez.tes Joaq.m

Pereira Gayo de Tavora, m.or na Rua dos Canos, e Alexandre de Barros Themudo mestre Alfaate meo vezinho, q. nesta nota assinaram com eles partes, a q.m conheso serem os proprios aqui conteudos; e eu Joze Ant<sup>o</sup> da Silva Fr.e Tab.am o escrevy - Interlinhei = eles = hum do outro - em dr<sup>o</sup> = outros = Risquei por ambos =

(aa) D. Martinho de Almeyda - Franc<sup>o</sup> Joze da Costa - Jeronimo Gomes - Felliciano da S<sup>a</sup> Peres - Ignacio Ant<sup>o</sup> - Joaq.m Pr<sup>a</sup> Gayo de Tavora - Alex.e de B.os Themudo



**CARTAS  
APOLOGETICAS,  
E ANALYTICAS,**

Que pela ingenuidade

**DA PINTURA,  
EM QUANTO SCIENTIA,**

*Escreveo com profundissimo respeito,*

A' ILLOSTRISSIMA, E EXCELLENTISSIMA SENHORA,

**D. ANNA  
DE LORENA,**

Marqueza Camereira mór das Rainhas nossas Senhoras, e da Serenissima Senhora Princeza do Brasil,

COMO PROFESSORA, E PROTECTORA AUGUSTA  
*dessa Sciencia,*

**JOSEPH GOMES DA CRUZ,**

A ROGO DE ANDRE GONÇALVES

Pintor ingenuo Ulyssiponente.

**LISBOA,**

Na Regia Officina SYLVIANA, e da Academia Real.

M. DCC. LII.

---

*Com todas as licenças necessarias.*



# LICENÇAS.

## Do Santo Officio.

*Censura do M. R. P. M. Francisco Veloso, da  
Companhia de Jesu, Qualificador do San-  
to Officio, &c.*

ILLUSTRISSIMOS SENHORES.

**E**sta ordem de Vossas Senhorias não foy preceito para o meu rendimento, mas obsequio, o mais estimavel, para o meu agradecimento. Por quanto em obedecer, não só com promptidão, mas tambem com alegria, não fiz sacrificio, fiz sim huma fineza, em que se interessava o meu desejo, com o gosto de ler esta *Carta Apelegetica, e Analytica*, que o seu Author escreveu com penna tão rasgada, e aparada, como sua, à Illustrissima, e Excellentissima Senhora Marquiza Camereira mór, a favor da Ingenuidade da Pintura.

E na verdade corresponde o successo à minha expectação; porque achei dentro desta  
Carta

Carta hum theouro de letras, e noticias, quē compunhaõ hum taõ elegante, como erudito Arrezoado, que naõ só persuade, mas convince a qualificada nobreza de huma Arte, de cuja alta origem naõ se póde duvidar, por ter sido concebida em huma bella, e perfeita Ideá, filha legitima da mais nobre Potencia do Mundo pequeno, o Entendimento do homem; e ainda com mais fineza, e melhor fortuna, do que Minerva; por naõ ter, nem ainda aquellas grosserias, que esta Deosa contrahio do cerebro de Jupiter, ao menos com alguns longes de mechunica. Pois que direy dos seus illustres Brachozens, taõ antigos, como os primeiros Jeroglificos, que inventaraõ os Egypticos, para exprimir os affectos do animo, antes que Apollodoro apurasse o pincel, Filodes lançaõ as linhas, Cleofanto distribuiffe as cores, e Aristides com a ultima perfeiçaõ, por virtude desta Arte, abraõse maravilhas, em correspondencia dos maravilhosos effectos da natureza, que procurou equivocar com a mesma Arte: de maneira, que, sendo errado, nem porisso deixou de ser desculpavel, e ainda discreto, aquelle enleyo dos sentidos, especialmente dos olhos, com que Zeuxis pouco depois enganou as aves, e Parrasio os mesmos homens.

Mas

Mas ainda que a Pintura naõ fosse taõ nobre por nascimento, ou por infelicidade sua, com a mudança dos tempos, e ruina dos Imperios, tivesse perdido o foro de sua fidalguia; bem podia agora dar as alviças, a quem lhe apresentasse este illustre padraõ da sua Nobreza, que com sobrescrito de Carta remetteo o Author à Illustrissima, e Excellentissima Senhora Marquiza Camereira mór, sem se affustar, para suspender os voos da sua penna, com o respeito devido a huma Senhora desta qualidade, que, por estar taõ proxima às Magestades, e Princezas Reaes, sómente lhe falta a Alteza para ser mayor. Mas, como esta Carta encerra em si tanto Direito, tantas razoes, e documentos tantos, com que toda a Jurisprudencia, e erudiçaõ do Author, naõ digo eu, sómente favorece, mas tambem pudera ennobrecer a mesma Pintura na falta, ou perda da sua Nobreza; justo era, que este Jurisconsulto, o mayor da nossa Naçaõ, usasse a mesma politica do Doutor Maximo da Igreja S. Jeronymo, a quem nem acovardou a grandeza, nem reprimio a santidade de huma Santa Paula, a mais esclarecida Matrona de todas as Senhoras Romanas, para deixar de escreverlhe, naõ só huma, mas muitas Cartas, todas cheas de piedade, e discriçaõ.

Quanto

Quanto mais, que para esta Carta ser bem recebida, e aceita de Sua Excellencia, com allegre, e benigno semblante, bastava ser Carta de recommendaçãõ; e favor, a respeito de huma Arte, que mereceo o seu agrado; e não só este, ainda que bastava, para mais realçar nos olhos de todos; mas tambem (o que he mais) huma estimaçãõ tal, que, se pudera ter razaõ, assim como muitas vezes tem alma, seria justo o seu desvanecimento, por ter sido não poucas vezes exercitada por humas mãos taõ delicadas, que bem as podia beijar, por lhes dever mais, do que a outras mãos, a sua mayor fineza, primor, e elegancia. E certo, que isto sómente bastava para mayor tymbre da sua Nobreza.

Por esta causa tinha muita razaõ o Author para se indignar contra o vulgo rustico, e insipiente, por ter taõ máo gosto, e baixo conceito de huma Arte, que vendo-a andar por essas alturas dos mais nobres, e soberbos Palacios, ainda assim, a desestima, e reputa por mechanica, como se fora nascida, e creada nas mais humildes choupanas. Mas desculpo-o em parte, por isto mesmo, que ignorava até agora este Padraõ da sua Nobreza. Agora sim, tanto que se publicar esta Carta, já ninguém haverá taõ grosseiro, que lhe não faça huma cortezia

correspondente à sua graduaçãõ; por ser taõ attendido, e respeitado o Nome do seu Author, que bastará saberse, que elle acreditou esta Arte com a sua penna, não menos subtil, que o pincel, de quem a cultiva, para ninguém já mais lhe disputar a sua Ingenuidade. De mim confesso, que quando li esta Carta, formey taõ alto conceito da sua Nobreza, que fiquey necessitado, não só para a trazer nas palmas, mas tambem para a collocar, se pudera, debaixo dos mais altos doceis; porque, depois de qualificada a sua Nobreza com a excellencia de tantos, e taõ magnificos titulos, com que o Author de novo a ennobrece, e engrandece, he sem controvèrsia, que se lhe devem conceder todas as honras, que são commuas às mais Artes liberaes, e ainda outras mayores, como se fora Princeza, ou Rainha de todas.

Por ultimo rogara eu tambem agora a quem fez escrever esta Carta, não puzesse sómente o seu empenho, em dar à estampa esta Carta, mas tambem em nos dar hum Retrato do seu Author com aquella delicadeza de mão, e subtileza de pincel, que todos admiraõ, e por isso he a mais ápta, para representar ao vivo este mayor, e melhor Mecenas da Pintura, que com estas, e outras Obras, todas dignas do seu raro,

raro, e palmoſo engenho, bem merece ficar immortal, não ſó na memoria, mas tambem nos olhos dos vindouros. Affim o eſpero com a meſma impaciencia, com que o deſejo; e com tanta preſſa, quanta teráõ Voffas Senhorias em dar a licença, que ſe pede, para imprimir eſta Carta, que para bem havia de ſer impreſſa com caracteres de ouro, pela ſua precioſidade, ſem vezes algumas de vicio, que encontre a fineza da Fé, ou a pureza dos bons coſtumes. Lisboa na Caſa Profefſa de S. Roque aos 20 de Novembro de 1751.

*Franciſco Velloſo.*

**V** Iſta a informaçãõ, pode ſe imprimir a *Carta Apologetica*, que ſe apreſenta, e depois voltará conferida, para ſe dar licença, que corra, ſem a qual não correrá. Lisboa, 23 de Novembro de 1751.

*Abreu. Almeida. Trigoſo.*

Do

## Do Ordinario.

*Cenſura do Reverendo Doutor Joſeph Thomás Borges, Presbytero Secular, &c.*

EXCEL.<sup>mo</sup> E REV.<sup>mo</sup> SENHOR.

**V** I com a mayor attençãõ a *Carta Apologetica*, e *Analytica*, que pela ingenuidade da Pintura, em quanto ſciencia, eſcreveo o Doutor Joſeph Gomes da Cruz, e a liçãõ della me ſegurou indefectivel o grande conceito, que muito antes me havia devido eſte Eſcritor, exiniamente verſado em huma, e outra Jurifprudencia, inſigne em todo o genero de erudiçãõ, e com publico louvor acreditado na Republica litteraria. Se todas as Obras, que aſpirãõ à luz do prélo, foſſem taõ magiſtralmente compoſtas, nenhum lugar deixariaõ para a cenſura. Neſta Carta não ſe deſcobre nem huma ſó ſyllaba, que ſe opponha aos dogmas da Religiaõ, ou à pureza dos bons coſtumes: e aſſim julgo, que V. Excellencia pôde conceder a André Gonçalves, Profefſor ingenuo da Pintura, a licença, que pede para a eſtampa da  
\* meſma

mesma Carta : e sempre V. Excellencia determinar o que for servido. Lisboa , 27 de Novembro de 1751.

*Joseph Thomás Borges.*

**V** Ista a informação, pode-se imprimir o papel, de que se trata, e depois torne para se dar licença para correr. Lisboa, 1 de Dezembro de 1751.

*D. J. A. de Lacedemonia.*

## Do Desembargo do Paço.

*Censura de Diogo Barbosa Machado, Abbadé Reservatario da Igreja de Santo Adrião de Sever do Bispuado do Porto, e Academico da Academia Real, &c.*

### S E N H O R.

**A** Excellente Arte da Pintura, ainda que teve a sua origem da sombra dos corpos, não lhe impedio este escuro nascimento a posse do Principado, que logra entre todas as Artes liberaes, assim pela antiguidade do tempo, como pela vastidão do dominio. Foraõ os seus primeiros cultores os Egypcios, dos quaes introduzidos os Gregos, estes a introduzirão em Italia, onde assim no fim da Republica, como no reynado dos primeiros Césares, alcançou grande estimacão; porém com a ruina do Imperio Romano padeeo igual decadencia, da qual a reftaurou na feliz Epoca de 1240 Cimabue, chegando com o progresso dos annos à sua mayor perfeição. A vastidão do seu dominio se dilata desde o convexo do Firmamento até a superficie da terra, e introduzindo-se no Imperio, faz visível a Magestade do Altissimo, e de todas

as Jerarquias, que formão a Corte deste Divino Monarca; privilegio, que lhe concedeo a gentilica authoridade de Cicero, lib. i. *de Natur. Deor.*, fallando das suas mentidas divindades: *Deos novimus ea facie, qua Piçtores volunt.* Coarçta-se cada Arte liberal a hum unico argumento. A Grammatica, na disposição das letras, e propriedade de palavras; a Dialéctica, no artificio dos syllogismos; a Rhetorica, na elegancia dos discursos; a Arithmetica, na computação dos numeros; a Musica, na armonia das vozes; a Geometria, na arrumação das terras; e a Astrologia, na observação dos Planetas; porém a Pintura, emula da natureza, e imitadora da Divina Omnipotencia, se coroa Princeza de todas as Artes, representando tudo quanto se admira no theatro do Mundo, com hum tão agradável encanto, e innocente Magia, que obriga aos olhos a confessar, que o falso he verdadeiro, o mudo eloquente, e vivente o morto, nascendo esta ocular illusão do primoroso engenho, com que o defenho se vê animado pelo colorido. Para immortal credito do Magisterio de tão nobilissima Arte, que discipulos não sahirão da sua Escola, dos quaes logrando somente a primazia no tempo os Apelles, Timantes, Protogenes, Zeuzis, Parrasos, e Pan-

e Panfilios, os despojarão desta gloria, os que florecerão nestes ultimos seculos, chegando com milagro artificio a transferir os seus espiritos para os corpos, que formavaõ com o pincel. Destes famosos Corifeos receberão as Nações mais illustres da Europa novos tymbres com os seus nascimentos, gloriando-se Roma com Rafael de Urbino, Julio Romano, André Sachi, Cyro Ferri, e Carlos Marata: Florença com Miguel Angelo Buonarrota, André del Sarto, e Pedro de Cortona: Veneza com Sebastião del Piombo, Jacobo Tintoreto, Paulo Caliaia: Lombardia com Luiz Carache, Guido Reno, Miguel Angelo de Caravagi: Alemanha com Rembrant, Joaõ Holbeim, e Abrahaõ de Miçnon: Hollanda com Lucas de Leiden, Abrahaõ Bloemuert, e Franciscó Mieris: Flandes com Joaõ Stradan, Martim de Voz, Paulo Brill, Antonio Vandych, e Pedro Paulo Rubens: Inglaterra com Guilherme Dobson, Pedro Le-ly, e Jaques Thornhill: França com Simaõ Vouët, Nicoláo Poussin, Carlos Lebrun, Antonio Coypel, e Jacintho Rigaud: Castella com Joseph Ribera, chamado o Hespanhoeto, Bartholomeu Murillo, e Diogo Velasques; e Portugal com o Graõ Vasco de Viseu, Afonso Sanches Coelho, Gaspar Dias, Amaro do Val-

le, Diogo Reynoso, Fernão Gomes, Joseph do Avellar, Diogo Pereira, Marcos da Cruz, Bento Coelho, o insigne Francisco Vieira, Cavalheiro da Ordem Militar de Santiago, e entre elles aquelle, que foy causa, de que se escrevesse esta Apologia, cujo nome não declaro, receando offender a sua virtuosa modestia. Para estabelecer os antigos brazoads de taõ illustre Arte, e dos seus Professores, sabe a campo o Doutor Joseph Gomes da Cruz, armado da sua inimitavel elegancia, e não lhe bastando para eterno credito do seu talento as eruditissimas Allegações Juridicas, que admitou o Arceopago Lusitano, dignas de serem recitadas no Senado da antiga Roma, das quaes podia aprender eloquencia o mesmo Cicero, se empenhou a patrocinar causa mais nobre; e como o mayor adversario deste privilegio fosse o Filosofo Seneca, o explica com tal arte, que o faz parcial da sua opiniaõ, mostrando, que a severidade Etoica deste Filosofo se armara contra aquelles Pintores, que com esfrago da continencia davão a beber pelos olhos o veneno de affectos lascivos, como já no seu tempo lamentava S. Pedro Chryologo, *Serm. 155: Formant adulteria in simulacris, fornicationes imaginibus mandant, titulant incesta picturis*; cujo abomina-

vel uso condemnou o Concilio Tridentino na sess. 25. de Reformat. *Omnis lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pinguntur, nec ornentur.* A estes fautores da lascivia, e antagonistas da honestidade, se lhe deve negar o privilegio da nobreza, e não àquelles, que religiosamente praticão as suas idéas. Este mesmo argumento propugnou haverá cento e vinte e cinco annos o Doutor D. Joaõ de Butron, professor de ambos os Direitos, no livro, que imprimio com o titulo de *Discursos Apologéticos, en que se defende la ingenuidad de la Arte de la Pintura*; mas assim como o Sol vence a todos os Astros na copia das luzes, e a aguia a todas as aves na velocidade dos voos, excede esta Apologia àquella na elegancia do estylo, copia de authoridades, e efficacia de argumentos. Viva pois o eruditissimo Apologista eternamente copiado neste papel pela sua penna, onde permanecerá indelevel mais do que pelo pincel dos mais celebres Pintores, dos quaes catabelece a nobreza, e formelhe a Estatuaria, em gratificação do zelo, com que propugnou os honorificos tymbres de sua irmã a Pintura, hum simulachro, onde por toda a posteridade se venero o seu nome contra a voracidade do tempo. Este he o meu voto, que entaõ será judiciofo,

ciofo, quando V. Mageftade ordenar, que fe publique esta Apologia, na qual não podia feu Author cahir na menor transgressão das fuas Leys, sendo o mais profundo Professor dellas. Lisboa, 10 de Dezembro de 1751.

*Diogo Barbofa Machado.*

**Q**ue se possa imprimir, viflas as licenças do Santo Officio, e Ordinario, e depois de impresso tomará à Mesa para se conferir, taxar, e dar licença, para que possa correr, sem a qual não correrá. Lisboa, 20 de Dezembro de 1751.

*Marquez P. Vaz de Carvalho.*

*Almeida. Mourão.*

ILL.<sup>MA</sup> E EX.<sup>MA</sup> SENHORA.

**R**ECORRE a V. Excellencia a Pintura, para lhe proteger a ingenuidade offendida em Portugal: e quanto delinquiria eu contra o generoso espirito de V. Excellencia, se o pertencesse persuadir com discursos para a protecção de huma Arte liberal, a que V. Excellencia se applica com illustre perfeição. Padece a Pintura entre nós as injustiças, de que se queixa magoadamente; porque os seus Professores cuida-  
A dos

ILLUS.



dosos no estudo, mais que no predicamento, a não remiração do conceito do nosso Paiz, nisto mais barbaro, que disciplinado; e nasceo deste descuido o abuso de se reputar mecanica esta Arte, que he compendio elegante, scientifico, e visoso de tantas sciencias principaes, que nella melhor se exaltação, do que se symbolisação: verificando-se o paradoxo incrível de se suppor o composto mecanico, cujas partes são nobilissimas.

Prototypo das Artes liberaes, ostentação do engenho, credito do pensamento, despretador do espirito, doutrinador da vida, escriptura dos seculos, lingua das antiguidades, verdade das historias, mestra dos ignorantes, milagre da natureza, indice patetico dos affectos, e paixoes, de humanidade, e espelho das obras do Artifice supremo, he por ajustada definição, e analogia, a Pintura, que se exercita com sciencia primorosa. Por ella, e em representação gentil, explica o professor theorico, e pratico, a suave intimativa da Rhetorica, a fermosa porção da Semytria, a regra magistral da Arismetica, a expressão affectuosa da Musica, os pensamentos divinos da Poesia, a luz clara da

Histo-

Historia, a organização scientifica da Anatomia, e finalmente no quadro, em que tudo isto se exercita, sabe o pincel emendar os descuidos da natureza, formando figuras mais bellas, e regulares, do que ella produzio.

Por isto clamo eu agora decoroso, e confiante, que das Sciencias Moraes (não fallo na Theologia, e Jurisprudencia) nenhuma he tão nobre, doutrinal, e precisa, como a Pintura para a instrucção dos nossos costumes, e aproveitamento; porque nem tanto, nem melhor, que a Pintura, outra Arte nos introduz, com agradável expressão, preceitos puros, nos enca-minha com doce, e veheamente atracção, para empresas de honra, e de virtude, e nos dá idéa clara, e possivel de Deos, e das suas maravilhas. Por esta Arte (que toda he de entendimento) recebemos luz prompta para a composição da vida, quando a mão do Artifice perfeito nos intima com elegante moralidade, no pai-nel historiado, allegorico, metaforico, e demonstrativo, as regras virtuosas para o exercicio da honestidade dos nossos passos; pois he a Pintura assim doutrinada, flagello rhetorico, e mudo dos vicios, e espirotooso incentivo para a perfeição

A ii.

feição moral, e politica do Varão Sabio, e Catholico.

Não se exercitava no seculo de Seneca a Pintura com esta moralidade; porque Roma gentilica (depravada na concupiscencia, que tanto entre outros vicios grassou naquellas idades) estimava em muito objectos lascivos, nos quaes (rasgado o veo da pudicicia) se estudavaõ estímulos para o deleite, e tambem se dedicavaõ os amores, profanando-se a immundidade da mentida natureza. Seneca, mais moral na doutrina, que nos costumes, enfiurecido contra a torpeza dos Romanos, e reputando na Epistola 88 a Lucilio aos Pintores daquelles objectos artifices da deshonestidade, os considerou indignos da classe das Artes liberaes; e bastou esta declaração, ou este dogma Estoico (não contra a Pintura como sciencia, mas dirigido aos Professores della, que viciosos introduziaõ na imagem immodesta, se bem perfeita nas regras da Arte, representações abominaveis) para que principiaffe o conceito, de que a Pintura era illiberal, adulterada a doutrina de Seneca na generalidade, com que foy recebida.

Correrão os tempos, e crescerão nelles as libe-

liberdades dos Escritores, exercitadas muitas vezes com soberba, e ostentação; porque perdida pelo peccado do primeiro homem a armonia do socego placido, que haveria no venturoso estado da innocencia, se franquearaõ as certezas pela porta das disputas, introduzindo-se nellas os vicios das delicadezas, e desvanecimentos, como tributo hereditario da natureza corrompida, que se consumirá com ella no abrazado dia do diluvio universal; e conseqüo o inimigo da verdade persegulla de modo, que nada houvesse no Mundo, em que ella não experimentasse opiniaõ.

Passaraõ os Filosophos do Paganismo as vidas em questoes, inventaraõ-se as Seitas, frequentaraõ-se as Aulas, erigiraõ-se tambem Escolas no Chriftianismo, e em fim se bemquistaraõ as Criticas; porque o demonio, pelo dom da sciencia, que conservou, perdida a graça, anteio, que a natureza humana propensa para a variedade, e dominada do espirito da inquietação, que domina de ordinario, o engenho facil, e agudo perturbaria a certeza das cousas no mesmo exame, que entrasse para a indagar, disfarçandolhes os delirios da paixãõ,

e da

e da vaidade nos meyoys de a excluir.

Tudo nesta fórma se perturbou, padecco, e padecerà pelo primeiro peccado; e tambem a Pintura experimentando os effeitos destas perturbacões, padece o conceito, com que a injuriarão effes Doutores, que lhe disputaõ a nobreza originaria, e politica. Não podiaõ achar principio solido no Direito primitivo dos Romanos, porque nos duzentos e quarenta e quatro annos, a que se extendo o governo dos Reys, foy a Pintura estimada distinctamente, como o era a familia dos Fabios com o appellido de Piçtor, brazaõ illustre dos Consules descendentes de Fabio, filho terceiro, e legitimo de Numa, Rey segundo de Roma, que como Professor pintara nella o famoso Templo da Saudade. Não podiaõ descobrir nas doze Taboas, nos Plebiscitos; Senatus Consultos, Edictos dos Pretores, repostas dos Sabios, e nas Constituições dos Principes, que foraõ os Legisladores successivos, e discretivos, do primeiro Direito Civil, e escrita Ley alguma, porque a não havia, contra a nobreza da Pintura. Não podiaõ valerse do magestoso corpo das Leys compiladas, e feitas por Justiniano, porque as que elle nos

deixou

deixou privilegiavaõ distinctamente a Pintura, e para a diffamarem, buscaraõ o lugar de Seneca, e fortalecendo-o com as interpretações malignas de alguns textos, em que fundaraõ hum scisma, que he heretico no sentido civil, e politico, contra toda a Ley, e prudente racionação.

No entendimento moral de Seneca se exercitou o primeiro mais forte insulto deffes Doutores, e padeceria Seneca daqui em diante no conceito dos eruditos modernos, se eu nesta Apologia não vindicasse a sua moralidade do vilipendio, com que a pervertem: *Non adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam Saturated, aut marmorarios, aut ceteros luxuriæ ministros*, escreveo Seneca naquella Epistola 88 a Lucilio. Não admittio nestas palavras entre as Artes liberaes aos Pintores deshonestos: e quem não vê, que fallou dos Pintores em particular, e não da Pintura em geral, não detestando a sciencia, mas o abuso della? E por isso quando reprehendo a effes Artifices, lhes declarou logo o motivo causal de serem ministros da sensualidade. E se Seneca tanto vituperou o máo uso, que se da

va

va à Pintura, embravecendo-se contra os Pintores, que abusavaõ do seu virtuoso fim, nisso mostrou o quanto a louvava, sendo excitada sem esse abuso, explicando como Filosofo, que era, na detestação concretiva do viciozo na Pintura, o que devia ser louvavel nella. Por isso declamou pela causa final, que o movia, para que se não entendesse, que deixava comprehendidos em geral aos Pintores, que se não excluiaõ na dita causa.

Eu não me admiro, que contra Seneca se apparatus, e apuraraõ pennas eruditas, delicadas, e anatomicas, que o arguirãõ de inconstante, e tambem de contrario na sua doutrina; porque sempre contra os Virgílios, os Ciceros, e Titolivos, houveraõ Polioens, Marcos Brutos, Calvos Asinos, e outros Aristarcos Pseudocriticos soberbos. Reparo só, que dentro na doutrina, que se abraçou como virtuosa, de Seneca, se estabelecesse a proposição, que o infamasse; querendo, que elle no puro systema filosofico detestasse o bom na invecliva determinada contra o máo. Quem na mesma sciencia reprehende o vicio, engrandece a virtude. Quem abomina hum contrario, abraça o outro.

Quem

Quem castiga o delinquente, estima a Ley offendida. E quem priva do privilegio da Nobreza, reconhece a existencia della.

Nem he crível, que amando Seneca espirituosamente os incentivos da honra, da gloria, e da vida doutrinada, como mostraõ os discursos clamores dos seus preceitos moraes, e sendo esfimador heroico das perfeições do entendimento, vituperasse a Arte da Pintura, que he epilogo perfeito, e visível dellas. Na sua mesma Roma via Seneca pintaremse nos Escudos, e Estandartes bellicos as armas, as proezas, e as façanhas, como despertadores efficazes dos Soldados para accões gloriosas. No Senado achava representadas pelo Artifice, historiador mudo, as batalhas, em que o Povo sahira vencedor: e erigidos nos lugares publicos os retratos Iconicos, e Ethicos dos Triunfadores Olympicos, exemplares activos, que alentafsem os espiritos para fortaleza, e emprezas magnanimas, melhor intimadas pelos olhos, que pelos ouvidos, e com elegancia mais penetrante nas figuras do pincel sabio, que pelos trópos da lingua do Orador erudito.

Na idade de Seneca permanecia a familia,  
B que

que já disse, dos Fabios, com o appellido de PiCTOR. No Catalogo dos Professores da Pintura, contava Seneca muitos Principes Romanos, que exercitaraõ esta sciencia. No Systema da Escola Estoica era liberal tudo, o que a disciplina dos Gregos, primeiros, e melhores Mestres da Politica civil, reputaraõ por ingenuo. Era dogma elemental, que já vinha de Cicero, naõ se abater a sciencia abstractiva pelo uso vicioso dos Professores della: e naõ merece o entendimento de Seneca se lhe attribua doutrina contradictoria das virtudes, e estudos, de que elle foy proclamador; nem os Romanos zeladores das honras, predicamentos, e distincções, sofreriaõ se envilecesse o estado da nobreza da Pintura, que tanto se estimava naquelle Povo, vendo-se a si abatidos, a seus antecessores, a tantos Principes, e a huma geraçaõ Real, illustrada com Consules pela penna de Seneca, se elle exprimisse, o que os Escritores nos seculos futuros a elle escreveraõ, que dissera!

O mesmo Seneca definio nessa Epistola a Pintura dentro na regra, que deixava já estabelecida de ser liberal toda a applicaçãõ; e o estudo, que os Gregos chamaõ *Disciplina liberalis*,

beral, que foy tambem a definiçaõ de Ulpiano para as Artes liberaes: *Liberalia autem studia accipimus, quæ Græci liberales disciplinas vocant*; e accrescentou, que todos os empregos, dignos do Varaõ livre, eraõ liberaes: *Quæ liberalia studia dicta sunt vides, quia homini libero digna sunt, cæterum unum studium vere liberale est, quod liberum facit, id est, sapientie sublime, forte, magnanimum*. E bem sabia Seneca, que os Gregos estimavaõ a Arte da Pintura com tal distincçaõ, e superioridade das mais Artes liberaes, que nenhum mancebo ingenuo, sem a aprender, passava para o estudo de outra sciencia, prohibindo ( para que fosse nobre a Pintura ) por Ediçto perpetuo, o uso, e o estudo della aos escravos: *Et hujus auctoritate (diz Plinio) effectum est sicione primum: deinde, et in tota Græcia, ut pueri ingenui ante omnia antigraphicem; hoc est, Piëturam in ludo docerentur, recipereturque Ars ea in primum gradum liberalium: semper quidem honos ei fuit, ut ingenui eam exercerent: mox ut honesti perpetuo interdicto, ne scientia docerentur; e deserta disciplina, e do dito Ediçto dos Gregos nos dá a mesma certeza Alexandre de Alexandre,*

acrescentando , que era reputado por indou-  
to , inhabil , e preferido por todos , quem não  
aprendia a dita Arte, que como a primeira das  
liberaes , era vedada aos escravos: *Sicut sicyo-  
ne , mox per omnem Græciam tanti fuit studii ,  
ut pueros ingenuos. Picturam , tamquam præ-  
cipuam liberalium artium interdico , ne ad illam man-  
Magistri perpetuo interdico , et omnium pos-  
tremus habebatur , quisquis hujus artis nescius ,  
aut expers foret ;* e he ponto concordado nos  
eruditos da Historia Grega.

No mesmo modo , se Seneca na opiniaõ  
da Filosofa Estoica concluia , que só era libe-  
ral o estudo , que fazia aos seus Professores ani-  
mosos , fortes , e livres nas suas acções , e por  
isso detestava os Artifices das Pinturas daquel-  
les seculos , (que communmente eraõ lascivas ,  
como diz Filippo Beroaldo no Comento de  
Suetonio Tranquillo ) porque attrahiaõ os ani-  
mos à escravidaõ da concupiscencia ; claro he ,  
que pois nesses Pintores se não verificavaõ as  
partes da definiçaõ , haviaõ ser elles illiberaes.  
Nem Seneca , exercitando a pericia de Filosofo ,  
dos mais doutos da sua idade , se empenharia a  
buscar

buscar razoes para não ser liberal a Pintura ,  
se ella em si fosse mecanica ; porque sabia , que  
não podia fundar essa privação de nobreza , se-  
não houvesse o habito della sobre que cahisse  
a dita privação.

Teve Seneca juizo prudencial de grande  
doutrina , e erudiçaõ , e conheceo por luz viva  
de discurso moral , que todas as Leys , todos os  
Estatutos , todos os Conceitos , e absolutamen-  
te tudo , o que he legislativo , se regem por hu-  
ma jurisprudencia media , e racional , ou tempe-  
ramento discreto entre a igualdade particular ,  
e a equidade legal , que entendendo os textos ,  
e os actos pela intençaõ dos Legisladores , ajus-  
tada à congruencia dos tempos , os declara , e in-  
terpreta , e os costumes , que he o sentido , em  
que se podia dizer variavel a Ley humana: e a  
isto que chamamos , e se chamou sempre Epi-  
cheia , ou interprete provisional , e prudencial ,  
que rege as cousas com variedade congruente  
à natureza , e à mudança dos tempos , e estados ,  
se fugeita o entendimento , doutrinado para a  
verdadeira intelligencia das determinações legif-  
lativas , ou sejaõ do Principe , ou do costume.

Nisto leva a Epicheia ventagem aos  
Douto-

Doutores, pois ainda que sejaõ tochas elegantes, que nos aclarãõ os discursos na escuridaõ das Leys para os casos comprehendidos nellas, nos naõ instruem nos acontecimentos naõ symbolizados nesses casos, pois tem limites a alçada intelligencia genuina, prudente, provavel, e magistral dos Doutores, que só lhes permitio Justiniano no seu Ediçto. Porém a Epicheia com a jurisdicçãõ mais adiantada de inspector da vontade do Legislador, (que he a alma da Ley) a dá racional para o nosso governo, regendo-se naõ pelo que se escreveo, e costumou, mas pelo que se escreveria, e costumaria naquelle tempo, mudadas as circumstancias, e alterados os fins, que se attenderãõ, se naõ ajustaßem a elles as determinações, que entãõ pareciaõ ajustadas; porque raciocina esta梅花 prudentissima de huns casos symbolizados nos outros, na mesma razaõ, e natureza, para os comprehender na mesma Ley; e da contrariedade de outros para os reger com Ley contraria. E a naõ ser assim perigaria algumas vezes a justiça distributiva, exercitando-se a summa injuria na observancia cega do direito summo.

Se Seneca alcançasse a Ley da Graça, ou vivesse

vivesse nella, e reproduzido de Roma Gentilica para Roma Catholica, admirasse o quanto em huma eraõ as Pinturas differentes, do que foraõ na outra, e o como aquella instrucção, ou lisonja para os vicios, era hoje detestação, e abominação delles: se nos Palacios Pontificios, nos Templos, nos Santuarios, e em todas as Casas dedicadas a Deos, e aos seus Santos, visse era tudo Divino, e ornado com quadros, que em figuras moraes, e doutrinaes expressoens nos representavaõ, e ensinavaõ a observancia dos mandamentos da Igreja, e os mysterios da nossa Fé: se considerasse nos tres cultos, que entre os fumos do incenso tributamos nos Altares às Imagens sagradas: e se em fim conhecesse, que só pela Pintura alcançavamos figurada vivivelmente a Imagem de Deos, e humana intelligencia humana da Jerusalem triunfante: naõ chamaria Seneca aos Professores destas Pinturas, como definio, ou comparou aos outros Artifices da deshonestidade; antes venerando a perfeição, a moralidade, a doutrina, e a importância destas Imagens, exaltaria de heroica, e orthodoxa, a sciencia da Pintura, que nellas se empregou.

Se

Se olhasse para Joseph, defendendo com sagrada constancia a castidade: se visse tantas Virgens merecendo, em martyrio cruento, as palmas da virgindade: se por outra parte, topando com a vista na representação do deserto, achasse os Anacoretas, cultivadores solitarios, e vigilantes da candida flor da continencia, fortalecendo o espirito com as macerações do corpo: ou se em pequena taboa estivesse figurada a horrivel representação do Inferno dos lascivos: clamaria Seneca com ajustadissimos epithetos, que estes Pintores, sim, contrapostos aos de Roma, eraõ declamadores eloquentissimos contra a sensualidade, exhortadores elegantes para o caminho da virtude, e discretos directores do espirito da castidade.

Quantas vezes se commoveria Seneca, enchendo-se de admiração, e de doutrina, vendo exercitadas com artificio bello, e moral, pelo pincel engenhoso, e sabio, o retrato das obras do Creador, e da creatura, e admiraria a uniaõ distributiva, e symbolica, das sciencias, e das virtudes, que alli se comprehenderiaõ? E se Seneca assentava, que a Filosofia Estoica era a Princeza das Artes liberaes; porque usufruhia com

os

os seus preccitos para os bons habitos, e para o perfeito conhecimento das sciencias uteis a vida dos costumes, como desestimaria a Pintura, que em melhores figuras nos mostrava naõ só a instrucção para as sciencias, mas hum perfeito congregado dellas, e tanto mais attractivo, quanto os olhos nos penetraõ melhor, que os ouvidos.

Nessa Filosofia Estoica, que tanto venerou este Professor della, naõ consentiria elle, que perdesse a sciencia o predicado de nobre pelo máo uso, e prevaricação de algum Filosofo: e sempre a sciencia seria ingenua, ainda que o Professor delirasse da sua doutrina. Porque os Romanos foraõ transgressores das suas Leys, naõ deixaraõ ellas de serem virtuosas: porque o Theologo naõ votou bem; o Medico errou a cura; o Musico cantou sem voz, nem compasso; o Juiz julgou injustamente; e o Advogado prevaricou no officio, naõ passaraõ de liberaes para mechanicas a Theologia, a Medicina, a Musica, a Jurisprudencia, e a Advocacia.

Naõ mereceo Seneca (por destinação da providencia Divina) nascer com a luz da

C da



da Graça; e se aquelle nobilissimo entendimento fosse Catholico, confessaria, que a Jerarquia, em que esteve Lucifer, não perdeo pela soberba, abatimento, e peccado delle, a exaltação, e a virtude de Angelica; nem que a natureza humana deixou de ser a obra mais perfeita da mão de Deos pela culpa pessoal da primeira creatura. E se eu agora me embaraçasse com os Pseudo-Senecas, lhes lembraria, que por haverem Antipapas, Papas verdadeiros, ainda que máos Pontifices, Principes tyrannos, Sacerdotes homicidas, Religiosos adulteros; não perdeo a Tiara Pontificia a prerogativa de santissima, de justissimo o poder dos Monarcas, e de perfeito o Sacerdocio, e o estado Monacal.

Mas para que arrebatou até aqui o discurso nesta Apologia ao juizo, e memoria de Seneca, se elle não legislou contra a Pintura, e só disse, que os Artifices no máo uso della não fossem liberaes, não por Professores, mas como Pintores immodestos, que naquellas fórmas desafiavaõ, e lifongeavaõ a incontinnencia? Por isso, para mayor credito de Seneca, e da gloria da Pintura, expendi com verdade de pura intelligencia a Epistola 88, e o seu genuino con-

ccito

ceito para delle me valer em beneficio da Pintura, e mostrar, que erraraõ os Doutores, que a abateraõ, fundados na authoridade deste grande homem, e erraraõ daqui em diante, os que guiados pelos fundamentos desses Doutores foram parciaes contra a nobreza desta ingenua sciencia.

Naõ digo (nem a tanto me impelle o amor, e a veneração) que considerada a Pintura por modo concreto, são nobres os Pintores politicamente, só porque são Pintores; porque co-nheço, que os indoutos, os abjectos, os mercenarios de obras fordidias, são indignos do Privilegio concedido à Arte, e aos peritos, prudentes, conspicuos, e graves nella; assim como qualquer outro professor nescio, e incapaz não participa da immundade da nobreza, e das prerogativas concedidas à sciencia. Fallo abstractivamente da Pintura, que nobilita aos Artifices theoreticos, e praticos nella, e dos Pintores desta esfera, e qualidade, digo, que não são, nem devem ser mecanicos; mas nobres para todos os empregos, e predicamentos proprios, dos que professão huma Arte liberal. Quero dizer, que a Pintura, em quanto sciencia, he Arte nobilissima.

C ii

biliissima, e que são nobres os Professores, que a exercitaõ dignamente.

Toda a Arte liberal he nobre: a Pintura he Arte liberal, logo he nobre. Por Direito Civil he liberal toda a Arte, que os Gregos estimavaõ por sciencia liberal. A Pintura entre os Gregos era a primeira sciencia entre as liberaes, logo he Arte liberal. Aquella he a Arte liberal no conceito universal dos Jurisconsultos, e dos Doutores, que he capaz do varaõ livre, e que lhe dá preccitos para ser forte, prudente, e sabio nas suas accões. A Pintura de tudo isto he capaz, logo he nobre.

Com estes tres syllogismos, (deixados outros) dos quaes o segundo, e terceiro são provas evidentes da menor do primeiro, argumentarey agora contra os Antagonistas da ingenuidade da Pintura. Não me negarã como elemento certo, que as Artes liberaes são nobres; mas como podem negar, que a Pintura seja Arte liberal, para que a consequencia õs não conclua, anticipey o segundo syllogismo, cuja conclusencia ou se ha de confessar, ou negar-se a verdade da dita Historia Grega, e a certeza, que neste ponto daõ os Historiadores antigos,

gos, que he constante nos Juristas, que trataõ desta questãõ; e só assim, negado este principio, poderã não concluir o argumento, que supposta a verdade das premissas da mayor, e da menor, não tem reposta conclusente; porque o ser Arte liberal tudo o que os Gregos admittiaõ por disciplina liberal, he definição expressã, sem contrador, de Ulpiano na *L. 1. ff. de var. & ex. tractat. cognit.* nas palavras já transcritas; e estimarem os Gregos a Pintura, como a sciencia principal entre as liberaes, he elemento da Historia, e o certificaõ os dous Historiadores, que transcrevi, deixados muitos, que não refiro.

Poderse-ha recorrer a que os Romanos ao depois se apartaraõ da generalidade da dita definição, admittindo os servos a Pintores, sendo prohibidos pelo Ediçto geral dos Gregos. Mas a esses servos nunca deraõ os Romanos a gradação, e os privilegios concedidos ao Pintor ingenuo, salvando com este abatimento, praticado nos servos, a ingenuidade mandada observar no dito Ediçto aos Professores da Pintura livres, e ingenuos; e por isso, que exceptuarã os servos para os grãos, e distincões concedidas aos varoens livres, estabeleceraõ nesta excepção

ção regra firme de nobreza a respeito delles.

Quem for erudito na Historia Romana saberá, que aos servos não era prohibido aprender, e exercitar as Artes liberaes, ainda que não conseguissem a nobreza, e todas as prerogativas concedidas por ellas aos varoens ingenuos, porque havia servos Medicos, Filósofos, e Poetas, que erão Professores destas Artes, que são liberaes, e summamente estimados nellas naquelles felices seculos, em que a estimação das gentes andava vinculada à sabedoria pessoal. E se eu fizera aqui catalogo de grande parte dos servos, que por Medicos, Pintores, Filósofos, Poetas, e pela sciencia de outras Artes liberrimas subiraõ a alturas de distincão politica, bastaria dizer, que Plataõ dedicou a Fedon o livro Divino da immortalidade da alma, e que Menipo, Pompilio, Perseu, Mys, e o grande Epiçteto, e os mais que nomeaõ Aulo Celio, Macrobio, e Tiraquello, foraõ de condição servil, mas de doutrina taõ nobre, que mereceraõ justamente o respeito, e veneração daquelles seculos; e Seneca na Epistola 47 assentada, que os servos erão capazes de toda a arte, e doutrina, e por esta razaõ respondendo à duvida

vida com que lido, diz Tiraquello as palavras seguintes: *Nec si servi plurimi medicinam exercuerunt, continuo sequitur eam servilem esse artem, & illiberalem. Nam tamen si artes liberales dicte sint, quod liberis dignæ sint: tamen servos à se non rejiciunt quando, & ii liberalibus studiis erudiri possunt, ut probat textus in L. ult. in fin. §. de Ædilit. edict. Multosque servos legimus ad supremum usque Philosophiæ, & aliarum nobilissimarum artium fastigium evectos fuisse.*

Agora se entenderá ajustadamente a clausula das palavras: *Si modo ingenii sunt da L. Archiatros §. Cod. de Metat. & Epidemic. lib. 12.*, de que logo me lembrarey, nas quaes os Emperadores Theodosio, e Valente, distinguiraõ os Pintores ingenuos dos servís, ou por que seriaõ poucos os escravos, que se applicavaõ a esta sciencia, ou para que fossẽm menos, ou nenhuns, vendo-se privados da honra concedida aos ingenuos, porque sempre os Emperadores quizerãõ salvar a ingenuidade do Edicto dos Gregos neste ponto.

Com esta advertencia pondero, que nenhuma das Leys apontadas nos Doutores dá opiniaõ

opinião negativa contra os Pintores , falla da Pintura em quanto sciencia, dizendo, que não he ingenua. *A L. Hæ operæ 23. ff. de Oper. libtor.* , em quanto diz, que o liberto deve prestar ao Patrono as obras da Pintura , logo declara , que não he pela natureza da manumissão , mas pelo contrato , que fez com o Patrono , e por isso devendo as obsequiaes pela Ley natural em gratificação do beneficio da liberdade, só deve as obras da Pintura pela convenção do contrato ; e daqui nem por argumento remoto se segue, que a Pintura, em quanto sciencia, seja Fabril, porque o servo ( que pela disciplina Romana podia aprender as artes liberaes ) para conseguir a liberdade prometteo pintar para seu Senhor , não se podendo inferir do Pintor servo para o Pintor ingenuo.

A *Ley Quoties 24* do mesmo titulo só explica o como , e o quando se devem essas obras em observancia da estipulação contractada entre o servo , e o Senhor. *A Ley Si non sortem 26, q. Libertus 12. ff. de Condiçt. indubit.* nas palavras *veluti pictorius*, usa de termo explicativo da paga , e não comprehensivo de obras Fabris, como bem explica a Glossa. *A Ley*

*Ley 1. Cod. de excusat. Artific.* porque entre as pessoas, que são isentas dos tributos pessoas incluiu os Pintores, não disse, que elles eraõ mechanicos, assim como por isto o não eraõ os Medicos, considerados juntamente no Privilegio concedido na dita Ley.

Na mesma fórmula a *Ley Archiatros* já citada, da qual pervertida a verdade da sua intelligencia, quizeraõ alguns Doutores deduzir atigumento contra os Pintores, derivado da difficença, e separação dos nomes: *Archiatros nostri Palatii*, (differaõ os Emperadores) *nec non Urbis Romæ, & Magistros litterarum pro necessariis, Artibus, vel liberalibus disciplinis, nec non Picturæ professores ( si modo ingenii sunt ) hospitali molestia quoad vivent, liberari præcipimus.* Os Medicos do sagrado Palacio, e os da Cidade de Roma, os Mestres das Artes liberaes, e os Professores da Pintura, não ecravos, em quanto viverem, mandamos, sejaõ isentos de Hospedes, e Soldados, e de Apofentadoria do Principe. E quem não vê o quanto he exuberante o Privilegio concedido nesta Ley a Pintura, comprehendendo os Professores ingenuos della com os Protomedicos, (dos quaes diz

D Bar-

Bartolo na L. unica, *Cod. de Comitib. & Archiatri*, tinhaõ a dignidade Ducal) e aos Meftres das letras, e Artes liberaes; mas bafitou dizer o texto: *Nec non Picturæ profefiores*, para fe argumentar, que fe elles foſſem nobres, fe incluriaõ nas palavras *vel liberalibus diſciplinis*, e eſculadas ſeriaõ as outras, *nec non Picturæ profefiores*, que eſtaõ denotando ſerem mechanicos, porque o texto os tratou, e diſtinguio ſeparados dos Profefiores das ditas Artes, o que não ſeria affim, ſe nellas foſſem comprehendidos.

Este he o argumento mais forte, que ſe eſcreve contra a Pintura; e quanta debilidade teraõ os outros ſe eſte he taõ fraco, ſendo o mais valente entre elles? Eſte texto, que bem entendido, he capital a favor da Pintura ingenua, o allegaõ em primeiro lugar os Doutores, que a defendem; e eu occultando com reverencia o nome deſſes Antagoniſtas, hey de ponderar contra elles os argumentos, que ſe formaõ deſſe texto, e que à ponta da penna, me miniftra o diſcurſo. Neſte texto ſe trataõ diſtinctamente os Medicos, e Protomedicos pelos ſeus nomes: *Archiattros noſtri Palatii, nec non Urbis*

*bis Romæ*; e ſe elles não deixaõ de ſer nobres eſtando com ſeparação das palavras *vel liberalibus diſciplinis*, como não ſeraõ nobres os Pintores, que no *nec non Picturæ profefiores* eſtaõ com igual ſeparação? A ração de differença ſerá difficilima de aſſinarſe. Já ſe não deve duvidar, que os Medicos ſaõ nobres; foſſe emboira diſputada a ſua nobreza nos ſeculos paſſados, como lemos nos Eſcritores contra ella: logo ſe os Medicos ficaõ nobres eſtando nomeados por ſeu nome appellativo naquelle texto fóra das ditas palavras *vel liberalibus diſciplinis*, tambem os Pintores ingenuos, que igualmente ſe nomeaõ, ſeraõ nobres, ſem lhes obſtar a generalidade das meſmas palavras.

Goſofredo na explicação deſſe texto verte com admiravel intelligencia na particula *ut*, a conjunção *nec non*, para que as palavras dos Emperadores ſe entendaõ, que aquellas preeminencias, e iſenções ſe davaõ às peſſoas referidas, para que enſinaſſem a adoleſcencia Romana, e a induftriaſſem nas Artes liberaes, como o faziaõ os Pintores: *Ametatis ſunt immunes, tantisper dum vivunt Archiatri Palatii, & Urbis Romæ, Magiſtri litterarum, pro vere*

*necessarius, et liberalibus disciplinis, ut Picturæ professores si modo, ingenui sunt.* Porque se ensinam (diz Dionysio Gotfredo) as disciplinas, que são verdadeiramente liberaes como os Professores da Pintura: *Pro vere liberalibus disciplinis, ut Picturæ professores*; constituindo a estes Professores não só nobres, mas por exemplo ( neste texto ) das Artes, que são precisas, e liberaes verdadeiramente.

Nem o contrario pôde sustentarse, usando os Imperadores das palavras *Picturæ professores*, que na pureza do sentido juridico, da latidade Romana, e dos Jurisconsultos, significão Professor de sciencia, e Arte liberal: *Inde professores, qui artes liberales profitentur*, diz Brissonio, e com muitos exemplos Calepino, Grutero, e Plinio Junior, e por isso no corpo de Direito ha titulos inteiros no *Cod. Qui etate, vel professione se excus. lib. 10. et de Professorib. et Medic.* no mesmo livro, e nestes titulos, textos formaes, como são ( deixados outros ) a *L. 1. Cod. Qui etate: cum vos affirmatis liberalibus studiis operam dare maxime circa juris professionem, L. Medicos, Cod. de Professorib. et Medic. et professores alios litterarum.*

*L. final.*

*L. final. eod. tit. Hæc autem, et professoribus memoratis;* e admiravelmente na *L. 1. ff. de var. et extraordin. cognitionib.* e esta soy sempre a fraze pela qual os Imperadores, e os ditos Jurisconsultos explicarão as sciencias liberaes, chamando Professores às pessoas, que as exercitavão; e o argumento deduzido da propriedade juridica da palavra tem grande respeito em Direito.

Não deroga a Pintura à Nobreza como as Artes sedentarias, e forçadas costumão prejudicar; porque o Pintor, nobre por origem, nobre fica sendo Pintor: logo a Pintura não he mechanica em si. Deixo a intelligencia commua, que a diversidade do nome só procede quando as palavras se não unem, ou symbolizaõ na natureza da cousa, de que ellas trataõ pelo texto na *L. Si quis filium 3. Cod. de liber. preterit. cap. Ea que extra de simon. cap. Intelligentia, cap. Propterea extra de verbor. significat.* e omitto as mais, que aqui occorrem, me lembrarey de tres ponderações semente. A primeira, e vigorosissima nos preceitos da sciencia legal, que se a Ley quizesse, que a Pintura não fosse ingenua, tendo principios, e progressos

fos nobilísimos, fácil lhe era declararallo; e como o não exprimio, ficou ella sendo liberal. A segunda, que sendo os Pintores Cidadãos Romanos, por Julio Cesar, como Professores das Artes liberaes, ás quaes participou as honras, e prerogativas concedidas aos ditos Cidadãos, que não eraõ taõ faceis de conseguir, como o foraõ no Imperio de Antonino, Pio, e de Justiniano, havia ser a Pintura liberal necessariamente. A terceira, porque além dos Doutores antigos, e de grande veneraçãõ, chamarem sempre à Pintura nobre como Arte liberal, de que se escreveria catalogo extensissimo, se fosse importante, he ella ingenua considerada no seu principio, nas suas virtudes, no seu progresso, e em todos os Direitos escritos, assim sagrados, como profanos, e politicos; e tantas prerogativas, e excellencias ajustadas entre si, nenhuma Arte liberal, e sciencia conseguiu com tanta naturalidade, e tanto merecimento, como a Pintura.

**Perdoe-me** agora o Direito Civil, que eu o reconvenha, já que nelle se buscaõ Leys para abater esta sciencia. No Imperio Grego, havendo tanta sabedoria, estava em taõ pouca

reputa-

reputaçãõ a sciencia Civil, que só a aprendiãõ pessoas humildes, e por isso os Jurisconsultos Gregos foraõ homens vis no mesmo tempo, em que os Pintores eraõ pessoas nobres. Seguirãõ-se os seculos Romanos, nos quaes os Jurisconsultos foraõ na mayor parte Varoens amplifimos, e os Mancebos illustres, que aspiravaõ a Magistrados, e dignidades, estudavaõ a sciencia legal, cujos rudimentos, ou principios vieraõ de Athenas, Cidade de Grecia, nas dez Taboas, que com as duas, que os dez Varoens Romanos lhes acrescentaraõ, constituirãõ a primeira fonte de Direito Civil; e veneraraõ tanto os Romanos a politica, e disciplina Grega, que já mais a offenderãõ; decretando, que em Roma, e no seu Imperio fosse nobre tudo o que nos dos Gregos era, ou tinha sido liberal.

Daqui infiro, que antes de haver Direito Civil Romano, já a Pintura era ingenua; e quando a sciencia legal era vil em Grecia, a Pintura era nobilissima: logo tem a Pintura principio mais nobre, e antigo, que a Jurisprudencia Romana. Os Romanos Jurisconsultos foraõ fabios, eloquentísimos, Mestres das sciencias,

e sum-

e summos estimadores dellas: os seus conselhos se regiaõ pelos fins honestos das cousas, e pelas diffinções, e etymologias: estimaraõ grandemente as Artes liberaes, que não clausularaõ a termo, e nome certos, porque tiveraõ por ingenuo tudo o que os Gregos estimaraõ como liberal; e não he crível, que descobrindo na Pintura todas as virtudes moraes, que ornavaõ as sciencias, que tanto estimaraõ, e privilegiaraõ, abatessem esta Arte, que he compendio das melhores, e principaes; pois não poderia o ingenho Romano descobrir artificio, com o qual de materiaes puros, e nobilissimos se formasse huma imagem impura, e sem nobreza: venho a dizer, que de sciencias ingenuas se compuzesse outra, que fosse mechanica.

Todas as operações do entendimento moral, e sabio são nobres, e tambem o são as em que o corpo tem parte menor, que o entendimento: nelle se geraõ as sciencias, e nelle nasce a sciencia da Pintura. Produzem-se do juizo, e do discurso as operações intellectivas, e deste principio são produzidas as invenções da Pintura. As acções moraes, e os fins decentes, que o entendimento aconselha pelo meyo das

das sciencias, tem a Pintura por objecto, e doutrina; e tudo o scientifico, e doutrinal nas Artes liberaes para ennobrecer, e instruir o entendimento, para vida sãbia, e regular, defende a Pintura com vistoso exercicio. E como repurariaõ os Romanos por illiberal a Pintura, se nella tem o juizo mayor emprego, que o corpo, e tudo o que constitue liberaes as outras sciencias, se executa na Pintura?

Os Romanos foraõ estimadores, e obsevantes da Politica, instruidos nas Historias: (que pelo preceito do Emperador tanto he precifa para os professores de Direito) sabiaõ o que passara nos séculos dos Gregos, cuja doutrina imitavaõ na mayor parte, e muito melhor estavaõ certos na sua Historia Romana, pela qual conheciaõ, que o filho terceiro, e legitimo do seu segundo Rey, fora Pintor, e que esta sciencia, e o seu appellido se conservara nos seus descendentes por alguns séculos, sendo Consules, e Embaixadores. Não ignoravaõ, que os Emperadores Constantino, Adriano, Marco Antonio o Filosofo, Alexandre Severo, Nero Valentiniano, Gordiano, Elio Aureliano, Marco Aurelio, Augusto, Tiberio, e Justiniano exercita



ercitaraõ com grande applicaçãõ a Pintura, e a eslimavaõ em grãõ excellente, unindo à gloria de Pintores, as soberanias de Monarcas, e naõ sendo verosimel, que legislassẽm contra ella, he natural, que a intitulassem sciencia Imperial, alludindo aos Emperadores, que a praticaraõ. E se para ser nobre o Medico bastava tomar o pulso ao Rey, naõ haviaõ tratar de medico o Pincel, andando exercitado na maõ de tantos, e taes Emperadores.

Agora me torno a confirmar no pensamento, de que por isso em todo o Direito Civil se naõ lê texto positivo contra a Pintura; porque naquelles séculos foy reputada ingenua pelas Artes liberaes, que incluía em si, e pela qualidade das pessoas, que a exercitaraõ; e na verdade, que lançando a vista à Historia desta Arte, se naõ descobre nella motivo, que divirta o juizo deste pensamento. Se lhe buscamos a nobreza pela antiguidade, basta dizer com Plinio, que os Egypcios se jaçtavaõ de ser nelles inventada a Pintura, seis mil annos antes que passasse para Grecia: se a invençãõ, todos concordãõ, que foy tirada, ou perfilada pela sombra do homem, creatura mais nobre, e perfeita da maõ de

de Deos: se as virtudes, todas saõ de entendimento, e de espirito: se a sciencia, exercita ella muitas das liberaes com vistosa, e visível perfeiçãõ: se o predicamento, foy o mais nobre, que no Mundo politico, e em todos os séculos conseguiu outra sciencia, já na estimaçãõ, porque a dos Pintores insignes foy em grãõ sublime: já na immundade, pois a casa, e a pessoa de muitos foraõ respeitadas; já nos talentos, porque he incrível, e suspeito o que escreve Plinio, dos que se dispendiaõ nas Pinturas; e já na participação das excellencias pelos muitos Principes, que a exercitaraõ.

Cediaõ à Escritura, o Poema, a Historia, a Oraçãõ Rhetorica ao peigaminho, e papel alheyo, em que se escreviaõ naõ só com tinta, mas ainda que fosse com letras de ouro; e o pano, posto que precioso, e a taboa, ainda sendo de prata, cedia à Pintura scientifica, que nelles se formou, reprovando Justiniano para esse fim a opiniaõ de Paulo. Comprehendiãõ-se os livros de divertimento do Testador, mas naõ as Pinturas, no legado, que elle deixou do campo, nem, legando-se a prata, o que nella estava pintado; porque a materia se transforma

va na Pintura como parte mais nobre, que ella: Cicero, que foy peritissimo em Direito Civil, e nas letras, e sciencias, querendo exaltar o Poema de Homero a grão excellente, disse, que era Pintura, e não Poesia, affentando não podia ter melhor elogio, para exaltar aquella rara Obra, que transformalla de Poema em Pintura.

Affim he: porém o costume do Paiz, que os Doutores mandaõ attender, tem estabelecido direito, que prevalece a estes discursos; mas porque eu hey de clamar contra este costume, combati até aqui os fundamentos delle. Affim he, que he costume, mas barbaro, e reprehensivel entre nós, por isso mesmo, que só nós o praticamos contra a obfervancia dos Imperios polidos, e a estimação dos mayores, e melhores homens em todos os séculos: e he para lastimar, que sendo Portugal elegante cultivador, e propagador das sciencias, e bellas letras, não tenha deserrado este costume, que assim se introduzio, não por geral consentimento dos seus Doutores, mas de alguns, e que tanto se aparta dos preceitos Catholicos, e Politicos, a que devia sujeitar-se: e quanto receyo, que es-

te

te vituperio, que se pratica com a Pintura, se appropriate com justiça na nossa reputação, e que por desestimadores desta Arte sejamos barbaros no conceito dos Varoens eruditos! Quem ler, que entre nós se abate a Pintura generosa, quando assim se humilhaõ os seus Artifices, pôde dizer, que ignoramos as virtudes, ou desprezamos as sciencias, que são inseparaveis da Pintura virtuosa. E que responderemos em defesa do nosso credito, se nos criticarem, de que em Portugal se defauthoriza a Arte, que foy digna da applicação de Pontifices, de Cardeaes, de Imperadores, de Reys, de Arcebispos, de Bispos, de Princeses, de Princesas, de Duques, de Marquezes, e das mayores pessoas de ambos os sexos, e de ambos os estados Ecclesiasticos, e Seculares?

Como nos justificaremos, se formos estrañados de não estimarmos distinctamente a sciencia, que elevou a tantos Pintores aos empregos mais excelsos da honra, huns merecendo o caracter de Embaixadores, muitos a distincão de Cavalleiros armados pelas sagradas mãos das Magestades, alguns os titulos de Grandes do Reyno, e de Gentis-homens de Princeses, e to-

dos

dos as estimações mayores da Republica? E isto porque não amamos, o que devia ser amado no mesmo tempo, em que daõ brado no Mundo as vozes das nossas applicações, e do apreço, e cultura, que fazemos das sciencias! Queremos ser sabios desestimando a sciencia, que toda he obra do entendimento? Seremos generosos perseguindo a Arte, que he congregado de virtudes generosas? Veneraremos, e adoraremos as Imagens, e as obras, e desestimaremos a sciencia, e a mão, que as produziu, porque pervertida a ordem de geração politica, he nobre entre nós o produzido, e mechanico o producente. As produções se elevarão nos Templos, nos Altares, nos Palacios, nas galarias, nos gabinetes, e nos sitios do decóro mais sumblime; mas os producentes feraõ sumergidos no tristissimo abatimento da mechanica? Valeiria huma Pintura preço tal, que não valha a maior Livraria, e andarã em cabeça de Morgado a Pintura: porém a sciencia se não livrará da classe da plebe, em que anda vinculada!

Fortissimos paradoxos, e delirios, e chimica extravagante do engenho, com que de materiaes puros, e nobilissimos se forja hum mixto

to impuro, e sem nobreza! Direy, que não he isto uso, mas abuso em Portugal; credito, mas descredito do Paiz, digno de costumes mais doutos, e politicos: direy, que não póde estar na pratica, o que não está na Ley: direy, que não he obsevancia da Ley transgressão della para sustentar-se o costume, que em si he irracional. Tem o uso força de Ley, se não he reprovado nella: a obsevancia ajustada interpreta a Ley nos privilegios, nos estados, e outros actos; mas por isso eu digo, que este uso do nosso Paiz he errado, por ser contraposto às Leys, aos Doutores, e aos principios, e precettos das sciencias principaes da razão recta, natural, e politica, que o constituem abominavel, e gerador fecundo de tantos absurdos, que nele se descobrem em qualquer investigação.

O Jurista, que conhece, que além das sete sciencias, que Santo Isidoro exemplificou, são liberaes todas as Artes dignas do Varaõ livre, e que os Gregos reputaraõ por liberaes, detestará este abuso contrario aos elementos da verdadeira Jurisprudencia, pois vê desestimada a Pintura, Arte, que nos explica, e instrue melhor, que outra alguma, o que he bom, e em que

que se ajustaõ completamente, a definição, e os predicados das sciencias liberaes, que tanto se respeitaraõ nos seculos Romanos.

O Canonista, que venera por nobre a sciencia, que nos conduz ao exercicio das virtudes, e da composura das nossas vidas, reprovará este abuso, vendo abatida a Pintura, que he o degráo pelo qual subimos ao conhecimento do que he justo, e das maravilhas de Deos, e he Historia dos sabios, e Mestre muda, eloquente, e doutrinal dos idiotas.

O Theologo, que pela doutrina de Santo Agostinho reputa sciencia liberal tudo o que nos dirige para fim virtuoso, e noticia do Creador supremo, maldizerá este abuso; porque a Pintura nos mostra o caminho recto, pelo qual vemos caminhar a esse fim, e nos dá luz clara, e visivel da Historia sagrada, da representação possivel de Deos, das suas creaturas, e da terramosa maquina de huma, e outra Jerusaleem.

O politico, e erudito na Historia universal blasfemarã contra esse abuso, tendo lembrança da distincão das honras, e dos cabedæes, que em todos os seculos mereceraõ os Pintores insignes, Gigantes heroicos da estimacão politica,

tica, não mais generosa para com elles, do que merecida: e sujeito o abuso a estas detestações, e blasfemias, para onde fugirá, que não experimente mayores inveelivas, e condemnações? Se para os Direitos Legaes, se para os Canonicos, se para os preceitos Theologicos, se para os Politicos de todo o Mundo, nada achará, que o patrocine com evidencia: se para os Doutores, poucos contará por si na comparação dos muitos, que o encontraõ: se para os fundamentos, saõ elles taõ humildes, como o he o juizo, e a paixão de quem se aproveita delles.

Dizem, que he mechanica a Pintura, por se exercitar com materias, ou materias de baixa qualidade. Estes fragmentos, por não dizer trapos, de que se fórma o papel, e essa vil pelle, de que se compoem o pergaminho, em que se escrevem, e praticaõ as Sciencias, as Theologias, os Canones, as Leys, as Historias, e o mais que he scientifico, saõ mais nobres, que o pano, o cobre, a taboa, em que se exercita a Pintura? A penna, e a tinta, que serve às sciencias liberaes, saõ de material sublime ao pincel, e às cores, de que usa o Pintor? Escre-

ve o Jurista, o Canonista, o Theologo, e o Historiador no papel, e no pergaminho com a penna, e a tinta, que tudo em si he materia vil, e tem valor limitado; e nem por isso he mechanico o Jurista, o Canonista, o Theologo, e o Historiador: e ha de ser plebeo o Pintor, porque com pinceis, e tintas de preço usa de panos, e de materiaes subidos, nos quaes lança as Imagens?

Se Homero, se Virgilio, se Camoens, se Cicero, e outro Heroe das idades passadas escrevesse, e com letras de ouro, o seu Poema, as suas Orações no papel, ou material alheyo, ainda que humilde, cederia tudo ao papel, e ao material, adquirindo-se ao dono delle, e não o papel, e material a Homero, Virgilio, Camoens, e Cicero. Mas se o Pintor conspicuo pintasse em huma lamina de prata, ou de ouro, huma figura ajustada ao primor da Arte, cederia a lamina à Pintura como parte nobilissima, que attrahia a si o menos nobre: disseffe o Jurisconsulto Paulo o contrario, porque foy reprovado no Direito novissimo de Justiniano.

Por isso Pomponio determinou, que as Pinturas feitas na prata se não incluiffem no legado

gado della: *Nec imagines argenteae argenti appellatione continebuntur*; e estas imagens sabem os eruditos, que se entendem da Pintura pela *L. Si Imaginum, & in rubric. Cod. de Statutis, & Imaginibus*; não sendo assim nas pedras preciosas, porque logo no *2. Perreniumus*, disse, que cedessem ellas a prata; que he tal no juizo das Leys a excellencia da Pintura, que attrahe a si como accessorio menos nobre a materia da prata, que a respeito das pedras preciosas se reputa como causa principal: *Perreniumus ad gemmas inclusas argento, auroque. Et ait Sabinus, auro, argentoque cedere*. E pouco importa, que seja a prata material mais nobre no concurso das pedras preciosas, se concorrendo com a Pintura, ha de ser ella mais preciosa, que a prata. Pinta, tomo a dizer, o Artifice em panno, em taboa, em cobre, em marfim, em cyfital, em prata, e em ouro; e o Jurista, o Canonista, o Theologo, o Historiador, escreve em papel sómente: usão huns de tinta, e instrumentos humildes, e o outro de tintas, e instrumentos nobres; e não sey descobrir razão congruente, para que contemplados os materias sejaõ o Jurista, o Canonista, o Theologo, e o

Historiador nobres, e o Pintor seja reputado por mechanic.

Dizem, que por venderem as suas obras, e trabalharem asalariados. He forte delirio, e paixãõ de dizer, e descuido, ou ignorancia das Historias! Vender as obras, como não fosse perder a sciencia, mas estimar os effeitos, e produccões della, foy costume dos Pintores grandes em todas as idades, e por preços tão subidos, que bem mostrão o valor, e estimacão, em que estavaõ reputadas as Pinturas. Plinio refere o preço de algumas, e nós sabemos muito bem o como as dos Pintores antigos, e dos modernos, distinctos na fama, sciencia, e gosto de pintar, se costumão satisfazer, não só neste Reyno, mas com superior ventagem nos em que ha mayor estimacão desta sciencia. Virgilio vendia os seus Versos por talentos; Demosthenes, e Cicero, as Orações, que faziaõ; e todo o Orador digno se enriquecia de cabedades pela sua sciencia: o Advogado dispende com honorario a sua litteratura nos conselhos, e nas allegações: o Medico cura com interesse a quem tem com que lhe pague: o Prégador préga na certeza da esmola, que lhe daõ pelo Sermaõ: o

Juz

Juiz não julga sem ordenado; e finalmente havendo direito para que as obras scientificas se reputem por preço nobre, não ha Ley, nem Doutor, para que as Artes liberaes percaõ a nobreza, porque se exercitaõ com interesse.

Já ouvi dizer, que algumas vezes crãõ salariados os Pintores, pondo-se no predicamento de jornaleiros: mas logo respondi, que tambem os Escrivãens, os Inquiridores, os Juizes dos Tombos, os Desembargadores, que sahem da Corte a diligencias, vencem salarios, ou honorarios, contados por cada hum dia, e com tudo não erãõ jornaleiros, nem mechanicos. Além do que, eu fallo do Pintor conspicuo, e não do abjecto, humilde, e borrador, que não está na graduacão de Artifice distincto; e assim como o Rabula não merece a honra, e nobreza de Advogado; o não formado na Universidade o distinctivo honorifico de Medico approved; e o Prégador idiota a estimacão de declamador perito; tambem essa especie de Pintores não participa da nobreza privativa dos egregios, que se sustentãõ com decencia, e gravidade ajustada às suas pessoas.

Estas são as duvidas, ou as bazes, que sustentam.

sustentaõ o abuso de Portugal , aonde os Pintores se fazem famosos por virtude propria , influxo do clima , e acção da natureza , sem as exaltações , que fizeram nos outros Reynos a tantos Pintores memoraveis , e grandes : o certo he , que a geraçõ politica , generosa , e precisa , em que devem desvelarse os Principes vigilantes do nome , e da gloria dos seus Imperios , só se consegue creando engenhos , produzindo sabios , e exaltando sciencias , animando , e nobrecendo os homens dignos com as graças , que inflammem os espiritos , e perpetuem a gloria dos Soberanos. Por isso alentar as virtudes , e os virtuosos , promover as Artes , premiar as sciencias , foy sempre o dictame melhor dos Monarcas , e da Republica bem governada , para que se eleve a gloria publica , e se não injurjem os sabios , privados da remuneraçõ , que merecem ; porque se no Systema Estoico a virtude era o premio de si mesma , nós , que com luz mais clara nos apartamos da austeridade deste Systema , necessitamos dos premios precifos , como frutos da virtude ; e para que ella se não esterilise , se fazem importantes as mercês , e retribuições , com que a sciencia se sustente no seu

seu decóro , e esplendor ; pois não renovamos as idades , em que os Filolofos ( fosse soberba , vaidade , ou perfeiçã nelles ) affectavaõ a miseria de cabedaes pela melhor riqueza , exaltando por tymbre das suas sabedorias o desinteresse no desprezo das grandezas.

Houveraõ Apelles , Rafaeis , Bonarotas , Ticianos , Rubens , Duréros , Brandinélles , e outros Varoens insignes nos seus seculos , como feraõ memoraveis em todas as idades ; porque tiveraõ Alexandres , Summos Pontifices Leoens , Pios , Duques de Florença , Carlos V. , Filipipes , e outros Monarcas , que honraraõ a sciencia da Pintura na exaltaçã dos seus Professores. Quem ler em Plinio , Vafari , Palomino , e outros Historiadores os seculos destes grandes homens , vendo occupados por elles os empregos mais distinctos , admirará , que dignamente fôrão Embaixadores , Plenipotenciarios , Condes , Gentis-homens , Secretarios , Cavalleiros , armados pelas mãos dos Principes , Arcebispos , e Conegos nas primeiras Cathedraes ; porque os braços daquelles Monarcas liberaes , e retribuidores com as sciencias , as premiavaõ com credito da Magestade , só Augusto , em grão excellentes ,

cellente, quando fertiliza a Republica com Varoens fabios, que são o ornamento della, e a gloria indelevel dos Reys, que amaõ o nome, e adiantaõ a reputaçõ dos seus Imperios.

Até em Portugal lemos aos dous Christovão Utreque, e Lopes, Balthazar, e Affonso Alvares, Nicoláo de Frias, Affonso Sanches, Philippe Tercio, premiados com o Habito da Ordem Militar de Christo, (honra, que não era vulgar naquelles reynados) e ao dito Philippe Tercio, Commendador; e não cederia Portugal aos Reynos do Mundo na fecundidade de Varoens eminentes nesta, e outras sciencias, se os engenhos, de que a natureza, e o Paiz são liberalissimos para comnosco, fossem alimentados com a estimaçõ politica, e as liberalidades ajustadas à sua sciencia. Mas vemos, que (prevtido o systema do Mundo morigerado) se humilhaõ os Professores, distinctos da Pintura, na honra da politica, reduzindo-os o vil espirito, de quem assim o entende, ao conceito de mechanicos, sem mais fundamento, que a ignorancia das Leys, do costume universal dos Reynos, da historia das virtudes, que se encerraõ  
nesta

nesta sciencia, e das supremas, e Augustas peffoas, que a exercitaraõ.

Quem lançar a vista aos Imperios do Mundo, verá escrito no Catalogo especioso desta sciencia, como Pintores, a Constantino VIII., a Adriano, a Marco Antonio Filosofo, a Alexandre Severo, a Justiniano, a Valentiniano, a Gordiano, a Nero, a Elio Aureliano, a Marco Antonio, a Augusto, a Tiberio, a Theodosio II., a Maximiano II., a Carlos V., todos Emperadores: verá tambem a Francisco, Rey de França, aos quatro Filippes, Reys de Castella, os Infantes de Hespanha, a D. Joaõ de Austria, a Carlos Manoel, Duque de Saboya, ao Duque de Orleans, exercitando esta sciencia primorosamente: verá em Roma ao Pontifice Clemente XI., e ao Cardeal Aquaviva. Na jerarquia dos Duques, e Grandes ao Marquez de Monte-Bello, Grande em Portugal, e Embaixador a Roma, Pintor excellente, vivendo da Pintura, e Mestre de hum filho de Philippe IV., o Duque de Useda, o Duque de Alcalá, o Marquez de Aula, o Conde de Tula, e outras Personagens desta esféra. Na Ecclesiastica a D. Joaõ, Arcebispo de Cantuaria, D. Jeronymo



Mascarenhas, Bispo de Segovia, e outros Principes da Igreja, por ser a Arte de Pintar digna das mayores jerarquias, e estimada em todos os Estados Ecclesiasticos, e Seculares.

No Catalogo das Senhoras Illustringissimas, e de grandes Titulos, e Estados lerá a Duquesa de Bejar, a Duquesa de Aveiro, a Condesa de Valumbrosa, e outras Senhoras da primeira graduacão em Castella: e em Portugal a Condesa de Assumar, a Marquiza de Fronteira, a Senhora D. Maria Magdalena de Castro, mulher do Correyo mór do Reyno; e eu referiria outras Senhoras, se não bastasse para credito da Pintura leremse nesse Catalogo a Rainha de Hespanha D. Maria Luiza de Borbon, a Senhora Rainha D. Isabel Farnesio, mãy da Rainha nossa Senhora, e a V. Excellencia illustrando superiormente a serie augusta das soberanas, e Reaes Artifices da Pintura.

Se depois disto quizer saber a distincão de estimacões, com que forão respeitadas os Pintores insignes, deixe os seculos dos Apelles, Zeuxis, Parracios, Timantes, e outros, de que se referem honras incriveis; e lendo a Historia de tres seculos a esta parte, achará tantas cousas pasmo-

palmas, que enchem mais a admiracão, que a grandeza: achará a Rafael de Urbino acompanhado em publico de cincoenta discipulos, filhos da primeira nobreza de Roma; e porque o Pontifice lhe demorou o Capello Cardinalicio, que lhe promettera, tanto que acabasse as Pinturas do Vaticano, o casou o Cardeal Bibiena com huma sobrinha, estimando em muito o aparentarse com o Apelles daquelle seculo: achará a Miguel Angelo Bonarota, Embaixador da Republica de Florença à Santidade de Julio II.: a Ticiano, armado Cavalleiro da Espora dourada pelo Emperador Carlos V., Conde de Palatino do Sacro Imperio, Cavalleiro do Habito de Santiago, e Gentil-homem do mesmo Emperador: a Rubens, Embaixador Extraordinario para as pazes, que ajustou entre Inglaterra, e Hespanha, armado tres vezes Cavalleito, por ElRey de França, ElRey de Inglaterra, e pelo Archiduque Alberto, Gentil-homem da Archiduqueza, e Secretario de Estado de Flandes: a Alberto Durer, Grande do Imperio pelo Emperador Maximiliano: a Diogo Velasques, Pintor da Camera de Philippe IV. Cavalleiro do Habito de Santiago, Apontador

dor mór, e Enviado Extraordinario ao Papa, de quem recebeo honras especiaes; e além destes outros, que referirey em catalogo resumido, e admirará o Leitor a felicidade daquelles séculos, e dos seus Monarcas, que eternizarão os nomes nas Historias daquelles Varoens grandes.

Agora preguntaria eu aos Contraſtes da nobreza da Pintura qual foy a ſciencia, que teve tantos, e taõ Auguſtos Profeſſores? Qual a que dos principios debeis, que todas tiverão, ſe exaltou em Diſcipulos, e Artifices como a Pintura, nobiliſſima muitos ſéculos antes, que as Artes foſſem liberaes? Qual comprehende em ſi como a Pintura com exercicio expreſſivo, e ſabio tantas ſciencias heroicas? Qual nos dá preceitos mais viſiveis para a moralidade dos noſſos coſtumes, nos enſina os paſſos da Hiſtoria da antiguidade ſagrada, nos converte para o caminho da virtude, e moſtra a idéa poſſivel da Bemaventurança? E qual a em que adoramos a Deos, a Virgem Santiffima Noſſa Senhora, aos Santos, e aos myſterios da noſſa Fé viſivel, e vivamente como a Pintura, que nos representa em Imagens ſagradas a Theologia pratica, e a crença da noſſa Religiaõ?

Tempo

Tempo era agora de ſe enſurecer o eſpírito, ſe naõ eſtiverſe doutrinado pela longa diſciplina de tantos annos contra eſte abuſo de Portugal: e confeſſandome eſſes antagoniſtas, que a ſciencia digna de Varaõ livre, e que conduz para fins virtuoſos, era nobre, os arguiria de injuſtos, e temerarios, em julgarem mecnica a Pintura, que ſe exercitou, e exercita por peſſoas ingenuas, emuitas excellas, e para effeitos, e frutos de eſpiritual aproveitamento.

Recorrem a que eſte ponto foy ſempre de opiniaõ, como ſe neſte Mundo houveſſe couſa, que naõ foſſe opinavel na vaſta, e arbitria liberdade dos homens, e preguntara eu para que ha de a Pintura reputarſe mecnica, tendo opinioens para ſer nobre, offendendo-ſe a eſſe fim todas as razoens civis, moraes, e politicas, que naõ mereciaõ offenderemſe: offendede-ſe a razaõ civil, porque ſe perverte a intention das Leys, cujos fins ſe dirigiraõ a ennobreceremſe as Artes liberaes, em que a Pintura ſe comprehendeo em todos os ſéculos: offendede-ſe a moral, porque ſe abate huma ſciencia, que he produtora de tantas virtudes: offendede-ſe a politica, porque ſe encontra o augmento dos Vaſallos

G iii

fallos dignos, se deslustra a gloria, e reputação do Reyno no abatimento da sciencia, que cantou as primazias em todos os Imperios do Mundo, e foy exercitada pelos mayores, e melhores Monarcas d'elle, como a primeira das Artes liberaes, pelas sciencias, que comprehende, e pelos frutos, e documentos da sua doutrina: e isto por huma opinião, que examinada na raiz, no numero, e na qualidade dos Doutores, se não he improvavel, tem menos probabilidade especulativa, e pratica, que a opinião favoravel à Pintura.

Para ser ingenua esta sciencia como Arte liberal, se unem os discursos, que deixo escritos: se uniformão os Doutores em mayor numero, e concorrem as muitas sentenças, que tem os Pintores a seu favor para serem isentos das penções, e dos ministerios, a que são sujeitos os plebeos. Não pagão jugada, nem se sujeitaõ ao Senado, e às Prociçoens d'elle, nem a Bandeira, como os officiaes mechanicos, porque a estes respeitoes não se distinguem das pessoas nobres, e só se abatem sendo dispensados para os habitos das tres Ordens Militares, em que os nobres se não dispensaõ.

Este

Este he o abuso; e donde elle possa nascer, eu o ignoro, pelos fundamentos, que referi: e se o ser mechanica a Pintura nasce de ter dependencia da operaçãõ manual, como ouvi dizer; qual he a sciencia, que se não subordina a essa operaçãõ, e que se exercita absolutamente sem interesse? Prêga o Orador Euan-gelico: exercita o Sacerdote o santo Sacrificio da Missa: administra o Paroco os Sacramentos da Igreja: julga o Ministro as demandas: advoga o Patrono nos litigios: canta o Musico: cura o Medico: ensina as sciencias o Mestre. E porque tudo isto se obra com trabalho corporal, e com honorario, e estipendio, nada disofará nobre? E qual he a Arte de juizo, que passando da theoretica para a pratica se exercita sem ministerio do corpo, que he o exercitador da especulaçãõ do entendimento?

Se por não estar a Pintura declarada nas sete Artes liberaes, que individuou Santo Isidoro; já disse, que nellas se não excluãõ todas as mais, pois a Jurisprudencia, e a Medicina, que são ingenuas, se não nomearaõ naquellas sete Artes. Todos affentaõ, que Santo Isidoro não taxou as Artes, mas que usando do numero

mero sétenario, que como perfeito foy muito estimado dos Antigos, explicou, e comprehendio nas ditas Artes todas as sciencias, que se symbolisaffem nellas, ou tivessem analogia, e commercio com algumas dellas; e por isso a Jurisprudencia, a Medicina, e outras facultades, que o Santo não nomeou, são liberaes, tanto como as sete nomeadas por elle. Assim que eu não sey descobrir principio legal, ou politico, para esta distincão, certamente metafysica, com que entre nós he tratada a Pintura, como nobre para muitos effeitos, e mechanica para outros, concordando-se fysicamente na mesma sciencia effeitos contrarios de nobreza, e plebecidade, não nos accidentes, mas na substancia, quero dizer, diversas substancias no mesmo fugeito, na mesma essencia, e na mesma natureza.

Neste ponto me desejava demorar, pois haviaõ alguns discursos de excellente Filosofia. Direy, que a Pintura, que em quanto sciencia, se funda só em actos interiores, ou sejaõ do entendimento, ou da imaginativa posta em pratica, e na operaçãõ das mãos dos Pintores, he obra externa secundaria, e accidental, que  
 só

só serve para exprimir os conceitos, formados na idéa do Artifice, que em quanto não passa de idéa, não he materia, corpo, ou accidente de alguma substancia, mas ordem, regra, fórma, e objecto do entendimento, que dispoem por modo eminential a figura, que se ha de pintar, e que antes de pintada só está no conceito intellectivo do Artifice, e tudo o mais são accidentes, que não mudaõ a substancia, mas só exprimem os conceitos, que se formarão no juizo.

Esta distincão de respeitos, em que consiste o abuso, pertende a Pintura se extinga em Portugal, para que fique igualada em tudo com as Artes liberaes, que ella illustra perfeitamente; e ninguem ( Illustrissima, e Excellentissima Senhora) melhor que V. Excellencia tem dado testemuhos gentis, e elegantes desta verdade. Não pôde ser a Protecçõõ outra, nem mais Augusta, que V. Excellencia, nem o tempo mais proprio para a exaltaçãõ desta prerogativa, que o reynado de hum Monarca Joseph, que em tantas accões de distincta generosidade exercita o augmento, que promette o seu Nome. De hum Rey Joseph, cujos principios felices nos mostraõ

## 58 *Carta Apologetica, e Analytica.*

mostrão já o Imperio ditoso, que illustrará os Fastos de Portugal, escrevendo-se nelles as virtudes delRey nosso Senhor, e os frutos fazoados da prudencia, e do entendimento, que está produzindo o seu juizo nos annos da puberdade. E já que esta grande sciencia logra a felicidade de ter em V. Excellencia huma Heroína, que a ennobrece, espera justamente consiga Vossa Excellencia da mão Real, e sempre generosa do mesmo Senhor, o Decreto, em que declare, que he ingenua em tudo a sciencia da Pintura, e como Redemptora da sua ingenuidade em Portugal, se grave o nome de V. Excellencia no Catalogo dos Sacros, e Reaes exaltadores desta Arte, digna deste patrocinio de V. Excellencia; assim como foy, he, e será benemerita da sua applicação scientifica, e admiravel. Deos guarde a Vossa Excellencia muitos annos. Lisboa 7 de Novembro de 1751.

Ill.<sup>ma</sup> e Ex. S.<sup>ra</sup> Marquiza Camareira mór.

De V. Excellencia

Menor Criado.

*Joseph Gomes da Cruz.*

## **BIBLIOGRAFIA**

Lista dos principais arquivos e bibliotecas, a que houve recurso, para investigação do tema:

AHHSJ - Arquivo Histórico do Hospital de S. José (Lisboa).

AHML - Arquivo Histórico da Misericórdia de Lisboa.

ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa).

APNSP - Arquivo Paroquial de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Pena (Lisboa).

ARS - Arquivo Reis-Santos (Biblioteca Geral e Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian - Lisboa).

BA - Biblioteca da Ajuda (Lisboa).

BACL - Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa.

BANBA - Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes (Lisboa).

BGUC - Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

BIJF - Biblioteca do Instituto José de Figueiredo (Lisboa).

BIV - Biblioteca do Instituto Velázquez (Conselho Superior de Investigação Científica - Madrid).

BMNAA - Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa).

BNL - Biblioteca Nacional de Lisboa.

BNM - Biblioteca Nacional de Madrid.

BPE - Biblioteca Pública de Evora.

BPMP - Biblioteca Pública Municipal do Porto.

### **Fontes manuscritas**

AHHS]:

Livro de Despesa do Hospital Real de Todos os Santos nº 915.

AHML.

Maço 1º de Memórias e varios Papeis Antigos.



## ANTT:

Cartórios Notariais de Lisboa nºs. 1, 2, 3, 4, 5A, 5B, 6, 7A, 7B, 8A, 8B, 9A, 9B, 10, 11, 12A, 12B.

## Registos Paroquiais de Lisboa:

Mercês - Livro de Baptismos 2; Livro de Óbitos 2.

Santos - Livro de Casamentos 7.

S. Pedro de Alcântara (Alfama) - Livro de Baptismos 2.

## APNSP:

Livro dos Acórdãos 1709-1783.

## ARS:

"Apontamentos para a Historia das Artes Portuguezas".

"Epistola sobre os originaes e progressos da pintura em Portugal".

"Igrejas - Conventos - Cazas - Quintas em Lisboa, e em alguns dos suburbios q. conservão pinturas, e outros objectos dignos de attenção".

Cyrillo VOLKMAR MACHADO, "Colleção de Memorias, relativas às vidas dos Pintores, Escultores, Architectos Portuguezes; e as dos Estrangeiros q. estiverão em Portugal; dedicada ao Ill.mº e Ex.mº Sr. Jozé de Vascos e

Souza, Conde de Pombeiro, Marq.z de Bellas, Regedor das Justiças, Conselheiro de Estado, Gran Cruz da Ordem de S. Thiago, por hum artista Lisbonense no anno de 1803" (transcrição).

"Relação dos paineis, que do deposito de Lisboa se remeterão para a Academia do Porto".

### **Fontes impressas, estudos e obras de consulta**

ALMEIDA GARRETT, João Baptista de - "Ensaio sobre a Historia da Pintura" in O Retrato de Venus e Estudos de Historia Litteraria, Viúva Moré Editora, Porto, 1867 (2ª Ed.).

AMAN, Jacques - "Une description de Lisbonne en Juin de 1755 par le Chevalier des Courtils" in Bulletin des Etudes Portugaises, tomo XXVI, Institut Français au Portugal, Lisboa, 1965.

ANCESCHI, Luciano - La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético, Ed. Tecnos, Madrid, 1991.

ANDERSON, M. S. - Europe in the Eighteenth Century, Longman, Londres e New York, 1987.

ANDRADE, Arsénio Sampaio de - Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas e Técnicos Portugueses, Lisboa, 1959.

APARICIO OLMOS, Emilio Maria - Palomino: su arte y su tiempo, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia e Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, València, 1966.

ARGAN, Giulio Carlo - L'Europe des Capitales 1600-1700, Ed. Albert Skira, Genebra, 1964.

ATTWATER, Donald - A Dictionary of Saints, Penguin Books, Harmondsworth, 1980.

BACCHESCHI, Edi - L'Opera Pittorica Completa di Guido Reni, Ed. Rizzoli, Milão, 1971.

BARBOSA, Vilhena - "Fragmentos de um roteiro de Lisboa" in Arquivo Pitoresco, vol. VI, Lisboa, 1863.

BARBOSA MACHADO, Diogo - Bibliotheca Lusitana, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1759.

BARRENTO, João - A poesia do expressionismo alemão, Ed. Presença, Lisboa, 1989.

BÂTICLE, Jeannine, BOTTINEAU, Yves e PEREZ SANCHEZ, Alfonso Emilio - L'Art européen à la Cour d'Espagne au XVIIIe. siècle, Édition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1979.

BAZIN, Germain - Déstins du Baroque, Hachette, Paris, 1970.

- Le Temps des Musées, Ed. Desoer, Liège e Bruxelas, 1967.

BEAN, Jacob - Drawings and Prints by the Carracci, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1973.

BEBIANO, Rui - D. João V - poder e espectáculo, Livraria Estante Editora, Aveiro, 1987.

BELLONZI, Fortunato - Pittura Italiana, Vol. IV (Dal Seicento all'Ottocento), Aldo Martello Editore, Milão, 1960.

BÉNEZIT, F. - Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, Librairie Grund, Paris, 1955/6.

BIALOSTOCKI, Jan - Estilo e Iconografia - contribuição a una ciencia de las artes, Barral Editores, Barcelona, 1973.

BIERENS DE HAAN, J. C. J. - L'Oeuvre Gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais. 1533-1578, Martinus Nijhoff, Haia, 1948.

BOTTINEAU, Yves - L'Art Baroque, Editions Mazenod, Paris, 1986.

- L'art de cour dans l'Espagne des lumières 1746-1808, Ed. De Boccard, Paris, 1986.

- Baroque ibérique, Office du Livre, Friburgo, 1969.

- "Le goût de Jean V: Art et Gouvernement" in Bracara Augusta, vol. XXVII, tomo II, nº 63, Braga, 1973.

BRAHAM, Helen - The Princes Gate Collection, Courtauld Institute of Art, University of London, Londres, 1981.

BROWN, Jonathan - Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Alianza Editorial, Madrid, 1988 (2ª Ed.)

BROWN, Jonathan e ELLIOTT, J. H. - Un Palacio para El Rey, Alianza Forma, Madrid, 1988.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine - La folie du voir. De l'esthétique baroque, Editions Galilée, Paris, 1986.

CALVO SERRALLER, Francisco - Teoria de la Pintura del Siglo de Oro, Ed. Cátedra, Madrid, 1981.

CARNEIRO, Jose Augusto - Memoria Historica, Genealogica e Biographica da Excellentissima Casa de Abrantes, Porto, 1883.

CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando e BOZAL, Valeriano - El Grabado en España. Siglos XV al XVIII, vol. XXXI da Historia General del Arte Summa Artis, Ed. Espasa - Calpe, Madrid, 1987.

CARVALHO, Ayres de - "Documentário artistico do primeiro quartel de Setecentos, exarado nas notas dos tabeliães de Lisboa" in Bracara Augusta, vol. XXVII, tomo II, nº 63, Braga, 1973.

- "A Escola de Escultura de Mafra" in Belas Artes nº 19, 2ª série, Lisboa, 1963.

- A galeria de pintura da Ajuda e as galerias do século XIX, Ed. Autor, Lisboa, 1982.

- D. João V e a arte do seu tempo, 2 vols., Ed. Autor, Lisboa, 1960/2.

- "Novas revelações para a história do Barroco em Portugal", in Belas Artes nº 20, 2ª série, Lisboa, 1964.

CASTILHO, Júlio de - Lisboa Antiga - o Bairro Alto, 5 vols., Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1954/66 (3ª Ed.).

- Lisboa Antiga - Bairros orientais, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1934/8 (2ª Ed.).

- A Ribeira de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1948/68 (3ª Ed.).

CASTRO, João Baptista de - Mappa de Portugal Antigo e Moderno, 3 tomos, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1763.

CASTRO, José de - Portugal em Roma, 2 vols., União Gráfica, Lisboa, 1939.

CECCHI, Doretta - L'Opera Completa di Claude Lorrain, Ed. Rizzoli, Milão, 1975.

CERQUEIRA, Cruz - Esboços de História e Crítica de Arte, Liv. Moraes, Lisboa, 1949.

- "As pinturas do Menino Deus, os temas e os seus autores" in Olisipo, nº 4, Lisboa, 1938.

CHARPENTRAT, Pierre - L'art baroque, P.U.F., Paris, 1967.

CHAUNU, Pierre - A Civilização da Europa das Luzes, 2 vols., Ed. Estampa, Lisboa, 1985.

CHAUSSINAND-NOGARET, Guy - La noblesse au XVIIIe. siècle, Ed. Complexe, Bruxelles, 1984.

CHAVES, Luís - "Registos de Santos da Cidade de Lisboa" in Anais das Bibliotecas e Arquivos, Lisboa, s/d.

CHECA, Fernando e MORAN, José Miguel - El Arte y los Sistemas Visuales: el Barroco, Ed. Istmo, Madrid, 1985.

- El coleccionismo en España, Ed. Cátedra, Madrid, 1985.

CLARK, Anthony M. - "Agostino Masucci: a Conclusion and a Reformation of the Roman Baroque" in Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, Phaidon, New York, 1969.

- "Sebastiano Conca and the Roman Rococo" in Apollo, vol. LXXXV, nº 63, Maio 1967.

CONCEIÇAM, Manoel da - Supplemento ao Summario das Noticias de Lisboa, que comprehende o estado presente, Officina de Miguel Rodrigues, Lisboa, 1755.

CORREIA, Vergílio - Artistas italianos em Portugal. Século XVIII - 1ª metade, Coimbra Editora, Coimbra, 1932.

CORREIA, Vergílio e GONÇALVES, António Nogueira - Inventário artístico de Portugal - cidade de Coimbra, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947.

- Inventário artístico de Portugal - distrito de Coimbra, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1953.

CORREIA BORGES, Nelson - Do Barroco ao Rococó, vol. 9 da História da Arte em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1987.

- "Pinturas de André Gonçalves estão a ser recuperadas" in Diário de Coimbra, de 22/4/1992.

COSTA, Américo - Dicionário Corográfico de Portugal Continental e Insular, vol. VII, Tipografia Privativa do Dicionário Corográfico, Azurara-Vila do Conde, 1940.

COSTA, L. Mendonça e D'ORNELLAS, Carlos - Manual do Viajante em Portugal, Revista Insular e de Turismo, Lisboa, 1930 (6ª Ed.).

COSTA, Luís Xavier da - As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII, J. Rodrigues Editores, Lisboa, 1935.

- Francisco Vieira Lusitano, Poeta e Abridor de Aguas Fortes, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1929.

- "Quadro histórico das instituições académicas portuguesas" in Boletim da Academia Nacional de Belas Artes nº 1, Lisboa, 1932.

CRUZ, José Gomes da - Carta Apologetica e Analytica, que pela Ingenuidade da Pintura em quanto Sciencia, escreveo com profundissimo respeito à Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Anna de Lorena, Marqueza Camareira mór das Rainhas nossas Senhoras, e da Serenissima Senhora Princeza do Brasil, como Professora e Protectora Augusta desta Sciencia, Joseph Gomes da Cruz, a rogo de André Gonçalves, Pintor ingenuo Ulyssiponense, Regia Officina Sylviana, Lisboa, 1752.



CUNHA TABORDA, José da - Regras da Arte da Pintura. Acresce memoria dos mais famosos pintores portuguezes, e dos melhores quadros seus. Imprensa da Universidade, Coimbra, 1922 (2ª Ed.).

DELMARCEL, Guy - "The Rubens Tapestry Set in Valletta, Malta. Some new facts and documents" in The Ringling Museum of Art Journal, Sarasota, 1983.

DE MAIO, Romeo - "Pintura y Contrarreforma en Nápoles" in Pintura Napolitana de Caravaggio a Giordano, Museo del Prado, Madrid, 1985.

DEMPSEY, Charles - Annibale Carracci and the beginnings of Baroque Style, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, J. J. Augustin Verlag, Glückstadt, 1977.

DE RINALDIS, Aldo - Neapolitan Painting of the Seicento, Hacker Art Books, New York, 1976.

DEVAUX, Jean - Les trésors de l'art baroque, Éditions Famot, Genebra, 1978.

DE VECCHI, Pierluigi - L'Opera Completa del Tintoretto, Ed. Rizzoli, Milão, 1970.

- Tout l'oeuvre peint de Raphael, Ed. Flammarion, Paris, 1969.

DIAS, Pedro - Mosteiro de Arouca, EPARTUR, Edições Portuguesas de Arte e Turismo, Coimbra, 1980.

- "Pasquale Parente - um pintor italiano em Coimbra no século XVIII" in Estudos Italianos em Portugal nº 37, Lisboa, 1974.

DÍAZ PADRÓN, Matias - Dibujos de Rubens en el Museo del Prado, Studia Rubenniana, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1987.

DOMINGUES, Mário - D. João V, o homem e a sua época, Ed. Romano Torres, Lisboa, 1964.

ELIAS, Norbert - A Sociedade de Corte, Ed. Estampa, Lisboa, 1987.

EMILIANI, Andrea - Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo, Ed. C.L.U.E.B., Bolonha, 1979.

- Mostra di Federico Barocci, Alfa Editoriale, Bolonha, 1975.

Enciclopedia Internazionale dell'Arte, vol. VII, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1958.

FERNANDEZ ARENAS, José - Renacimiento y Barroco en España, vol. VI de Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

FERNANDEZ ARENAS, José e BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura - Barroco en Europa, vol. V de Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

FERRÃO, Julieta - Vieira Lusitano, Ed. Artis, Lisboa, 1956.

FIGUEIREDO, José de - Introduction au catalogue de l'exposition d'art français, spécialement orfèvrerie du XVIII siècle, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1934.

FRANÇA, José Augusto ( dir. ) - Dicionário da Pintura Portuguesa, vol. III, Estúdios Cor, Lisboa, 1973.

- "La fin du goût baroque au Portugal" in Bracara Augusta, vol. XXVII, tomo II, nº 63, Braga, 1973.

- Une Ville des Lumières - La Lisbonne de Pombal, Ecole Pratique des Hautes Études, Paris, 1965.

FRANÇA, José Augusto, MORALES Y MARIN, José Luis e RINCÓN GARCÍA, Wifredo - Arte Portugués, vol. XXX da Historia General del Arte Summa Artis, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1986.

GALLEGO, Antonio - Historia del Grabado en España, Ed. Cátedra, Madrid, 1979.

GALLEGO, Julián - El pintor de artesano a artista, Universidad de Granada, Granada, 1976.

- Visión y simbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Ed. Aguilar, Madrid, 1972.

GAYA NUÑO, Juan Antonio - L'Opera Completa di Murillo, Ed. Rizzoli, Milão, 1978.

GOMES, Joaquim da Conceição - Descrição minuciosa do monumento de Mafra, Imprensa Nacional, Lisboa, 1871 (2ª Ed.).

GOMES MACHADO, José Alberto - Um colecionador português do século das luzes: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas, Arcebispo de Évora, Ed. Ciência e Vida, Lisboa, 1987.

- "O discreto esplendor do Barroco" in História das Artes Plásticas, Comissariado para a Europa 91, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991

- "Protagonismo e periferia na política artística de D. João V" in VIII Congreso Español de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1992.

- "Razão e desmesura no Barroco português" in I Congresso Internacional do Barroco, Reitoria da Universidade do Porto e Governo Civil do Porto, Porto, 1991.

GONÇALVES, António Manuel - Historiografia da Arte em Portugal, separata do Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol. XXV, Coimbra, 1960.

GONÇALVES, António Nogueira - "Mais um quadro de André Gonçalves que se identifica" in Diário de Coimbra, 18/11/1933.

- "Um quadro de André Gonçalves" in Diário de Coimbra, 12/8/1933.

GONÇALVES, Flávio - Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal, separata de Belas Artes, Lisboa, 1973.

GORIS, Jan-Albert e HELD, Julius - Rubens in America, Pantheon, Washington, 1947.

Guia de Portugal, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1924.

GUSMÃO, Adriano de - Pinturas de Carlo Maratta e Matteo Rosselli identificadas em Vila Vicosa, Fundação Casa de Bragança, Lisboa, 1949.

HAGER, Werner - Barock Skulptur und Malerei, Holle Verlag, Baden-Baden, 1980.

HALL, James - Dictionary of Subjects and Symbols in Art, Harper and Row, New York, 1979.

HASKELL, Francis - Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy, Yale University Press, New Haven e Londres, 1980.

HOGWOOD, Christopher - Handel, Thames and Hudson, Londres, 1988.

The Illustrated Bartsch, vols. 28 (1985), 42 (1981) e 43 (1982), Abaris Books, New York.

IVO, Júlio - O Monumento de Mafra, Ed. Marques de Abreu, Porto, 1930.

JAFFÉ, Michael - Jacques Jordaens, National Gallery of Canada, Ottawa, 1968.

JESUS, Júlio de - Artistas Portugueses do século XVIII, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1930.

JUDSON, Richard e VAN DE VELDE, Carol - Book Illustrations and Title-pages, Parte XXI do Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Harvey Miller- Heyden and Son, Londres e Filadélfia, 1978.

KEIL, Luís - "As obras da sacristia do Convento da Madre de Deus em 1746" in Boletim de Arte e Arqueologia nº 1, Lisboa, 1921.

KIRSCHBAUM, SJ, Engelbert - Lexikon der christlichen Ikonographie, Herder, Friburgo, 1973.

KUBLER, George - The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa, Yale University Press, New Haven e Londres, 1967.

KUHNMÜNCH, Jacques - "Carlo Maratta graveur, essai de catalogue critique" in Revue de l'Art n° 31, 1976.

LAFUENTE FERRARI, Enrique - "Borrascas de la Pintura y triunfo de su excelencia - nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura" in Archivo Español de Arte, tomo XVII, Madrid, 1944.

- Breve Historia de la Pintura Española, tomo II, Akal, Madrid, 1987 (5ª Ed.).

- "Ensayo Preliminar" a El Barroco, arte de la Contrarreforma de W. Weisbach, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1942.

Larousse Dictionary of Painters, Hamlyn, Londres, New York, Sydney e Toronto, 1981.

Larousse Encyclopedia of Renaissance and Baroque Art, Hamlyn, Londres, New York, Sydney e Toronto, 1974.

LARSEN, Erik - L'Opera Completa di Van Dyck 1613-1626, Ed. Rizzoli, Milão, 1980.

LAVAGNINO, Emilio - Gli artisti in Portogallo, volume da série "L'Opera del Genio Italiano all'Estero", Libreria dello Stato, Roma, 1940 - XVIII E. F.

LAVERGNÉE, Arnaud Brejon de - "La peinture napolitaine du dix-huitième siècle" in Revue de l'Art, n° 52, 1981.

LEES-MILNE, James - Baroque in Spain and Portugal, B. T. Batsford, Londres, 1960.

LEITE, SJ, José (org.) - Santos de cada dia, 3 vols., Editorial A.O., Braga, 1985.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira - Joaquim Machado de Castro, Escultor Conimbricense - Notícia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1925.

LUCENA, Armando de - A Arte Sacra em Portugal, 2 vols., Empresa Contemporânea de Edições, Lisboa, 1946.

MACEDO, Diogo de - "Uma pequena galeria de retratos" in Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, 2ª série, nº 9, Lisboa, 1956.

MACHADO DE CASTRO, Joaquim - Descrição Analytica da Execução da Estatua Equestre Erigida em Lisboa à Gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I, Edição fac-similada com prefácio e notas de José Augusto Franca, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1975.

Maestri della Pittura del Seicento Emiliano, Ed. Alfa, Bolonha, 1959.

MAGNINO, Leo - "Influência do iluminismo na cultura portuguesa" in Bracara Augusta, vol. XXVIII, tomo III, Braga, 1973.

MAHON, Denis - Catalogo critico dei disegni - Mostra dei Carracci, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, Ed. Alfa, Bolonha, 1963 (2ª Ed.).

MÁLE, Émile - El Barroco - Arte religioso del siglo XVII (Italia, Francia, España, Flandres), Ediciones Encuentro, Madrid, 1985.

MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse - "La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIe. au XVIIIe. siècle" in Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte - Le Stampe e la diffusione delle immagini e degli stili, Editrice C.L.U.E.B., Bolonha, 1979.

MARAVALL, José Antonio - La cultura del Barroco, Ed. Ariel, Barcelona, 1975.

MARKL, Dagoberto e SERRÃO, Vitor - Os tectos maneiristas da igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613), separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III série, nº 86, 1ª tomo, Lisboa, 1980.

MARTIN GONZALEZ, Juan José - El artista en la sociedad española del siglo XVII, Ed. Cátedra, Madrid, 1984.

- "Las ideas artísticas de la Reina Bárbara de Braganza" in Bracara Augusta, vol. XXVII, tomo II, nº 63, Braga, 1973.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino - Historia de las ideas estéticas en España, tomos II e III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid e Ed. Aldus, Santander, 1940.

MICHEL, Edouard - La peinture flamande au XVIIe. siècle, Ed. Hyperion, Paris, 1939.

MOITA, Luís - "A Bemposta (o Paço da Rainha)" in Olisipo, ano XV, nºs 57 (Jan. 1952), 60 (Out. 1952) e 61 (ano XVI, Jan. 1953).



MONTANER LOPEZ, Emilia - La Pintura Barroca en Salamanca, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1987.

MONTEZ, Paulino - Do Ensino de Belas Artes em Portugal através dos séculos, Lisboa, 1960.

Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, 3 tomos, Junta Distrital/Assembleia Distrital de Lisboa, 1973/75/88.

MOURA SOBRAL, Luis de - "André Gonçalves" e "Pintura" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, Lisboa, 1989.

- "Os retratos de D. João V e a tradição do retrato de corte" in Claro, Escuro nº 2 e 3, Lisboa, Maio/Novembro 1989.

- "Estudo crítico" ao Elogio da Pintura de Luis Nunes Tinoco, Galeria de Pintura do Rei D. Luis, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1991.

Nell' Età di Correggio e dei Carracci - Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII, Nuova Alfa Editoriale, Bolonha, 1986.

NEVES, Alvaro - Notícia dos quadros e esculturas existentes na Academia das Sciencias de Lisboa em 1834 e 1917, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1918.

NEVES, Donatella Dehò - "Giovan Battista Pachini e l'Arte del Settecento in Portogallo - uno studio di Flávio Gonçalves" in Estudos Italianos em Portugal nº 36, Lisboa, 1973.

NICOLINI, Alberto Raul - "El barroco latinoamericano y las ciudades virreinales" in Simposio Internazionale sul Barroco Latino Americano, Istituto Italo Latino Americano, Roma, 1982.

NICOLINI, Julia Alessi de - "Pistas para interpretación del barroco latinoamericano" in Simposio Internazionale sul barroco Latino Americano, Istituto Italo Latino Americano, Roma, 1982.

NIETO ALCAIDE, Victor Manuel - Carlo Maratti - cuarenta y tres dibujos de tema religioso, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1965.

NUNES, Filipe - Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva, Officina de João Baptista Álvares, Lisboa, 1767 (2ª Ed.).

OROZCO DÍAZ, Emilio - "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco" in Goya nº 27, Madrid, 1958.

- Manierismo y Barroco, Ed. Anaya, Salamanca, 1970.

ORS, Eugenio d' - O Barroco, Ed. Vega, Lisboa, 1990.

PAMPLONA, Fernando - Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal, II vol., Ed. Ricardo Espírito Santo Silva, Lisboa, 1956.

PANOFSKY, Erwin - Idea, Ed. Cátedra, Madrid, 1977.

PARIS, Pierre - L'Art en Europe au XVIIIe siècle, tomo VII de Histoire de l'Art (dir. de André Michel), Armand Colin, Paris, 1924.

PEDAGACHE, Miguel Tibério - "Carta aos socios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se dá noticia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa" in Manoel da Conceição, Suplemento ao Summario das noticias de Lisboa, que comprehende o estado presente, Officina de Miguel Rodrigues, Lisboa, 1755.

PEREIRA, José Fernandes - "Ornamento e Geometria" in Claro. Escuro, nºs 2 e 3, Lisboa, Maio/Novembro 1989.

PEREIRA, Luis Gonzaga - Monumentos sacros de Lisboa em 1833, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1927 (Ed. do ms. de 1840).

PÉREZ SANCHEZ, Alfonso Emilio - El Barroco, Ed. Noguer, Barcelona, 1982.

- Pintura italiana del siglo XVII en España, Fundación Valdecilla, Madrid, 1965.

PEVSNER, Nikolaus - Las Academias de Arte, Ed. Cátedra, Madrid, 1982.

PIMENTEL, António Filipe - "Absolutismo, Corte e Palácio Real" in Arqueologia do Estado, História e Crítica, Lisboa, 1988.

- Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992.

PINHO LEAL, Augusto - Portugal Antigo e Moderno, Livraria Editora de Mattos Moreira e Companhia, Lisboa, 1874.

Pintura Barroca Sevillana, Caja de Guipúzcoa, Sevilha, 1990.

Pintura Napolitana de Caravaggio a Giordano, Museo del Prado, Madrid, 1985.

PIRES, António Caldeira - História do Palácio Nacional de Queluz, 2 vols., Imprensa da Universidade, Coimbra, 1924/6.

PORTUGAL, Fernando e MATOS, Alfredo de - Lisboa em 1758 - Memórias paroquiais de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1974.

POSNER, Donald - Annibale Carracci. A study in the reform of italian painting around 1590, 2 vols., National Gallery of Art: Kress Foundation, Phaidon, Londres, 1971.

PURIFICAÇÃO, Frei António da - Chronologia Monastica Lusitana, Oficina de Lourenço de Anveres, Lisboa, 1642.

QUADROS, António - "O Português e o Barroco" in O Espírito da Cultura Portuguesa, Sociedade de Expansão Cultural, Lisboa, 1967.

QUIETO, Pierpaolo - Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo (La pittura a Mafra, Evora, Lisbona), Studi e ricerche di storia dell' arte, Bolonha, 1988.

RACZYNSKI, Athanasius - Les Arts en Portugal, Paris, 1846.

REAU, Louis - L'Europe française au siècle des Lumières, Éditions Albin Michel, Paris, 1971 (2<sup>a</sup> Ed.).

- Iconographie de l'Art Chrétien, PUF, Paris, 1959.

REIS-SANTOS, Luís - Estudos de Pintura Antiga, Ed. Autor, Lisboa, 1943.

RIBEIRO, Victor - "Os quadros de André Gonçalves na sacristia de São Roque - sec. XVIII" in Arquivo Histórico Português, tomo V, Lisboa, 1907.

ROSENBERG, Pierre e THUILLIER, Jacques - Laurent de La Hyre 1606-1656 - L'Homme et l'Oeuvre, Ed. Albert Skira, Genebra e Musée de Grenoble, 1990.

ROUCHÈS, Gabriel - "L'Art en Espagne et au Portugal" au XVIIIe. siècle" in L'Art des origines à nos jours (dir. de Léon Deshairs), Larousse, Paris, 1933.

ROY, Alain - Gérard de Lairesse. 1640-1711, Arthena, Paris, 1992.

RUDE, Georges - A Europa no Século XVIII, Ed. Gradiva, Lisboa, 1988.

SALDANHA, Nuno - "André Gonçalves, pintor ingénuo ulissiponense (1685-1762)" in Vértice nº 8, Lisboa, Novembro 1988.

- "André Gonçalves, Pintor e Mestre da Época Clássica (1685-1762)" in Artes Plásticas nº 6, Lisboa, Dezembro 1990.

- "A cópia na Pintura Portuguesa do século XVIII - o gosto do encomendador como forma de poder na representação" in Arqueologia do Estado, História e Crítica, Lisboa, 1988.

- "A Pintura na Igreja de Nossa Senhora da pena em Lisboa (Séculos XVII a XIX)" in Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III Série, nº 90, 1º e 2º tomos, Lisboa, 1984/8.

- "A *Vida de José do Egipto* de André Gonçalves" in Boletim Cultural da assembleia Distrital de Lisboa, III Série, nº 91, 2º tomo, Lisboa, 1989.

SANTANA, Francisco - Lisboa na 2ª metade do sec. XVIII (plantas e descrições das suas freguesias), Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, s/d.

SANTOS, Reynaldo - História da Arte em Portugal, vol. III, Portucalense Editora, Porto, 1953.

- "D. João V e a Arte" in D. João V - conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1952.

- Oito Séculos de Arte Portuguesa, vol. I, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, s/d.

SARAIVA, D. Frei Francisco de S. Luis (Cardeal) - "Lista de alguns artistas portugueses colligida pelo auctor de escriptos e documentos no decurso das suas leituras em 1825 (Ponte de Lima) e 1839 (Lisboa)" in Obras Completas do Cardeal Saraiva, Imprensa Nacional, Lisboa, 1876.

SARDUY, Severo - Barroco, Ed. Vega, Lisboa, 1989.

SCHEFFER, Dieuwke De Hoop - Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, vols. XX, XXII e XXVIII, Van Gendt, Amsterdão, 1978/84.

SCHILLER, Gertrud - ·Ikonographie der christlichen Kunst, vol. I, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh, 1966.

SCOTT, Barbara - "Pierre-Jean Mariette, Scholar and Connoisseur" in Apollo, Janeiro 1973.

SCOTTI, Aurora - "L' Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700" in Bracara Augusta, vol. XXVII, tomo I, nº 63, Braga, 1973.

SEBASTIAN, Santiago - Contrarreforma y Barroco, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

Sebastiano Conca, Centro Storico Culturale "Gaeta", Gaeta, 1981.

Il Seicento Fiorentino - Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Ed. Cantini, Florença, 1986.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos - O Carmo e a Trindade, 3 vols., Câmara Municipal de Lisboa, 1939/41.

- Depois do Terramoto - subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa, 4 vols., Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, 1967 (2ª Ed.).

SERRÃO, Vitor - Estudos de pintura maneirista e barroca, Ed. Caminho, Lisboa, 1989.

- O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

- A Pintura Maneirista em Portugal, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1982.

SILVA, Francisco Xavier da - Elogio Funebre e Historico do Muito Alto, Poderoso, Augusto, Pio e Fidelissimo Rey de Portugal, e Senhor D. João V, Regia Officina Sylviana, Lisboa, 1750.

SITWELL, Sacheverell - Southern Baroque Revisited, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1967.

SKRINE, Peter - The Baroque - Literature and Culture in Seventeenth Century Europe, Methuen, Londres, 1978.

SOARES, Ernesto - História da gravura artística em Portugal, 2 vols., Instituto para a Alta Cultura, Lisboa, 1940/1.

- Inventário da Coleção de Registos de Santos, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1955.

SOARES, Ernesto e LIMA, Henrique de Campos Ferreira - Dicionário de Iconografia Portuguesa, 5 vols., Instituto para a Alta Cultura, Lisboa, 1947/60.

SPENGLER, Oswald - The Decline of the West, vol. I, George Allen and Unwin, Londres e Sydney, 1980.

SULLIVAN, Edward J. - Baroque Painting in Madrid. The contribution of Claudio Coello, with a catalogue raisonné of his works, University of Missouri Press, Columbia, 1986.

TAPIÉ, Victor - Barroco e Classicismo, 2 vols., Ed. Presença, Lisboa, 1974.

TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez - A Irmandade de S. Lucas - estudo do seu arquivo, Imprensa Beleza, Lisboa, 1931.

THUILLIER, Jacques - L'Opera Completa di Poussin, Ed. Rizzoli, Milão, 1974.



TINOCO, Luis Nunes - Elogio da Pintura ( ed. de Ana Hatherly), Galeria de Pintura do Rei D. Luis, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1991.

TREVOR-ROPER, Hugh - Princes and Artists. Patronage and Ideology at four Habsburg Courts, 1517-1633, Harper and Row, New York, 1976.

URREA, Jesús - La pintura italiana del siglo XVIII en España, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1977.

VALDIVIESO, Enrique, OTERO, Ramón e URREA, Jesús - El barroco y el Rococó, vol. IV de História del Arte Hispánico, Ed. Alhambra, Madrid, 1980.

VARELA GOMES, Paulo - A cultura arquitectónica e artística em Portugal no sec. XVIII, Ed. Caminho, Lisboa, 1988.

VENTURA, Leontina - Introdução à Arte da Pintura de F. Nunes, Ed. Paisagem, Porto, 1982.

VENTURI, Adolfo - Storia dell' Arte Italiana, vol. IX, parte VI, Ulrico Hoepli, Milão e Kraus, Liechtenstein, 1967.

VERÍSSIMO SERRÃO, Joaquim - O Marquês de Pombal, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1987.

VIEIRA LUSITANO, Francisco - O Insigne Pintor e Leal Esposo, Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1780.

VITERBO, Sousa - Notícia de alguns pintores portugueses e outros que sendo estrangeiros exerceram a sua arte em Portugal, 3 séries, Academia Real das Ciências, Lisboa, 1903/6/19.

VOLKMAR MACHADO, Cyrillo - Colleção de Memórias relativas às vidas dos pintores, esculptores, architectos e gravadores portugueses, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1922 (2ª Ed.).

- Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura, escriptas e dedicadas aos Professores e aos Amadores das Bellas Artes, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1794.

VOSS, Hermann - Die Malerei des Barock in Rom, Propyläen Verlag, Berlim, 1925.

VOSTERS, Simon - Rubens y España. Estudio artistico-literário sobre la estética del Barroco, Ed. Cátedra, Madrid, 1990.

WATERHOUSE, Ellis - Italian Baroque Painting, Phaidon, Londres, 1962.

WEINSTEIN, Donald e BELL, Rudolph - Saints and Society, The University of Chicago Press, Chicago e Londres, 1982.

WILENSKI, R. H. - Flemish Painters 1430-1830, 2 vols., Faber and Faber, Londres, 1960.

WITT, Antony de - Galleria degli Uffizi. La Collezione delle Stampe, Libreria dello Stato, Roma, 1938 - XVI E.F.

WITTKOWER, Rudolf - Art and Architecture in Italy 1600-1750, The Pelican History of Art, Penguin Books, Londres, 1958.



- Studies in the Italian Baroque, Thames and Hudson, Londres, 1975.

WITTKOWER, Rudolf e JAFFE, Irma B. - Baroque Art: the Jesuit Contribution, Fordham University Press, New York, 1972.

ZERNER, Henri (intr.) - Le Stampe e la diffusione delle immagini e degli stili, Editrice C.L.U.E.B., Bolonha, 1979.