

DICIONÁRIO DA ARTE BARROCA EM PORTUGAL

Direcção de José Fernandes Pereira

Coordenação de Paulo Pereira

EDITORIAL  PRESENÇA

Depois do Terramoto, foi a Giovanni Carlo quem coube a responsabilidade de construir o complexo mas precário palácio — de madeira, lona e tijolo —, também conhecido por *Real Barraca*, na Ajuda. Aqui também, improvisou um teatro para servir a corte desalojada, comportando cerca de 130 espectadores, com uma tribuna e dois camarotes de boca.

Já em pedra, e infelizmente também desaparecida, foi a *Capela Real da Ajuda*, construída a par do paço improvisado, para a qual projectou o solene *Te Deum*, por ocasião da celebração da missa de agradecimento pelo insucesso do atentado contra D. José.

É aliás Bibiena quem vai assinar o projecto da *Igreja de N.ª S.ª do Livramento*, ou da Memória à Ajuda, erguida no local em que o atentado foi perpetrado. A primeira pedra foi lançada em 3 de Setembro de 1760, ano em que se viu promovido pelo rei a arquitecto supranumerário das quintas e paços reais, já naturalizado português. Como viesse a morrer em 3 de Outubro de 1760, na freguesia da Ajuda, a obra da igreja seria dirigida por Mateus Vicente de Oliveira, que nela introduziu alterações. É um templo de pequenas proporções e decoração cuidada, com um traçado barroco de ângulos côncavos, com algum comprometimento *rocaille* do ponto de vista ornamental.

Portugal, no Museu Nacional de Arte Antiga, guarda um dos mais importantes repositórios de desenhos de cena, projectos de arquitectura e gravuras da Escola dos Bibienas, atribuíveis a Francesco, Ferdinando e Giovanni Carlo.

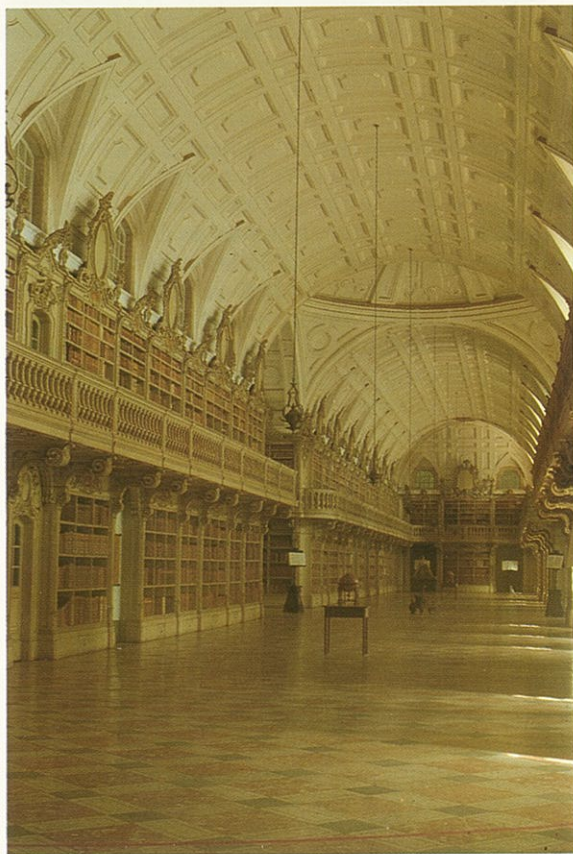
P. P.

BIBLIOGRAFIA — CYRILLO W. MACHADO, *CM*, Lisboa, 1823; JOSÉ DE FIGUEIREDO, «Teatro Real da Ópera» in *Boletim da ANBA*, vol. III, Lisboa, pp. 33-35; A. HYATT MAYOR, *The Bibiena Family*, Nova York, H. Bittner and Company, 1945; *Catálogo de Desenhos Italianos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1958; J. M. SILVA CORREIA, «Teatros Régios do séc. XVIII», in *Boletim do MNAA*, n.º 3-4, vol. V, Lisboa, pp. 24-38; *Desenhos dos Galli Bibiena. Arquitectura e Cenografia* (Catálogo da exposição), Lisboa, IPPC, 1987.

BIBLIOTECAS. Desde cedo se formaram em Portugal importantes conjuntos bibliográficos. Avidamente coleccionados pelos monarcas, prelados ou mosteiros, os livros constituíam presentes altamente estimados e a sua posse fonte de prestígio e de prazer, quer para os olhos quer para o intelecto. Com o correr do tempo e, sobretudo, após a divulgação da imprensa, activa-se o seu comércio e o seu número, sempre crescente, extravasava os velhos *armaria* conventuais, obrigando à criação de um espaço próprio — a *livraria* ou *biblioteca* —, onde pudessem comodamente acondicionar-se alguns milhares de volumes, fornecendo simultaneamente local aprazível aos estudiosos e cenário propício a doutos conciliábulos. A biblioteca perde então, no ambiente humanista do Renascimento, o carácter utilitário que a Idade

Média lhe conferira, na sua subordinação da ciência à fé e recupera a tradição das suas grandes antecessoras da Antiguidade, enquanto ponto de reunião das elites cultas.

Esta nova dimensão mundana contribui também para uma maior preocupação com o aspecto decorativo, a exemplo, aliás, do que sucedera no mundo antigo. Reformam-se inteiramente as dependências destinadas a receber os livros, ou são mesmo especialmente construídas e nelas se acumulam preciosas colecções de mapas, globos e instrumentos científicos, confeccionados com um rigor que não descarta pruridos artísticos. Será contudo na época barroca que a arte das bibliotecas alcança maior esplendor. A obsessão em traduzir por imagens o pensamento humano transformará, com o auxílio da pintura e da escultura, esses templos do saber em verdadeiros *espelhos da verdade*, reflectida na complexa retórica das alegorias. Surgem assim as denominadas *bibliotecas falantes* que no século XVIII conhecem um êxito extraordinário e que na Alemanha meridional, na Áustria e em Portugal deixariam os mais notáveis exemplos. A sua distribuição geográfica segue assim a área de influência do chamado *iluminismo católico* e é provável que no incremento das relações com a Europa Central (consagradas em 1708 com o casamento real: D. Maria Ana era irmã de Carlos VI e ele próprio estivera em Portugal quando pretendente ao trono de Espanha), se oculte a chave que esclareça o surgimento de manifestações paralelas,



Biblioteca do Convento de Mafra, vista geral



Biblioteca da Universidade de Coimbra. Interior, vista geral

tanto no campo cultural, como no artístico. É pois na primeira metade do século XVIII que, no quadro da lenta mas decisiva abertura às correntes do pensamento internacional, se inicia uma política coerente e sistemática por parte da Coroa que, tendo em vista alterar a conjuntura do ensino no nosso país levaria, para além do incremento da biblioteca real do Paço da Ribeira, que chegaria a atingir 70 000 volumes, à criação de três importantes núcleos agregados à Universidade de Coimbra, ao Palácio-Convento de Mafra e ao Convento das Necessidades em Lisboa. É também então que, pela primeira vez — se exceptuarmos o caso notável da Biblioteca da Universidade de Évora (1626) de fundação jesuítica —, o interior desses recintos se tornará alvo de cuidados especiais, onde se manifesta de forma exuberante a magnificência que D. João V sempre impunha nas empresas que directamente patrocinava. Mas aos cuidados de natureza estética une-se a preocupação com a actualidade científica das edições, que levaria o monarca a sustentar durante vários anos agentes nos principais centros europeus, especialmente incumbidos da compra de livros e gravuras destinados à livreria real, mas também às novas fundações de Mafra, das Necessidades e de Coimbra; e pode mesmo afirmar-se que, de acordo com o pragmatismo do seu mecenato, a luxuosa decoração desses locais ocultaria interesses culturais mais amplos. No que respeita à Biblioteca da Universidade e no momento em que o Estado tentava em vão empreender a reforma dos estudos (afinal ape-

nas adiada), a sua oferta tem o carácter de uma imposição, de uma primeira brecha rasgada na venerável cidadela da escolástica. E, nesse sentido, a sumptuosidade sem precedentes das suas instalações funcionaria igualmente como uma imagem de poder, um emblema de prestígio do soberano que a ergueu e a quem permaneceria indissolivelmente ligada. Não causará espanto desse modo que todo o edifício seja concebido como um hino à glória do seu fundador, ao mesmo tempo que constitui, não apenas uma obra ímpar entre as grandes bibliotecas do barroco, como ainda, na opinião de muitos críticos, a mais bela livreria universitária europeia. Privados, pelo terramoto de 1755, da biblioteca real, desmontada a das Necessidades para servir de sede às Cortes Constituintes e sendo a de Mafra, no que respeita à parte decorativa, obra posterior, adquire a de Coimbra especial relevo. Trata-se de um edifício autónomo acrescentado à extremidade ocidental da enfiadura das construções universitárias, cujo arquitecto infelizmente se desconhece. Iniciadas as obras em 1717, prolongar-se-iam até 1728. Exteriormente apenas o grandioso portal se destaca, numa bela composição enquadrada por colunas de capitéis jónicos, sustentando o magnífico escudo real que constitui o elemento central da composição. O interior é dividido em três amplas salas comunicantes por grandes arcos que reproduzem nas suas linhas gerais o portal de acesso, substituída a heráldica régia pelos emblemas coroados das faculdades. Deslumbra o contraste entre uma face exterior *pro-*

fana, marcada pela sobriedade e o espaço *sagrado* que se lhe segue, refulgente de ouro e requintadamente animado pela introdução de uma rica e contrastante gama de tons, marcada na coloração diferente das estantes, executadas entre 1719 e 1723 sob a direcção de Gaspar Ferreira. Recobrimo inteiramente as paredes, são divididas a meia altura por uma elegante varanda de balaústres, apoiada em colunas de forma piramidal invertida, ao gosto francês do estilo Luís XIV. O seu principal encanto reside, contudo, no precioso revestimento achacado sobre fundo azul na primeira sala, vermelho e verde nas seguintes, realizado entre 1723 e 1727 pelo pintor Manuel da Silva, de Lisboa. Flores, silvas, aves, insectos e figurinhas orientais, pintados a ouro realçado a negro, compõem o mais sumptuoso conjunto de talha profana realizado em Portugal e decerto um dos mais notáveis da Europa. O rico pavimento cinzento-escuro e branco, embora com desenhos diferentes, garante a unidade do conjunto e os tectos, com as suas alegorias de opulento colorido, pintadas em 1723 pelos lisboetas António Simão Ribeiro e Vicente Nunes, funcionam como pontos de fuga para o irreal, preservando ao mesmo tempo a perfeita articulação das partes. Constituem o elemento *falante* e o centro do complexo programa simbólico da Casa da Livraria: na primeira sala a *Universidade recebe o seu saber das Quatro Partes do Mundo*; nas seguintes representam-se o *Espelho da Sabedoria* e o *Espelho do Conhecimento*. Mas o destinatário final deste faustoso alarde de riqueza é o monarca fundador. Ritmado pela sucessão dos arcos o olhar é atraído infalivelmente para a parede do fundo onde se ostenta, como num retábulo, a efígie real, envolvida por uma composição triunfal de extraordinário efeito. Majestosamente erguida sobre um soco de armas e troféus, a imagem do soberano, num belo quadro atribuído a Duprá (Ayres de Carvalho), é revelada por pequenos anjos entreabrindo cortinas de precioso estofado. Sobre o dossel, anjos trombeteiros enquadram o escudo real espalhando a fama das suas obras pelas quatro partidas do mundo. Uma suave policromia dourada envolve o conjunto, emprestando-lhe um requinte e um fascínio impressionantes. *Biblioteca de ouro*, é o produto da adaptação a funções civis de uma concepção eminentemente eclesiástica da arquitectura (Lichnowsky recordaria «um edifício em forma de igreja que contém a biblioteca»), onde encontramos aplicado com fins profanos de exaltação régia o brilhante conjunto de ingredientes que o barroco tradicionalmente reservava para serviço da glória divina. Não tardaria a frutificar o seu exemplo. Ao longo da centúria, numerosas instituições religiosas empreendem a construção das suas livrarias, como a do Mosteiro de Alcobça edificada por Frei Manuel de Mendonça que, todavia, não sobreviveria à extinção dos conventos. Era uma sala de vastas dimensões (48 x 13 cm), coberta por uma abóbada de estuque ornamentada com medalhões em relevo representando os Padres da Igreja e nela se poderiam observar de novo decorações de *chinoiseries*. Mais para os fins do

século erguia-se a do Convento dos Paulistas em Lisboa (hoje do Exército), cuja história se desconhece completamente. De reduzidas dimensões, apresenta-se inteiramente revestida de estantes discretamente ornamentadas na cimalha e providas de varanda corrida apoiada sobre mísulas. Finalmente, construía-se entre 1771 e 1800 por iniciativa de Frei Manuel do Cenáculo e sobre planos do arquitecto pombalino Joaquim de Oliveira, a rica e elegante Livraria do Convento de Jesus (Academia das Ciências). A grande sala (34 x 13 m), iluminada por duas filas de janelas e lucarnas no tecto, ressentia-se no aspecto decorativo da depuração formal imposta pela reconstrução da capital. As altas estantes de ângulos convexos, muito sóbrias, envolvendo-a completamente, ostentam uma vez mais a meia altura a longa balaustrada misulada que permite o acesso às prateleiras altas. Como único ornamento, sobre a cornija, 34 bustos de escritores e artistas e, no topo, as efígies dos príncipes do Brasil, D. João e Carlota Joaquina. Sobre o conjunto, ao centro do vasto tecto abobadado, o operoso Pedro Alexandrino figurou a *Igreja* rodeada da *Castidade*, *Constância*, *Esperança*, *Caridade* e *Prudência* sob a representação da *Filosofia*; nas extremidades Minerva e Apolo e Mercúrio e, em redor, os génios emblemáticos da Pintura, Escultura, Arquitectura, Artes Mecânicas, Música, Poesia e Astronomia. As grandes livrarias das casas religiosas correspondiam algumas particulares dignas de registo, como a que o conde da Ericeira organizou no seu Palácio da Anunciada, magnífica, infelizmente perdida na catástrofe de 1755. Mas é ainda à magnanimidade de D. João V que o País ficaria a dever a mais bela realização do género depois da livraria universitária: a gigantesca Biblioteca do Convento de Mafra. Ocuparia a mais vasta e nobre sala do colossal edifício começado a construir em 1717. Localizada no último piso ao longo da fachada nascente, constitui o ponto de fusão do paço e do convento, em exacta correspondência com a basílica, com a qual define uma rigorosa hierarquia. Com cerca de oitenta e oito metros de comprimento, desenha uma extensa cruz dominada ao nível do cruzeiro por uma cúpula hemisférica. As extremidades conduzem ao palácio real e ao convento e, no simbolismo da sua arquitectura, parece querer sugerir a interpenetração do sagrado e do profano no interior do Templo do Saber. A sua beleza resulta em grande parte das enormes dimensões suavemente iluminadas por janelas e lucarnas rasgadas na enorme abóbada, decorada com caixotões de estuque. Sabemos que em 1751, logo após a morte do monarca, se encontrava já colocado o rico pavimento de mármore políchromo; mas os monges utilizam ainda outras dependências para guardar os livros e é só quando em 1771 os cónegos regrantes substituem os franciscanos que se inicia, sobre planos de Manuel Caetano de Sousa, a construção das estantes em gosto *rocaille*. Ficariam, todavia, inacabadas com a saída dos Agostinhos em 1794. Revestindo integralmente as longas paredes, são cortadas a meia altura pela tradicional varanda em sacada e por toda a parte



Biblioteca da Universidade de Coimbra, portal



Biblioteca da Universidade de Coimbra, detalhe

se nota, na requintada modelação dos ornatos (jarras, leques de plumas, etc.), o virtuosismo tradicional da talha portuguesa. Sobre a cornija, medallhões ovados destinavam-se, talvez, a receber espelhos ou retratos de escritores famosos. Enfim, a suave coloração pérola das madeiras, a alvura das abóbadas e as tonalidades róseas do pavimento, compõem um conjunto de admirável beleza, que faz da Livraria de Mafra o mais monumental, se não mesmo o mais elegante produto desta arte das bibliotecas que constitui um dos mais originais contributos portugueses para a história do barroco europeu.

A. F. P.

BIBLIOGRAFIA — C. DE AZEVEDO, «Some Portuguese Libraries», *The Connoisseur Year Book*, London, 1956; G. BAZIN,

«La Bibliothèque la plus fastueuse que j'aie jamais vue», *Connaissance des Arts*, n.º 100, Paris, 1960; R. C. SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, 1962; A. HOBSON, *Great Libraries*, London, 1970; A. MASSON, *Le Décor des Bibliothèques*, Genève, 1972; A. F. PIMENTEL, «O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra», in *IV Simposio Luso-Espanhol de História da Arte*, Coimbra, 1987 (no prelo).

BODEGONES. A palavra *bodegón* é a designação espanhola, em uso desde o fim do século XVI, para o género da natureza morta. Na literatura especializada internacional o vocábulo utiliza-se para mencionar exclusivamente a natureza morta realista e naturalista espanhola do século XVII, cuja tradição se estende de Sánchez Cotán até Luis Meléndez. *Bodegón* vem de *bodega*, taberna ou, mais rigorosamente no presente contexto, casa de pasto, e implica portanto a representação frequente, mas não obrigatória, de vitualhas. A actualização do termo castelhano na nomenclatura portuguesa da história da arte nacional deve restringir-se assim às pinturas que derivam dos modelos espanhóis, sendo preferível para todos os outros casos a expressão corrente «natureza morta».

Contrariamente ao que se passa em outros países (Itália, Espanha, Holanda), o *bodegón* (ou a natureza morta) não teve em Portugal papel relevante na implantação de uma estética naturalista. No entanto, à parte raras excepções, o *bodegón* português está ainda por estudar. A tarefa mais urgente neste campo é sem dúvida a reconstituição



Josefa d'Óbidos, *Natureza-Morta*

des e o da Praça da Armada, inspirado naquele. O primeiro é obra ímpar de Reinaldo Manuel (atrib. Horta Correia), tal como o arranjo urbanístico que motivou. Do mesmo autor, mas dentro da linguagem da primeira série, é o chafariz da Estrela, hoje remontado na Marginal em Paço de Arcos. Retomando a temática solar encontramos os chafarizes de S. Paulo e do Mastro, tendo o primeiro por remate uma esfera armilar em bronze, tal como o contemporâneo obelisco de Vila Real de Santo António. Já de nítida inspiração neoclássica, mas com alguns traços de família, é o chafariz da Junqueira, projecto de Honorato Macedo e Sá que também dirigia as Águas Livres quando foi construído o chafariz do Carmo (1796), de inspiração e ornamentação *rocaille*, numa tipologia que faz lembrar alguns cruzeiros e alminhas do centro do País.

Em Coimbra, o Chafariz d'El-Rey e a Fonte Nova poderão ser os exemplos mais significativos, uma vez que os esplêndidos elementos do Jardim de Santa Cruz não são enquadráveis na categoria.

Como veículo de estudo da arquitectura áulica ou utilitária, a valorização do estudo do chafariz barroco no nosso país conduzirá a um melhor conhecimento não só das mentalidades, mecenato e permissas estéticas da época, mas das linhas de força dos espaços urbanos que se organizaram à sua volta.

W. R.

BIBLIOGRAFIA — J. S. VELOSO DE ANDRADE, *Memórias sobre Chafarizes, Bicas e Outras Fontes de Lisboa*, Lisboa, 1851; AMÉRICO COSTA, *Dicionário Chorographico de Portugal Continental e Insular*, Lisboa, 1930; *Catálogo da Exposição Cultural Relativa ao Aqueduto das Águas Livres e Abastecimento de Água à Cidade de Lisboa*, Lisboa, 1940; AYRES DE CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Lisboa, 1962; R. C. SMITH, *Nicolau Nasoni — Arquitecto do Porto*, Lisboa, 1966; *idem*, *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, 1980; *Tesouros Artísticos de Portugal*, Lisboa, 1980; J. HORTA CORREIA, *Vila Real de Santo António — Urbanismo e Poder na Época Pombalina*, FCSH, da UNL, 1984; J. F. PEREIRA, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Lisboa, 1986; W. ROSSA, (tese em preparação na UNL a apresentar em 1990).

CHINOISERIE. Expressão francesa designativa da imitação europeia de objectos orientais (mobiliário, ourivesaria, bronzes, tecidos e, mais tarde, mesmo porcelanas), geralmente japoneses ou chineses. Pode considerar-se uma manifestação precoce do rococó e um sintoma, por vezes pueril, da atracção *iluminista* pelas civilizações longínquas e exóticas. Este fascínio pelos produtos asiáticos exprimira-se de início no aumento das trocas comerciais entre os dois continentes; rapidamente, porém, a procura ultrapassaria a oferta e, da importação de produtos genuínos (em grande parte fabricados já com esse fim), passa-se à reprodução, com maior ou menor fidelidade, mas onde a imaginação desempenha um papel cada vez mais importante. Surgiria então a voga da *chinoiserie*, já sensível nas últimas décadas do século XVII e que até cerca de 1770 conheceria um êxito retum-

bante. Graças ao contributo dos mais reputados artistas, os motivos orientais ou orientalistas invadem através da gravura todos os domínios das artes sumptuárias; imprimem-se tratados da especialidade, divulgando técnicas e ornatos e, com o correr do tempo, tender-se-á mesmo a assimilar o termo *chinoiserie* ao próprio repertório figurativo. Todavia, é nos países que pouco ou nenhum comércio mantêm com o Oriente que a nova gramática atinge maior brilho, como a França, Alemanha e Itália. Em Portugal, pelo contrário, o secular convívio com as culturas asiáticas e a excessiva vulgarização dos seus produtos dificultarão a aceitação desse gosto que se verifica tardiamente e, sobretudo, em consequência de uma natural emulação em relação à voga internacional. De resto, restrita praticamente ao campo do mobiliário, a cópia oriental raramente atingiria entre nós o prestígio dos originais que facilmente obtínhamos nos respectivos países. Limitar-se-ia essencialmente — ao contrário do que se assistia na Europa, onde os motivos fornecidos pela porcelana e pelos painéis lacados inspiravam os grandes criadores —, à adopção de um vocabulário decorativo com que desde os últimos anos do século XVII enriquecíamos um mobiliário geralmente de estrutura simples; o revestimento precioso das superfícies supria assim as limitações de um barroco sem complexidade. Mas os exemplares anteriores a 1700 são relativamente escassos, em parte também pelo emprego abusivo de madeiras de fraca qualidade, rapidamente deterioráveis. É com o século XVIII que o orientalismo se generaliza: armários, papelarias, oratórios, caixas de órgão ou simples molduras, produzem-se em grande quantidade e cobrem-se de *chinoiseries*. Realizava-se o charão sobre o suporte previamente esmaltado de verde, vermelho ou preto, buscando assim a semelhança com a laca oriental cujo segredo se desconhecia, aplicando-se depois a pincel os motivos dourados, contornados frequentemente a negro para obter o efeito de relevo. Mas a generalidade são interpretações comuns, de carácter provinciano, de formas exageradas e deficiente execução. A inspiração asiática reduz-se, em regra, à utilização do grafismo dourado que a fantasia do artífice aplicava depois reproduzindo modelos vagamente exóticos ou mesmo francamente ocidentais — cenas campestres e cortesãs, damas trajadas à moda da época, músicos, edifícios e templos de raiz europeia. Pinturas de «países», como lhes chamavam, de oriental conservavam apenas o recorte em silhueta sobre fundo liso a que acrescentavam por vezes alegres coloridos. Neste contexto, o mobiliário acharoadado português não parece resultar duma influência cultural directa, patente aliás nos nossos gostos, hábitos e sensibilidade. Essa alimentava-se há muito no convívio quotidiano com peças genuinamente asiáticas. Constituirá antes um reflexo do processo geral de europeização que o País encetou com o século XVIII e que levaria, neste caso, não apenas à absorção de uma linguagem internacional como à importação de modelos de fabrico europeu que

certamente influenciariam os nossos artistas. E, deste modo, a par de uma vasta produção que bem traduz o distanciamento existente em relação aos protótipos criados nos grandes centros, não deixaria de surgir, embora em menor escala, mobiliário acharoadado de boa qualidade. Bastaria, na verdade, o magnífico conjunto da Biblioteca da Universidade de Coimbra para marcar, de forma brilhante, a presença portuguesa na história do móvel europeu, num dos seus períodos mais fecundos.

A. F. P.

BIBLIOGRAFIA — R. C. SMITH, «Dois Estudos Beneditinos», in *Belas-Artes*, 2.^a série, 27, Lisboa, 1972; M. H. M. PINTO, «Móveis», in *Artes Decorativas no Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV/XVIII*, Lisboa, 1979; A. DE SANDÃO, *O Móvel Pintado em Portugal*, Barcelos, 1979; A. GRUBER, «La Chinoiserie dans l'Art Européen», *Revue L'Oeil*, 350, Lausanne, 1984; A. F. PIMENTEL, «O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra», in *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Coimbra, 1987 (no prelo).

CLARO-ESCURO. Processo e conceito essencialmente pictórico, procura interpretar o fenómeno da passagem da sombra à luz e sua representação. Além da pintura, do desenho e da gravura, o seu âmbito pode abranger a escultura e a arquitectura, embora segundo outros princípios. Detectável em diversas civilizações artísticas, adquire particular significado no barroco, reflectindo-se na pintura *luminista* ou *tenebrista*, incluindo Portugal.

Dele se ocupa a tratadística e, mais tarde, a crítica. Em pleno Renascimento, Leonardo dizia já ser a pintura composta «d'ombra e di luci, cioè di chiaro e di scuro». Mas é Galileu, na sua famosa carta ao pintor L. Cigoli, em 1612, que formula a definição própria do barroco, entendendo por pintura «quella facultà che col chiaro e con lo scuro imita la natura». É, aliás, essa capacidade de imitação da natureza que a torna superior à escultura, na hierarquia das artes estabelecida pelo barroco. O claro-escuro, resultante na escultura da presença tridimensional dum objecto no espaço, desenvolve-se na pintura por processos exclusivamente artísticos, o que torna «più ammirabile un' eccellente pittura di una eccellente scultura».

Significativamente, a metáfora da pintura é também acolhida pela teoria literária, dum Pallavicino, por exemplo, tornando-se tópico frequente da escrita. Em 1688, numa carta ao conde da Ericeira, o P.^o António Vieira aludia aos «claros e escuros» da «pintura» do *Portugal Restaurado* que acabava de ler. E Frei António Chagas, em 1664, aos dois modos da visão de Deus, o «claro» na bem-aventurança do Céu, e o «escuro» na existência terrena alimentada pela fé (*Cartas Espirituais*, I, 4). Antítese visual extremada pela poética barroca, o claro-escuro surge, mesmo, transliterado na oratória pelo estilo cultista dos pregadores. «Se de ùa parte está branco,



Fr. Fernando da Cruz. Óleo sobre tela (MNA A)

de outra há-de estar negro; se de ùa parte está dia, da outra há-de estar noite; se de ùa parte dizem luz, da outra hão-de dizer sombra», censura Vieira no *Sermão da Sexagésima*, em 1665.

Mas é na *Arte da Pintura* de Filipe Nunes, tratado ainda maneirista, publicado em 1615, que encontramos um capítulo dedicado à sombra e à luz na pintura. Recomenda o autor «para que isto melhor se entenda [...] fazer experiencia de noite á candea, aonde se verá claramente o que he luz, & o que he escuro; & se o Pintor guardar esta ordê, em breve tempo alcançará o que há nesta arte, para saber releuar bem hũa figura, & que pareça sendo pintada, que he de vulto».

Desenvolve a pintura portuguesa do século XVII não só estes princípios, como um acentuado gosto pelo tenebrismo espanhol. A *Maria Madalena*, de Josefa d'Óbidos, no Museu Machado de Castro, mostra como se concretizaria a experiência da candea, de outro modo elaborada nas suas naturezas-mortas e retratos. É nestes, porém, que o barroco português melhor sustenta a relação entre sombras e luz, ainda que simplificada pela justaposição da figura e do fundo, como acontece nos retratos de Domingos Vieira, *o Escuro*, ou com o autor desconhecido do retrato de Frei Fernando da Cruz. As visões incendiadas de Diogo Pereira constituem uma situação isolada, na margem do caudal maioritário da pintura religiosa, onde o *S. Jerónimo* de Avelar Rebelo, no Mosteiro dos Jerónimos, poderia ilustrar um género de composição com «mais luzes». André Reinoso, Marcos da Cruz e Bento Coelho da Silveira integram plenamente esse caudal, com características de produção oficial

pintores portugueses procuravam formação em Itália, ou individualmente, como aconteceu com Vieira Lusitano, em 1712, ou, a partir da década de vinte na Academia de Portugal, onde estiveram, além dos já citados, Inácio Xavier e Domingos Nunes.

Também alguns artistas estrangeiros estabelecidos em Portugal aqui praticaram o ensino oficial, como é o caso de Giulio Cesare di Teminè, mestre de André Gonçalves, que, por sua vez, teve vários discípulos. É este mesmo pintor que inspira a «Carta Apologética e Analítica...» de José Gomes da Cruz, escrita em 1752, onde se lamenta que pela ausência de um ensino institucionalizado e de um estatuto condigno, os pintores sejam confundidos e tratados como oficiais mecânicos.

Foi ainda André Gonçalves quem, juntamente com Vieira Lusitano, tentou, sem sucesso, a criação de uma Academia do Nu, ambição que virá a ser concretizada por Cyrillo Wolkmar Machado em 1780. Mas o ensino público da Pintura surge verdadeiramente em 1781, na Aula Régia de Desenho, dirigida por Joaquim Manuel da Rocha, onde estudou Domingos Sequeira.

No mesmo ano de 1781, é criada a Aula de Desenho na Casa Pia, que englobou mais tarde a Academia do Nu.

Entretanto, no Porto, em 1770, Pillement abriu uma escola particular; em 1780, a Companhia dos Vinhos do Alto Douro criava a Aula de Desenho e Debuxo, incorporada em 1803 na Academia Real da Marinha e Comércio, de que foram directores Vieira Portuense e Domingos Sequeira.

Junto da Imprensa Régia e Fábrica de Cartas de Jogar, foi criada em 1768 a Aula de Gravura de Lisboa, que funcionou até 1786 sob a direcção de Joaquim Carneiro da Silva, sendo reaberta mais tarde, em 1802, com a vinda para Portugal de Bartolozzi.

Também a Typographia ou Casa Calcographica Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego tinha anexa à grande oficina uma escola de gravura que funcionou em 1800-1801, sendo depois os seus elementos incorporados na Imprensa Régia.

Funcionou ainda uma escola de desenho, gravura e lavra de metais na oficina de Fundação de Artilharia do Arsenal Real do Exército, para onde entrou em 1749 João de Figueiredo, substituído, à sua morte, em 1809, pelo filho, António Joaquim.

É também no século XVIII que se inicia o ensino do desenho com orientação industrial, que podemos considerar pioneiro do actual *design*. Assim, na Real Fábrica das Sedas funcionou uma aula de Desenho, dirigida por João Policarpo May, que veio de Lyon para Lisboa em 1763 e aí continuou o ensino já professado por outros mestres como o francês Alezon.

Em 1766 foi anexa à mesma Real Fábrica uma aula de desenho e uma Fábrica de Estuques onde foi professor o milanês João Grossi.

Finalmente, anexa à Fábrica das Caixas, fundada cerca de 1767 pelo napolitano José Francisco del Cusco, houve ensino do desenho e pintura decorativa sob orientação do fundador.

M. C.

BIBLIOGRAFIA — J. MACHADO DE CASTRO, *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, Lisboa, 1788; J. SILVESTRE RIBEIRO, *História dos Estabelecimentos Científicos Litterarios e Artísticos de Portugal*, Tomo I, Lisboa, 1871, Tomo II, 1872; SOUSA VITERBO, *DHDA* vol. II, Lisboa, 1904; C. V. MACHADO, *CM*, 2.^a ed., Lisboa, 1922; G. TEIXEIRA, *A Irmandade de S. Lucas*, Lisboa, 1931; L. X. DA COSTA, *O Ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda (1802-1833)*, Lisboa, 1936; General L. C. S. DE MACEDO «Luís Serrão Pimentel e a "Escola Portuguesa de Fortificar"», in *Congresso do Mundo Português*, vol. XII, Lisboa, 1940; R. DOS SANTOS, *A Escultura em Portugal*, 2.^o vol., Lisboa, 1950; Arq. P. MONTEZ, «Do Ensino das Belas-Artes em Portugal através dos séculos», in *Boletim da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa*, n.^o 2, 1960; J.-A. FRANÇA, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 1.^a ed. portuguesa, Lisboa, 1966; FÉLIX DA COSTA, *The Antiquity of the Art of Painting*, intr. and notes by G. Kubler, New Haven and London, 1967; A. BETÂMIO DE ALMEIDA, «Ensino das Artes Plásticas», in *Dicionário de História de Portugal*, vol. II, Lisboa, 1971; R. MOREIRA, «Do rigor teórico à urgência prática: a arquitectura militar», in *História da Arte em Portugal*, Lisboa, 1986; M. MARQUES CALADO, «O Ensino da arquitectura. Abordagem Histórica», in *Jornal Arquitectos*, n.^o 55, 6 de Março de 1987.

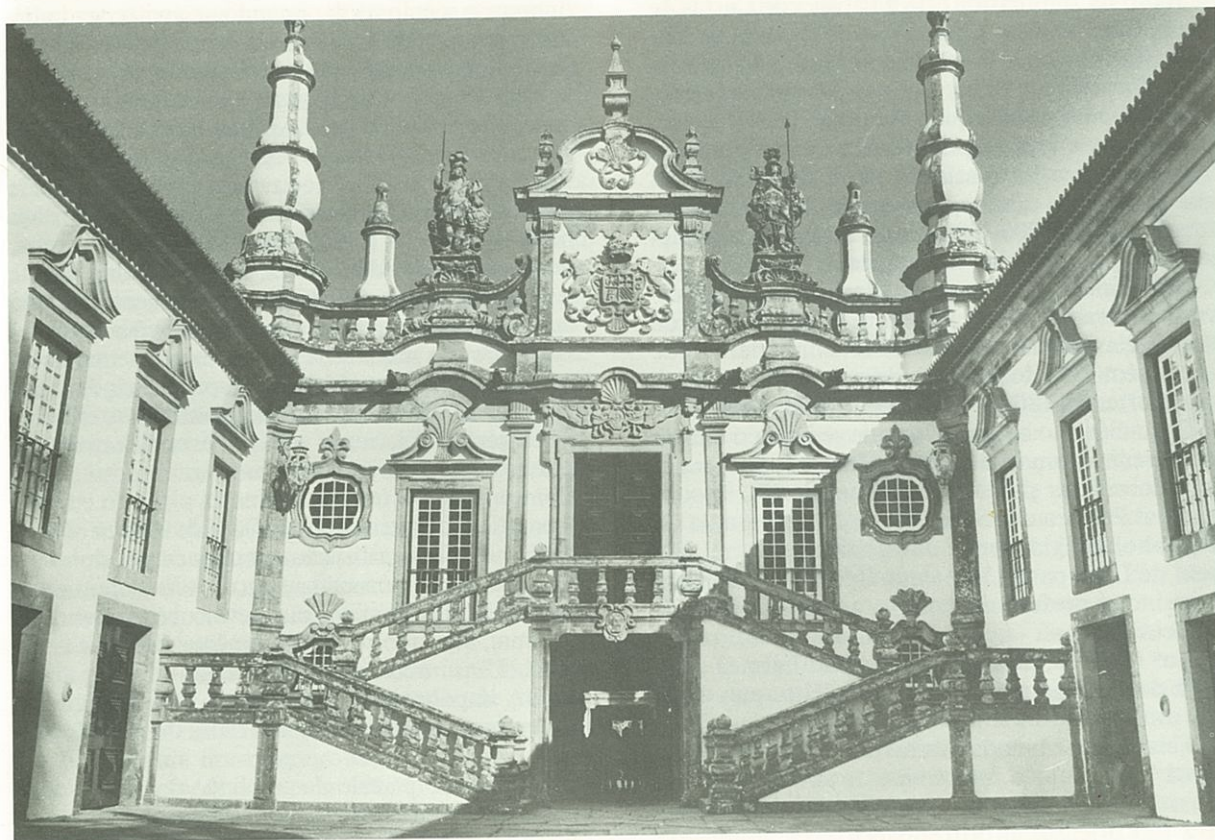
ESCADARIA. Elemento arquitectónico particularmente estimado durante o período barroco pelas suas possibilidades de aproveitamento cénico no contexto da sensibilidade aristocrática dominante. A sua importância advém-lhe, assim, não tanto da sua utilidade do ponto de vista funcional como eixo em redor do qual se articula uma trama progressivamente complexa de aposentos, mas da crescente ritualização das práticas sociais — laicas ou religiosas —, às quais fornece um enquadramento dinâmico e teatral. Não admira, pois, que as criações mais elaboradas e espectaculares tenham lugar durante o século XVIII, quando se assiste verdadeiramente ao triunfo do barroco e se destinem a cumprir funções de natureza eclesiástica explorando, no vaivém desencontrado dos seus lanços, o ritmo cadenciado dos longos desfiles clericais. Embora sem alcançar, por via de regra, o grau de engenhosidade de certos modelos estrangeiros, onde desde o Renascimento se operavam verdadeiras maravilhas neste capítulo — o esquema é geralmente simples, dependendo da alternância por vezes longamente repetida de lanços divergentes e convergentes —, não deixaram de praticar-se algumas soluções aparatosas, por vezes mesmo de grande monumentalidade, tanto quando o permitiam o espaço e os recursos disponíveis. Uma das mais extraordinárias criações deste género foi, como não poderia deixar de ser, a notável escadaria dupla que liga a portaria do Convento de Mafra aos diferentes pisos do edifício monástico. Construída em moldes de clássica sobriedade, permite a utilização simultânea por dois cortejos paralelos, cruzando-se em direcções opostas em torno do mesmo eixo, ou mesmo atravessando o patamar, servindo-se sucessivamente das duas estruturas. Uma modalidade mais comum mas, ainda assim, imponente, é a proposta pelo Colégio de S. Jerónimo em Coimbra, nos finais do período joanino, de dois lanços apenas, um singelo e outro duplo, tirando partido da amplidão do espaço onde se inscreve e que percorre com elegância majestosa. É porém em Viseu, na antiga Casa de S. Filipe Néri, que se encontra a mais espectacular realização deste

tipo nas famosas escadas suspensas, de lanços directamente fincados nos muros, sem suporte intermédio, erguidas pelo espanhol Andrés Garcia na década de 1730. As potencialidades dramáticas das escadarias nos recintos eclesiásticos impõem-nas igualmente como elemento destacado na ordenação dos grandes espaços exteriores, onde é possível tirar partido das potencialidades cenográficas da própria natureza. Entre os inúmeros casos que poderiam referir-se, como Salzedas, Santo Tirso, Moreira da Maia, Tibães, etc., merece realce o arranjo a que procederam nos anos de 1723-1752 os cônegos regantes de Coimbra na sua Quinta de Santa Cruz. Um triplo arco, francamente original na sua ornamentação de concreções calcárias, franqueia o acesso à vasta esplanada do Jogo da Péla, em cujo topo se levanta uma cenográfica cascata funcionando como um retábulo natural. Inicia-se então um exercício particularmente feliz de arquitectura paisagista, numa sucessão de escadas e patamares animados por tanques e repuxos, entre muros azulejados, riscando as sombras densas do arvoredo em direcção à Fonte da Nogueira. Todavia, o exemplo mais grandioso e emotivo destes longos e religiosos jardins teria lugar nas imediações de Braga, com o Santuário do Bom Jesus, cuja demorada construção (1722-1811) o não impediria de definir um modelo várias vezes repetido na metrópole (Senhora dos Remédios, Lamego, 1750-1760) e mesmo no Brasil (Congonhas do Campo 1757-1770). Entre a mancha verdejante da paisagem minhota, os escadórios penitenciais dos Cinco Sentidos e das Virtudes



Seminário do Porto, interior

produzem um efeito impressionante pela massa compacta dos seus muros em sucessão rítmica e ziguezagueante, emprestando ao sacro monte a configuração de um trono eucarístico. Mas também na



Casa de Mateus, fachada principal

arquitectura civil se assiste ao desenvolvimento rápido da escadaria como complemento dinâmico acrescentado à estrutura tradicionalmente severa dos nossos palácios e solares. Sem nunca atingir, por razões óbvias, a dimensão e a complexidade das suas congéneres eclesiásticas, a sua utilização permite contudo solenizar a entrada das residências aristocráticas, quer externa quer internamente, acentuando desse modo a função emblemática que o portal adquirira na fisionomia da casa nobre seiscentista. Se as construções rurais favorecem a adopção de soluções exteriores, aproveitadas para o embelezamento da fachada (Casa de Mateus, Vila Real), com evidentes vantagens no que respeita à economia do espaço, as zonas urbanas impunham frequentemente a sua inclusão no interior. Presta-se então uma atenção redobrada ao arranjo do vestíbulo que, em conjunto com a escadaria, adquire uma importância desproporcionada em relação à área global de recepção. A composição destas entradas de aparato obedece ainda em certos casos a curiosas disposições com vista a permitir o acesso das carruagens ao espaço coberto, proporcionando assim maior conforto e privacidade (Palácio Anadia, Mangualde, Solar dos Biscainhos, Braga, etc.). Enfim, com a segunda metade do século XVIII, o desejo de contacto com a natureza leva ao surgimento nas zonas suburbanas de um número considerável de quintas de recreio, evidenciando nítidas preocupações de inserção paisagista. O espaço doméstico transborda agora para o exterior, numa fruição descontraída da paisagem que se traduz pelo arranjo ornamental de vastas superfícies ajardinadas. O Palácio de Queluz, antes do mais, mas também o Palácio Pombal em Oeiras, o Palácio Mesquitela em Carnide e mesmo o Palácio Episcopal de Castelo Branco são alguns entre os muitos possíveis testemunhos do refinamento atingido neste campo, onde as escadarias desempenham uma função cada vez mais importante, vencendo os eventuais desníveis do terreno e acrescentando desse modo uma nota de variedade ao traçado usualmente rectilíneo dos nossos jardins. Nessa especial ductilidade, eminentemente plástica e rica de possibilidades, residirá com efeito o segredo da predilecção que o barroco nutriu por este elemento arquitectónico, espectacular por definição. No caso português deve ainda acrescentar-se que o seu emprego constituiu por vezes a única cedência permitida por uma arquitectura que teimava em persistir renitentemente *chã*.

A. F. P.

BIBLIOGRAFIA — *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, XX, Barcelona, s. d., s. v. *Escalera*; L. KNAB, «Escalier», in *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, 16, Paris, s. d.; R. LINO, *L'Évolution de l'Architecture Domestique au Portugal. Essai*, Lisboa, 1937; I. DE ARAÚJO, *Arte Paisagista e Arte dos Jardins em Portugal*, 2 vols., Lisboa, 1962; CARITA e H. CARDOSO, *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*, Lisboa, (1983); A. BONET CORREIA, *Art Baroque*, Barcelona, 1985; N. C. BORGES, *Do Barroco ao Rococó, História da Arte em Portugal*, 9, Lisboa, 1986; M. P. R. CARVALHO, in BINNEY, M., *Casas Nobres de Portugal*, Lisboa, 1987; J. F. PEREIRA, «Retórica da Fé: simbolismo e decoração no escadório dos cinco sentidos», in *Claro-Escuro*, 1, Lisboa, 1988.

ESCULTURA. A análise da globalidade da escultura portuguesa dos séculos XVII e XVIII, quando considerada à luz do conceito de barroco, mostra a necessidade de considerar dois campos distintos: no primeiro incluiremos a escultura animada pelo espírito daquele estilo artístico; no segundo, uma escultura produzida na época mas que aceita com dificuldades ou rejeita mesmo as coordenadas estéticas do barroco. Deste segundo grupo participa a maior percentagem da nossa produção escultórica. Assim a escultura de Seiscentos e Setecentos oferece ao espectador uma constante tensão entre a defesa de uma tradição baseada na estabilidade da representação e a introdução da modernidade barroca potenciadora da subversão deliberada daquele quadro de referências. Os estudos, relativamente escassos, sobre a escultura da época têm consagrado uma periodização baseada no critério cronológico. De uma forma geral a divisão condensa uma separação entre o século XVII e o século XVIII. Mas nem sempre a produção artística coincide rigorosamente com as divisões temporais. Consideremos por isso e em primeiro lugar uma fatia temporal que abarca grande parte do século XVII e se detém em 1732, data da primeira chegada de esculturas para Mafra. Este longo período (que verdadeiramente só faz sentido na área de acção da corte), herda, antes de mais, uma fraca produção escultórica. De facto, após as sucessivas mortes dos escultores franceses da renascença coimbrã e eborense, os artistas portugueses centraram a sua actividade numa produção de imagens constitutivas de séries iconográficas, de interesse marginal para o discurso artístico, embora possam constituir forte manancial de estudo para a História das Mentalidades. Esta situação, presente ao longo de toda a época barroca, justifica-



Convento de S. Domingos de Benfica. Capela de S. Gonçalo



Igreja da Misericórdia, Viseu

em 1775 com a construção da importante igreja da Misericórdia de Viseu, construída segundo planos de autor desconhecido. Aqui tomou consciência do vocabulário rococó, nomeadamente a concha, aplicado em fachadas de ordenação geral barroca, esquema repetido na igreja de Ribafeita. A cenografia da igreja viseense completa-se aliás com uma fachada de cariz palaciano, com evidentes afinidades com as casas solarengas da Beira Alta, excluindo naturalmente as torres. António da Costa Faro, na sua exacta dimensão de artífice, assumiu na diocese de Viseu um perfil de divulgador da linguagem tardobarroca e rococó de pendor nasoniano, circunstância que acentua a importância da sua arte provincial.

J. F. P.

BIBLIOGRAFIA — ALEXANDRE ALVES, «António da Costa Faro», in *Artistas e artífices nas dioceses de Lamego e Viseu, Beira Alta*, vol. XXXVIII, 1979; M. LUÍSA DE FREITAS, *A Igreja da Misericórdia de Viseu*, trab. policopiado, FCSH da UNL, 1985.

FERREIRA, Gaspar (act. 1718-1761). Arquitecto, construtor e entalhador de Coimbra, onde surge desde 1718 como mestre das obras da Universidade e responsável pela traça das edificações do seu padroado numa área geográfica bastante extensa. Nesta qualidade caber-lhe-á superintender a construção da magnificente Biblioteca Universitária

(1718-1725), incluindo a execução das riquíssimas estantes. Autodidacta, adquire no cumprimento dos planos enviados de Lisboa uma formação estética de que a sua obra posteriormente se ressentiria. Neste contexto e graças também aos inúmeros trabalhos que para a Universidade ia realizando, crescerá a sua nomeada no interior beirão onde contribui para a adopção de formas artísticas mais próximas das que se praticavam em Coimbra e na capital. Deste modo, em 1720 é chamado a Viseu para dar parecer sobre o restauro da Sé; ainda nesse ano risca plantas para o órgão e no seguinte para os retábulos gémeos de S. João e S. Pedro e para os púlpitos, claramente inspirados estes nas estantes da Livraria Universitária. Dessa época datará igualmente o harmonioso conjunto da Misericórdia de Mangualde, embora num esquema pautado ainda por padrões provincianos. Efectivamente, sem contacto assíduo com meios eruditos, sofrerá a rejeição dos seus planos para a Torre da Universidade (1728), substituídos por outros encomendados pela corte. Compete-lhe, porém, levar a cabo o empreendimento e, aqui como em outros locais, não é de excluir que na interpretação de obra alheia introduzisse mais de um pormenor da sua lavra; simultaneamente, desenvolvia qualidades técnicas que lhe garantiriam um lugar destacado no meio artístico do centro do País. Em 1731 recebe importantes encomendas dos opulentos cônegos de Santa Cruz de Coimbra e em 1732 regressa a Viseu para



Biblioteca da Universidade de Coimbra

refazer o altar-mor da Sé riscado em 1729 por Santos Pacheco de Lisboa. Para Mangualde enviará ainda as plantas do Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição e da capela e casas de José Rebelo Castelo Branco, trabalhos nos quais, contudo, se não afastará demasiado do que já propusera para a Misericórdia. Sempre no quadro da reforma catedralícia desenharia móveis diversos, com destaque para o grande cadeiral de madeira exótica parcialmente dourada (1733-1734), onde segue de perto o da Sé do Porto. Peça rica e erudita, belo exemplar da marcenaria joanina, possibilita a atribuição por identidade tipológica do trono episcopal da Catedral da Guarda. Pela mesma época trabalha para as freiras cistercenses de Arouca reformando os dormitórios do Convento e riscando o celeiro novo; mas é provável que tivesse já decorrido sob a sua responsabilidade a construção da igreja monástica (1704-1718) de que era autor Carlos Gimac, onde suaviza em delicadas molduras o duro granito da região. Em 1737, talvez por extensão das obras projectadas para Mangualde, recebia a encomenda do edifício da Misericórdia de Santa Comba Dão e, no mesmo ano, levantava sobre planos de Carlos Mardel, o grandioso Claustro de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra, obra vultuosa que o ocuparia sem dúvida durante largos anos. Não obstante, colaboraria ainda nas grandes reformas do Mosteiro de Lervão (1742-1761) e em 1752-1754 procedia à reconstrução da fachada do antigo Hospital de Montemor-o-Velho. Reintegrando embora elementos

anteriores, daria aqui mostras de um saber lentamente acumulado no seio de alguns dos mais importantes empreendimentos do tempo. Particular interesse terá o elegante e evoluído conjunto portal-janela a que o brando calcário da região empresta nova delicadeza. Uma última empresa, finalmente, requisitaria ainda a sua grande experiência: em 1761 regressava a Santa Clara-a-Nova para dar início à construção da elegante Portaria igualmente riscada por Carlos Mardel. Derradeiro testemunho conhecido da sua extensa carreira ilustra bem, no seu barroco de ressonâncias centro-europeias, o valor e a ciência de um mestre de província que bem sabia interpretar e dar corpo à arquitectura erudita que o País encomendava em Lisboa, nela se formando e educando o gosto. E este seria, provavelmente, o seu maior talento.

A. F. P.

BIBLIOGRAFIA — A. N. GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*, Lisboa, 1947; *Distrito de Coimbra*, Lisboa, 1953; R. C. SMITH, *Cadeiras de Portugal*, Lisboa, 1968; P. DIAS, *Mosteiro de Arouca*, Coimbra, 1980; *idem*, *Coimbra, Arte e História*, Porto, 1983; A. ALVES, «A actividade de Gaspar Ferreira em terras do interior beirão», in *Mundo da Arte*, 6, Coimbra, 1982; N. C. BORGES, «Do Barroco ao Rococó», in *História da Arte em Portugal*, 9, Lisboa, 1986; *Coimbra e Região*, Lisboa, 1987.

FERREIRA, João Tomás (1704-1724). Parece tratar-se de um artífice viandante, conhecendo-se três moradas distintas, uma em Faro, em 1704, data em que lhe faleceu uma enteada, outra em Lagos e finalmente em Portimão.

Desconhece-se a sua origem profissional, no entanto em 1717, quando residia em Lagos, assumiu com os padres da Companhia de Jesus de Portimão a feitura do retábulo da capela-mor da igreja do Colégio. Sem se saber as causas, desistiu desta encomenda, pois neste mesmo ano foi contratado o mesmo trabalho com o mestre entalhador Manuel Martins. Finalmente, em 1724, sendo já residente em Portimão, assumiu por 500\$000 com os responsáveis da igreja matriz da mesma vila o retábulo da capela-mor. As exigências contratuais e a obra sobreveniente parecem indicar que João Tomás Ferreira não só aproveitou a planta feita por Manuel Martins quando este último ajustou o mesmo retábulo em 1721, tendo dele desistido, provavelmente por falta de recebimento das verbas ajustadas, mas também que a parte aproveitada correspondia a 140\$000, diferença existente entre o primeiro e o segundo contrato. O trabalho então realizado atesta por um lado a criatividade da concepção do desenho, próxima das obras de Manuel Martins, e por outro uma mestria técnica na factura do retábulo, já da autoria de João Tomás. É de realçar neste exemplar o tratamento do sotobanco, em que figuras em alto-relevo, cariátides e atlantes, são tratadas de forma ímpar, com algumas semelhanças com as da talha da Ermida de Santo António de Lagos e com um retábulo lateral da igreja matriz do Alvor.

F. L.

cia havia caucionado. A narrativa de Pimentel pode parecer um elementar manual de geometria: as definições começam pelo ponto, continuam pela linha e vão ganhando maior complexidade até atingirem a definição do ângulo e dos polígonos. Estas figuras geométricas são a chave para a compreensão das directrizes genéricas da geometria de Pimentel, em resultado da sua aplicação à arquitectura militar e religiosa. Trata-se, bem entendido, de uma geometria no plano, seguindo de perto os ensinamentos de Euclides.

Igualmente nos tratados de pintura e escultura a geometria surge como ordenadora da representação, a partir das dimensões da cabeça humana, considerada o módulo elaborador da teoria das proporções.

Assim a geometria constitui a estrutura básica das artes, a sua racionalidade estruturante, a partir da qual o artista pode expandir a sua fantasia.

J. F. P.

GILOT, João (1614-1657). Matemático e geómetra holandês de origem francesa, apesar de «herege» (protestante) foi um dos mais operosos e dedicados construtores estrangeiros ao serviço da Restauração. Discípulo dilecto do filósofo Descartes, este moveu influências para que o contratassem para vir trabalhar em Portugal em Junho de 1641, provavelmente tanto com o intuito de lhe arranjar colocação como de aqui tornar conhecidas as suas doutrinas. Fora, também, professor de matemáticas dos filhos do próprio Guilherme de Orange.

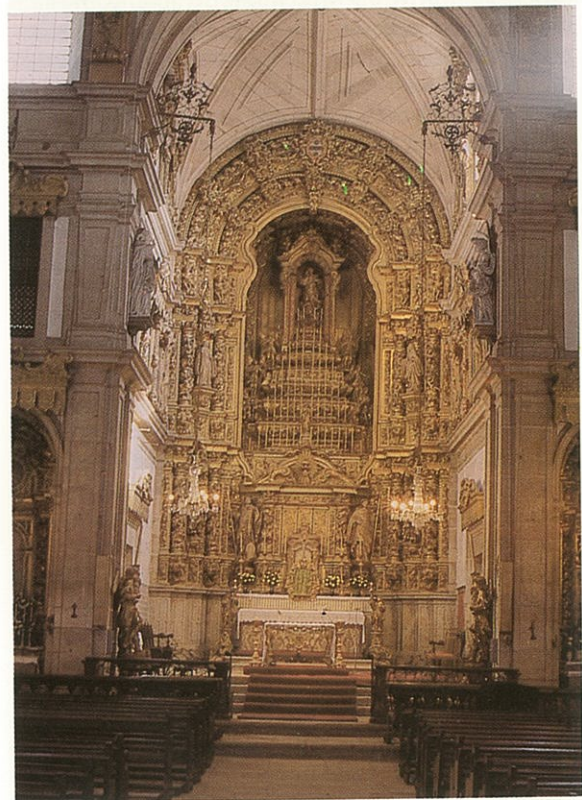
Assistente de Cosmander, acompanhou em 1643 à fronteira alentejana, já como «engenheiro», o vedor geral da artilharia Rui Correia Lucas, ficando encarregado de executar (sob traça de Cosmander e Langres, mas com modificações suas) as fortificações de apreço do rei destinadas a mantê-lo no País. Após uma viagem à Holanda por motivos familiares (1649-1651), ao regressar foi incumbido da reorganização das principais fortificações marítimas: fez em 1652 os projectos definitivos para as novas muralhas de Lisboa e Setúbal (desta, que iniciou no ano seguinte, conservam-se o desenho de sua mão na Biblioteca Nacional e alguns baluartes intactos), só parcialmente realizadas, e estudou as cidadelas do litoral estremenho. Morto em combate na defesa de Olivença (1657), substituiu-o o discípulo Simão Mateus, que concluiria as de Peniche (1671) e Cascais (1680).

Pelo menos tão importante terá sido a acção intelectual que teve na difusão do cartesianismo em Portugal: além das referências elogiosas de Azevedo Fortes, sabe-se que um nobre que conviveu com ele, o general D. Francisco de Melo, em 1647-1650 possuía livros de Descartes. Novos documentos poderão vir reforçar esse seu papel na cultura artística portuguesa.

R. M.

BIBLIOGRAFIA — C. AIRES, *História Orgânica e Política do Exército Português*, XIV, 1926; T. S. CASTELO BRANCO, *Vida do Marquês de Sande*, Lisboa, 1971, p. 139; R. MOREIRA, «Arquitectura Militar», in *História da Arte em Portugal*, 8, 86.

GIMAC, Carlos (c. 1655/60-?). Arquitecto e decorador natural da ilha de Malta. Aí grangeara reputação e era estimado, qualidades que, a par do cultivo das musas e de vagas pretensões nobiliárquicas, terão despertado as atenções do bailio de Leça, António Correia de Sousa Montenegro, ao serviço do qual chega a Portugal cerca de 1695 com o fim de dirigir a construção do seu palácio em Tabuado. A suspensão das obras com a morte do fidalgo logo no ano seguinte o seu subsequente abandono torna difícil distinguir, nos rudes vestígios que ainda subsistem da vasta residência fortificada, os traços da passagem do maltês. Rapidamente, contudo, se espalharia a sua fama e é possível que numerosas casas religiosas da região tivessem solicitado os seus talentos. De concreto, todavia, apenas se sabe que trabalhava nas reformas do Mosteiro Cistercense de Salzedas — ou já se encontraria mesmo em Lisboa —, quando as freiras de Arouca lhe encomendam em 1703 o risco para uma nova igreja que deveria substituir a antiga. Construída de 1704 a 1718, não contaria porém com a assistência do arquitecto, substituído com toda a probabilidade pelo mestre conimbricense Gaspar Ferreira, responsável por outras obras no convento e bom intérprete da obra de Gimac. Sóbria e elegante, harmonizando-se bem com a dureza do granito nortenho e estabelecendo um rico contraste com a superfície caiada das paredes, introduziria com discrição alguns motivos, como as pilastras piramidais invertidas, que então constituíram decerto novidade. Exteriormente austera, a igreja de Arouca compõe-se interiormente de uma única



Igreja do Mosteiro de Arouca



Mosteiro de Arouca, vista geral

nave rectangular abobadada, sem transepto e complementada por uma capela-mor mais estreita de configuração quadrangular. Não oferece, é certo, parentescos com o dinamismo do barroco italiano, familiar sem dúvida ao artista. Pelo contrário, espaços e volumes articulam-se com clareza e de acordo com a tradição da arquitectura seiscentista nacional onde, apesar de tudo, se haviam já tentado experiências mais ousadas. Mas é verdade que desconhecemos os limites que lhe terão sido impostos, quer pelo contexto preexistente das construções conventuais quer pelo meio onde foi chamado a actuar. Soube apesar disso tirar o máximo partido da estrutura arquitectónica do edifício e da articulação dos vãos, criando ritmos que a escultura de Jacinto Vieira se encarregaria de animar. Uma vez concluída a igreja, dá-se início ao coro em obras que se prolongarão até cerca de 1730 e que o artista concebe em estreita semelhança com o templo, do qual constitui lógico prolongamento. Estabelecido entretanto na capital, perde-se o rasto da sua actividade. Veria, porém, crescer a sua nomeada no círculo da primeira nobreza, ocupando lugar de destaque entre os artistas que colaboraram nas festas do casamento de D. João V em 1708. A ele se ficaria a dever o arco dos ingleses e os engenhosos fogos de artifício a que o público erudito não regatearia encómios. Mas, sobretudo, particularmente significativa da alta estima em que eram tidas as suas capacidades, será a sua escolha para integrar a embaixada extraordinária ao papa, que em 1712 o levaria a abandonar definitivamente Portugal. Durante anos, pode ainda pressentir-se a sua acti-

vidade no seio da delegação nacional, ligada certamente à satisfação das constantes encomendas artísticas do real mecenas. Será, contudo, o epílogo de uma carreira complexa e insuficientemente conhecida. Uma última obra, a grandiosa remodelação da Basílica romana de Santa Anastácia, encomendada em 1721 pelo cardeal da Cunha e onde dá mostras de um perfeito domínio dos recursos do barroco italiano, não pertence já, verdadeiramente, à história da arte portuguesa.

A. F. P.

BIBLIOGRAFIA — SOUSA VITERBO, *DHDA*, Lisboa, 1898; AYRES DE CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, s. 1., 1962; P. DIAS, *Mosteiro de Arouca*, Coimbra, 1980; N. C. BORGES, «Do Barroco ao Rococó», in *História da Arte em Portugal*, 9, Lisboa, 1986.

GIUSTI, Alessandro (1715-1799). Escultor italiano natural de Roma, onde aprendeu desenho e pintura com Conca e escultura com João Baptista Maini. A sua actividade em Portugal inicia-se em 1747. Data de então o contacto estabelecido pelo embaixador de Portugal junto da Santa Sé e a incumbência de Giusti para vir a Portugal instalar na Igreja de S. Roque a célebre Capela de S. João Baptista, encomendada em Roma à dupla Nicola Salvi-Luigi Vanvitelli. Giusti, já autor de quatro relicários da referida capela, trabalha então em Lisboa entre 1747 e 1748.

A sua origem romana terá pesado na encomenda de D. João V para a feitura do seu busto. A obra,

15
JOANINO, estilo. Designação tradicionalmente usada para referir a produção artística do reinado de D. João V (1706-1750), em especial no que respeita às artes decorativas. O longo período da governação do monarca assiste, com efeito, à superação da crise da Restauração, durante a qual se acentuara o nosso isolamento cultural e ao enriquecimento geral do País sob os auspícios da mineração brasileira. Beneficiando de largas décadas de paz e estabilidade governativa, incentiva o estreitamento de contactos com a Europa, esforçando-se por restabelecer o prestígio de Portugal no contexto internacional. Deste acertar de passo com o velho continente se ressentiram, em maior ou menor grau, todos os aspectos da vida nacional; mas é sem dúvida no plano artístico que a renovação joanina se revela mais brilhante, até pela possibilidade de aproveitamento político das belas-artes ao serviço do fausto cortesão, de acordo com o conceito de Estado-espectáculo próprio do absolutismo monárquico. Todos os sectores da criação artística serão assim chamados a colaborar na complexa encenação que rodeia doravante o exercício do Poder. Desenvolvem-se em consequência novas formas de sociabilidade, mais próximas dos padrões internacionais, e exploram-se as potencialidades teatrais do culto, em sintonia com uma piedade onde se mescla uma forte componente de mundanismo. O aumento do poder económico das classes eclesiástica e aristocrática, e mesmo de certa burguesia, em acelerado processo de *polimento* e a emulação em torno do exemplo régio, patrocinarão uma súbita apetência pela produção artística, que deve agora responder às solicitações impostas por um mercado em expansão e progressivamente exigente, promovendo em poucos anos uma alteração sensível na visualização da sociedade portuguesa no seu conjunto. Todavia, próspero pelo afluxo do ouro americano e dotado, por conseguinte, com meios de pagamento substanciais, Portugal encontrava-se esgotado pela longa luta de sobrevivência e impreparado para um desafio desta natureza, por força do seu antigo isolamento que o mantivera demasiado tempo alheio à marcha cultural europeia. A renovação estética seria, desse modo, essencialmente obra de estrangeiros, através dos quais entraríamos em contacto (aliás tardiamente) com o aparatoso vocabulário do barroco internacional. Atraídos pelas possibilidades de trabalho ou contratados expressamente para fins determinados, afluem ao reino, já desde finais do século XVII, artistas das mais diversas formações, entre os quais se encontram por vezes reputadas figuras. Simultaneamente e sobretudo depois do advento do *Magnânimo*, estabelece-se, com destino aos empreendimentos reais ou ao mercado particular, um comércio activo de obras de arte, quer de fabrico corrente, quer oriundas das mais conceituadas oficinas, fornecedoras directas da coroa

e dos grande senhores eclesiásticos e aristocráticos. A preocupação com a actualidade da informação artística e os novos critérios de exigência a que se submete a produção nacional, levam também à importação maciça de elementos gráficos: tratados, gravuras, desenhos, maquetas que, juntamente com a Academia Portuguesa de Roma, então fundada, proporcionam aos nossos artistas uma rápida familiarização com as fórmulas do barroco erudito europeu, sob o signo do qual se diluem, pouco a pouco, as características predominantemente ibéricas que haviam marcado a criação artística nacional seiscentista. Sob o impacto do novo gosto cortesão a arte portuguesa atingiria, na generalidade, níveis superiores de requinte e perfeição técnica, perdendo contudo em originalidade e qualidades vincadamente nacionais, que a individualizassem no contexto das outras artes europeias. Dominada pela personalidade empreendedora do monarca, a primeira metade do século XVIII surge, pois, como um período de intensa actividade artística directamente fomentada pela coroa, empenhada em colocar o País a par dos grandes centros europeus. Mas a febre renovadora apodera-se igualmente dos particulares e em toda a parte se erguem sumptuosas fábricas ou se renovam as antigas, num alarde de opulência que ambicionava repercutir-se além-fronteiras. Prolongando no exterior a imagem faustosa do soberano português, percorrem o continente desde o início do reinado aparatosas embaixadas que desempenharão igualmente importante papel no estabelecimento de contactos com as mais reputadas oficinas da época. Simultaneamente, a instituição da Patriarcal, a colossal obra de Mafra, as reformas nos paços régios, as grandes fundações reais, constituem pretexto contínuo para a solicitação de artistas de todo o género, incumbidos de dar forma aos sonhos grandiosos do monarca onde, em regra, os estrangeiros assumem os postos de responsabilidade, orientando o labor dos nacionais. Efectivamente, é infindável a lista dos que se estabelecem então em Portugal, por aqui passam ou, simplesmente, trabalham para o Rei, a Igreja ou a nobreza cortesã. Em sucessivas vagas, introduzem primeiro o barroco triunfal, depois a gramática *rocaille* e, já no final (Capela de S. João Baptista — S. Roque), o neopalladianismo italiano, responsável pelo incipiente neoclassicismo pombalino. Arquitectura, escultura, pintura, ourivesaria, mobiliário, mesmo a talha e o azulejo, submetem-se assim aos padrões europeus e neles se forma toda uma geração de artistas portugueses que, sobretudo no reinado seguinte, tomará já a seu cargo os grandes empreendimentos nacionais. Estabelece-se deste modo uma continuidade entre as duas épocas que leva frequentemente a qualificar de *joaninas* obras que são já, efectivamente, *jozefinas*. Trata-se, na verdade, de um período complexo, onde se confrontam tendências por vezes antagónicas, persistindo em resistir a demarcações excessivamente rígidas. De facto, se é possível distinguir com clareza uma lógica contínua no mecenato real de D. João V, não é menos certo que ele prolonga uma orientação que, limitada pela difícil

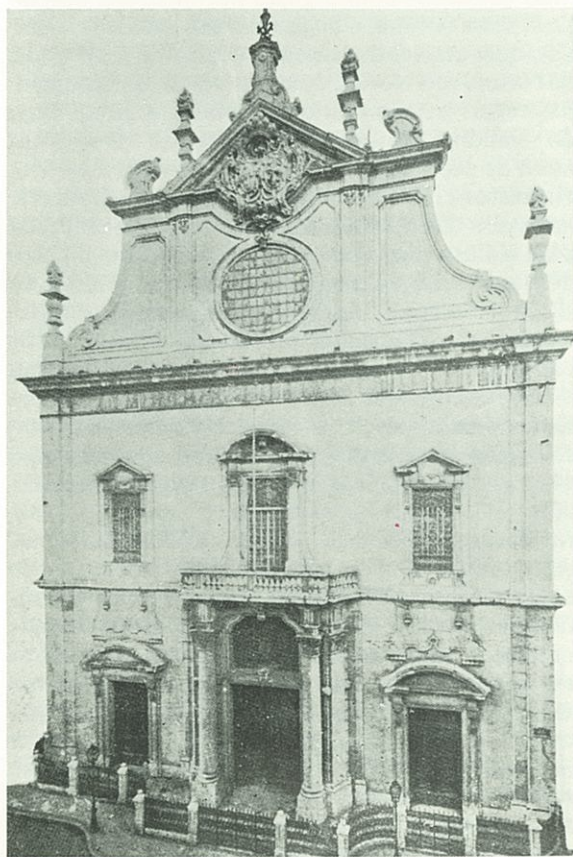
conjuntura, fora já a do reinado anterior. A lenta melhoria das condições económicas com o início da extracção mineira, o casamento de D. Afonso VI e depois de D. Pedro II com uma princesa educada na corte de Versalhes, o regresso de Inglaterra de D. Catarina de Bragança, tinham introduzido alterações na uniformidade do panorama cultural seiscentista; Guarini enviara igualmente os seus planos para a Divina Providência, Laprade trabalhava já em Coimbra e na Vista Alegre e alguns nobres (Ericeiras) possuíam nas suas colecções obras de Bernini, Le Nôtre, etc. Deste modo, pode dizer-se que as primeiras décadas do século XVIII prolongam uma tendência anterior, favorecida agora pelas novas condições de prosperidade. Mas é apenas no segundo quartel que se conclui a viragem, ultrapassando-se em definitivo a rigidez do barroco severo nacional. Até então a arte portuguesa mantém vivas muitas das suas tradições, que teimam em persistir miscigenadas com as novas formas e o seu recuo coincide, a bem dizer, com a penetração, cerca de 1725-1730 da gramática *rocaille*. Divulgada através da gravura e das artes decorativas, disputará progressivamente o espaço do barroco, alcançando pleno desenvolvimento já no reinado de D. José e contribui para a impressão geral de falta de unidade que, em boa verdade, caracteriza o período joanino. De facto, entre a austeridade seiscentista e o pretendido cosmopolitismo setecentista, a evolução artística nacional sofre hesitações face aos diversos rumos que se perspectivam no seu horizonte, definindo um panorama heterogéneo que funciona essencialmente como um eco, permanentemente receptivo às novidades da arte europeia. Entre as chamadas artes maiores, a arquitectura exhibe sobretudo a formação particular dos seus autores, marcada pela diversidade das suas origens, variando especialmente na sensibilidade demonstrada na aclimação dos seus projectos; não é fácil descortinar no conjunto a submissão a um padrão geral que, entre os múltiplos barrocos cultivados, desse lugar à criação de um estilo coerente que fosse uma resposta portuguesa ao barroco de importação. O hieratismo solene da nossa escultura seiscentista (presente ainda na estatuária de Arouca de Jacinto Vieira — 1723-1725) e a densidade psicológica da nossa pintura tenebrista cedem vez, sob o impacte do modelo italiano, à exaltação teatral das atitudes e à opulência do colorido, sem alcançarem uma verdadeira individualidade que permita denominá-las *joaninas*. A busca de uma identidade nacional ficará assim reduzida ao espaço ocupado pelas artes menores que, em princípio, deverão reflectir mais fielmente o modo português. O mobiliário oscila entre a inspiração francesa e, mais frequentemente, inglesa (iniciada com a chegada do rico espólio de D. Catarina de Bragança) em especial no de uso doméstico e o vocabulário italianizante a que se dava preferência no que se destinava aos templos, regra geral integralmente revestidos a ouro. Mas a abundância de madeiras preciosas e duras favorece a sua utilização na cor natural, tirando partido dos motivos entalhados, que o fazem adquirir riqueza e monu-



Igreja de S. Domingos de Lisboa. Interior (postal antigo, col. particular)

mentalidade, sem prejuízo de uma certa sobriedade mais conforme com o gosto nacional. Na ourivesaria sacra domina a linguagem dos prateiros romanos, quer através de Ludovice (no Sul) e, mais tarde, de Nasoni (no Norte), quer das vultuosas encomendas régias para a Patriarcal, Mafra e, já no final do reinado, S. Roque, quer, enfim, de um sem-número de peças avulsas que circulavam no mercado. No sector civil é sobretudo a influência francesa, na esteira da sumptuosa baixela Germain realizada para a Casa Real entre 1725 e 1744. O novo gosto define-se verdadeiramente no segundo quartel do século pelo desaparecimento dos elementos arquitectónicos, substituídos por linhas curvas e perfis caprichosos que, com o tempo, evolucionarão para o *rocaille* e o amor do fausto compraz-se frequentemente na aplicação às peças litúrgicas de pedrarias finas ou de imitação. Tende-se, contudo, para uma certa simplificação de formas que, em particular nas criações profanas, distingue a ourivesaria nacional. Sente-se pois nas artes decorativas, embora timidamente, uma certa liberdade no modo como os artistas nacionais «traduzem» a gramática europeia, moldando-a à nossa sensibilidade natural, e não é de estranhar que tal se verifique em maior escala nos produtos civis. Ainda no mesmo âmbito mas em estreita união com a arquitectura, a talha e o azulejo conhecem igualmente na época joanina um período florescente. Um novo retábulo dramático, «à romana», de estrutura arquitectónica, substitui nas nossas igrejas o chamado «estilo nacional» e nele se fundem elementos diversos, consequência dos múltiplos agentes em presença: as gravuras e os livros ilustrados, a

estatuária italiana e a ourivesaria sacra, a ornamentação dos coches, a própria colaboração dos artistas estrangeiros. Mas presente-se na volúpia do ouro revestindo as paredes, na amálgama turbulenta da decoração, no contraste com o vidro azul e branco do azulejo, um sentimento emotivo da composição que é, de algum modo, português. Efectivamente, palácios e templos cobrem-se de azulejos onde a narrativa de cenas religiosas ou profanas constitui motivo central. A uma primeira fase em que avulta o papel desempenhado pelos pintores profissionais de óleo ou têmpera, sucede-se depois de 1725 um período de grande produção, decalcando-se os modelos estereotipados dos cadernos de ornamentos e das gravuras. Mas é sem dúvida portuguesa a integração arquitectónica, herdada do século XVII, e a articulação geral dos elementos nas grandes superfícies azulejadas, para o que se não encontravam precedentes no estrangeiro. Aos enrolamentos de folhagens tradicionais nas molduras do primeiro quartel, substituem-se composições dinâmicas, onde os concheados, grinaldas, sanefas, etc., prenunciam o *rocaille*, destacando-se pela sua originalidade as curiosíssimas figuras dos *porteiros*. Genericamente, pois, não é fácil aperceber na multiplicidade de expressões artísticas do reinado joanino uma uniformidade tal que permita o contorno de um estilo, homogéneo e coerente, ainda que plural nas suas manifestações. Pelo con-



Igreja de S. Domingos de Lisboa. Fachada (postal antigo, col. particular)

trário, o confronto do velho com o novo e o ritmo necessariamente diacrónico da evolução histórica, favorecem a diversidade e é fundamentalmente o barroco, nas suas variadas tendências, que tem então entre nós o seu momento. É, porém, um facto que ao longo de todo este processo se divisa com nitidez a figura carismática do *Rei Magnânimo*, cujo mecenato activo e esclarecido o coloca como o grande impulsionador da renovação e uma referência obrigatória para a arte portuguesa do século XVIII. O brilho alcançado então neste domínio expandir-se-ia pelo Império, no Brasil e na Índia, ao longo da centúria, em modalidades regionais de grande riqueza, que são como ressonâncias longínquas do esplendor que rodeou o seu governo. E é provavelmente tudo isto que, sem delimitar necessariamente um *estilo*, ou sequer um *gosto*, a memória insiste em recordar, chamando-lhe *joanino*, numa homenagem que a todos os títulos se afigura justa.

A. F. P.

BIBLIOGRAFIA — A. DE LACERDA, «Arte», *História de Portugal*, VI, Barcelos, 1934; R. DOS SANTOS, *D. João V e a Arte*, Lisboa, 1952; R. DOS SANTOS e D. DE MACEDO, *História da Arte em Portugal*, III, Porto, 1953; A. F. GONÇALVES e J. COUTO, *A Ourivesaria em Portugal*, Lisboa, 1960; R. C. SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, 1962; *idem*, *The Art of Portugal*, London, 1968; J. M. S. SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, 1979; H. H. M. PINTO, *Os Móveis e o Seu Tempo*, Lisboa, 1985-1987; N. C. BORGES, *Do Barroco ao Rococó*, *História da Arte em Portugal*, 9, Lisboa, 1986; R. BEBIANO, *D. João V, Poder e Espectáculo*, Aveiro, 1987.

JOÃO IV, D. (1604-1656/, r. 1640-1656). Foi um período conturbado o do reinado de D. João IV, processado em várias frentes, desde a diplomacia à prática militar, passando pela gestão nem sempre fácil dos assuntos da política interna. Portugal atravessara a ocupação espanhola e tinha agora de reafirmar a sua independência. Beneficiou o País das revoltas da Catalunha, que mantinham ocupado o governo espanhol e mobilizavam os seus recursos militares, para organizar um bem sucedido golpe de Estado, que depôs a duquesa de Mântua, aclamando o oitavo duque de Bragança, D. João, rei de Portugal. Após a aclamação gerou-se a legitimação do gesto, crescendo a literatura jurídica que provava, partindo do texto apócrifo da Cortes de Lamego, de 1143, ter sido a ocupação espanhola uma usurpação, pois que somente as herdeiras ao trono podiam ser consideradas justas se casadas com nobres portugueses, facto que não se verificara com a ascendência de Filipe I e que, pelo contrário, caracterizava a situação de D. Catarina de Bragança, de cuja linhagem provinha o novo rei. As Cortes de 1641 legitimam a dinastia brigantina ao mesmo tempo que alicerçam uma visão absolutista do Estado. Internamente, emudecidos e eliminados os focos de revolta conspiradores, todos eles favoráveis à união dinástica com Espanha, e garantido o apoio do povo ao partido da independência, os esforços viraram-se para a Guerra da Restauração com Espanha e para as alianças diplo-

neoclassicismo, desenvolveu uma obra numerosa (Cyrillo) mas de modesta qualidade. Discípulo do estucador italiano João Grossi, radicado em Lisboa, que o iniciou no desenho e na modelação, correu depois outras oficinas, trabalhando a madeira e a pedra. Favorecido pelo mecenato do marquês de Belas e a protecção régia, conheceu uma carreira bem sucedida, confirmada pelo hábito de Santiago. Cerca de 1790, substituiu A. Giusti na direcção da escola de Mafra, em crise devido à cegueira progressiva do antecessor. Seis anos depois, executa para a quinta de Belas uma estátua da Fama e os retratos de D. João VI e D. Carlota Joaquina, destinados a um monumento comemorativo da visita do Regente. Copiada de Bernini (a Verdade, na Galeria Borghese, em Roma), a obra valeu-lhe alguma celebridade no meio cortesão, que o leva também à Capela do Paço da Bemposta, ali concluindo o S. João Baptista e a Rainha Santa Isabel, de José de Almeida, e decorando o tímpano com uma Virgem e dois anjos ajoelhados. A Virgem do Museu de Portalegre, assinada e datada de 1796, e o relevo alusivo à Glória e às Artes, no Museu de Arte Antiga (mencionado por Diogo de Macedo), pontuam-lhe a obra conhecida, a que deveremos acrescentar a decoração de coches e os presépios. Colaborador de Machado de Castro, atribui-se-lhe participação no da Sé de Lisboa e no de Belas (Museu de Arte Antiga), independentemente da sua produção autónoma como especialista. Mas é no programa do vestíbulo do Palácio da Ajuda, no declinar da vida, que reside o episódio mais significativo dessa obra, agora em colaboração com os filhos Manuel Joaquim e José Pedro, além dum ajudante. As alegorias da Honestidade, Diligência, Desejo e Decoro, produzidas por um cinzel incapaz de grandes rasgos, acabam por fixar o derradeiro alento da expressão barroca num tempo definitivamente neoclássico.

C. M.

BIBLIOGRAFIA — CYRILLO W. MACHADO, *CM*, Lisboa, 1823; J.-A. FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, 1980.

LANGRES, Nicolau de. Engenheiro de Luís XIII de França, assinou contrato com o conde da Vidigueira em Março de 1644 para vir servir em Portugal por três anos. Teve papel importante na fortificação da fronteira alentejana, sempre em conflito com seus colegas Cosmader e Gilot: desenhou as defesas de Monsaraz e Juromenha (1646) e as de Campo Maior (1647), cujas obras dirigiu durante alguns anos. À morte de Cosmader ascendeu a «engenheiro da província do Alentejo», sediado em Elvas, onde construiu uma cisterna «tam grandiosa que parece mais obra de Romanos que feita neste tempo», e a Fonte de S. Lourenço (1650). Com a partida de Lassart torna-se «engenheiro-mor do Reino» (1659): mas já então planeava trair a causa da Restauração, talvez induzido pela Paz dos Pireneus. Em 1660 regressa à França, para só voltar a Portugal ao lado do exército invasor de D. João de Áustria. Com a nacionalidade portuguesa conferida por Filipe IV dirigiu a tomada de Juromenha e

Évora, que ele próprio havia fortificado, até ser ferido no cerco a Vila Viçosa (1665), morrendo no dia seguinte na prisão em Estremoz.

Esse mercenário é sobretudo conhecido pelo seu manuscrito *Plantas de Todas as Praças do Reino de Portugal* (BNL, Cod. 7445), álbum em que foi recolhendo, e anotou em 1661, mais de meia centena de desenhos de povoações estratégicas portuguesas, sobretudo do Alentejo, com o fim de servir de guia às tropas espanholas. Tomado pelos Portugueses talvez na batalha do Ameixial, ficou na posse do conde de Castelo Melhor e encontra-se hoje na Biblioteca Nacional de Lisboa, sendo um dos documentos mais valiosos para o estudo do Portugal seiscentista.

R. M.

BIBLIOGRAFIA — CRISTÓVÃO AIRES, «Engenheiros franceses ao serviço de Portugal», in *História Orgânica e Política do Exército Português*, XIV, Coimbra, 1926; G. MELO DE MATOS, *Nicolau de Langres e a sua obra em Portugal*, Lisboa, 1941; RAFAEL MOREIRA, «Arquitectura Militar», in *História da Arte em Portugal*, vol. 8 Lisboa, 1986.

LAPRADE, Claude Joseph Courrat (1682-1738).

Escultor francês, originário de Avinhão. Por volta de 1698 encontrar-se-ia já a trabalhar em Portugal. Na cidade natal aprendera o essencial da sua arte, bem como o formulário dinâmico do barroco europeu que, em razão da proximidade geográfica, sofria ainda na região provençal a influência directa da escultura italiana de filiação berninesca, encontrando nas obras de Puget e dos irmãos Péru a principal fonte de inspiração para as suas primeiras realizações. Dum ponto de vista internacional, contudo, Laprade não excederia o nível dum artista de segunda ordem, sem facilidade em encontrar soluções autónomas relativamente aos esquemas que os breves anos do seu aprendizado lhe haviam fornecido. Chegado a Portugal no verdor da adolescência, cedo privado, portanto, de contacto assíduo com os grandes centros europeus, revelará sempre dificuldades na modelação das suas figuras e alguma escassez de recursos que, até certo ponto, limita as suas composições. É porém verdade que estaria longe de poder considerar-se um mero artífice e, por modesta que fosse a sua bagagem de principiante, continha novidades que iriam influir no meio artístico nacional. Caber-lhe-ia assim um papel importante na superação do isolamento que fora a norma do nosso panorama seiscentista, encabeçando a longa série de forasteiros que o outro do Brasil e o concomitante processo de abertura cultural europeia trariam até nós, encetando, pois, a familiarização dos nossos artistas — antes limitados à encomenda esporádica de obras de arte de proveniência estrangeira (especialmente italiana) —, com o vocabulário internacional do barroco. Simultaneamente, as condições *sui generis* do nosso mercado revelar-lhe-iam na talha um campo propício a novas experiências formais, submetendo com habilidade a sua gramática decorativa às exigências do gosto dominante no País que seria, afinal, a sua pátria de adopção. E este ficaria, provavelmente, como o aspecto mais criativo da sua actividade, iniciada em Coimbra

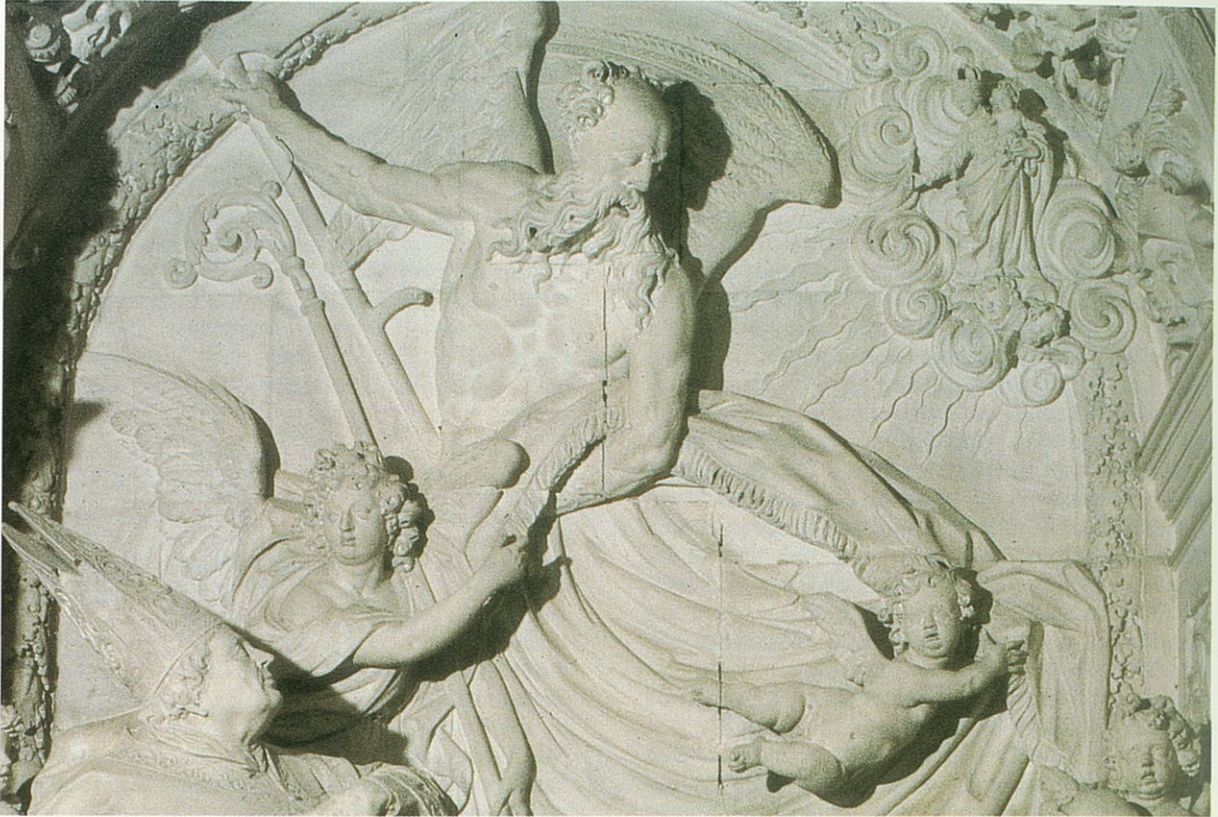


Figura do Tempo. Pormenor do túmulo de D. Manuel de Moura Manuel

ainda no final do século XVII. Colabora então na reforma dos Gerais Universitários empreendida pelo reitor Nuno da Silva Teles, esculpindo em pedra de Portunhos as estátuas alegóricas das Faculdades escolares e de Justiniano (1700, hoje no Museu Machado de Castro), destinadas às salas de aulas e que, embora de feitura desigual, não deixariam de proporcionar, pelo tratamento inusitadamente vigoroso de atitudes e panejamentos, um salutar confronto com o formalismo austero da escultura nacional. Paralelamente, introduzia nos relevos das sobreportas (1701-1702) e, sobretudo, na enfática composição escultórica do pórtico da via latina (1700-1701, posteriormente remodelada como monumento a D. José I), uma nova linguagem ornamental, que era a do estilo Luís XIV francês, onde avultam os poderosos atlantes enquadrando as figuras simbólicas da Justiça e da Fortaleza, motivo ao qual o artista parece ter votado especial predileção. Mas é na pequena capela da Vista Alegre, perto de Aveiro, que Laprade deixa o mais significativo resumo das suas potencialidades de escultor e organizador de composições decorativas de efeito teatral, no túmulo do antigo reitor universitário e inquisidor geral, o bispo de Miranda D. Manuel de Moura Manuel (1699). Realizado certamente em Coimbra, onde poderia dispor de pessoal auxiliar qualificado, o sumptuoso monumento, único no seu género em Portugal, origina-se em protótipos seiscentistas italo-franceses, recordando pela sua concepção dramática o do cardeal Richelieu em Paris (por Girardon) ou, mais propriamente, o que os irmãos Péru ergue-

ram em 1688 para o abade La Coste, de plasticidade, todavia, muito superior. Produz contudo o mais vivo contraste com o rico mausoléu contemporâneo da Princesa Santa Joana (Aveiro, Convento de Jesus), obra do arquitecto régio João Antunes, o mais representativo expoente da tradição nacional. Sob o arco-sólio, repleto de alusões macabras sem antecedentes entre nós, abriga-se o sarcófrago ornado com a heráldica episcopal flanqueada por cariátides plangentes. Sobre a arca tumular repousa a estátua do prelado, cujo vibrante jogo fisionómico marca um ponto alto na carreira do artista, despertando do seu turpor mortal ante a visão da Senhora da Penha de França, enquanto o Tempo lhe soergue a mortalha. Coroando o conjunto, as figuras da Fortaleza e da Justiça apresentam nítidas afinidades com as suas congéneres coimbrãs, tal como a Virgem da Penha que o escultor realizou para a fachada. Um pequeno ossuário destinado à mãe do bispo, fronteiro ao túmulo, ostenta em escala reduzida a mesma gramática eloquente e teatral, na complexidade do discurso alegórico. Ainda na Vista Alegre se atribui comumente ao artista o baldaquino de talha dourada incrustado no camarim do altar-mor da capela, obra lisboeta de mármore embrechados. Uma vez mais deparamos com o tema das colunas-cariátides ladeando o sobrecéu provido de cortinas fingidas, elementos novos que surgem então na arquitectura retabular e que aqui terão feito uma aparição precoce. Se a autoria de Laprade é discutível, tratando-se mais provavelmente de obra de um discípulo, o certo é que é na escultura em



Túmulo de D. Manuel de Moura Manuel, Capela de Vista Alegre, Ílhavo. Claude Laprade

madeira que podemos seguir o rasto da sua actividade. Cyrillo ligara já o seu nome à imagem da Senhora da Conceição realizada para a igreja da Pena em Lisboa. Sabemos que em 1723 lhe encomendava o cabido de Viseu as estátuas de S. Pedro e S. João Evangelista para os colaterais da Sé e, em 1726, era a vez de os cônegos do Porto o incumbirem do risco do novo retábulo da capela-mor, afinal preterido a favor do de Santos Pacheco. Caber-lhe-ia, contudo, a modelação das grandes estátuas dos Santos Bento, Bernardo, Basílio e João Nepomuceno e, um pouco por todo o País, se lhe têm atribuído por confronto outras figuras sacras. Regra geral, contudo, não ultrapassam a mediania, entre o populoso universo de imagens policromadas que encerram as nossas igrejas e capelas, produzidas em série, como deveriam ser, na próspera oficina com que se estabelecera desde 1703, na Rua de S. Paulo em Lisboa. Casado com Joana Joubert, sua conterrânea, e ingressado na Guarda Alemã da rainha, enriquece com as encomendas, mas tem então início o período menos conhecido da sua carreira. É possível que tenha colaborado, como tantos outros, nas festas do casamento real em 1708 e em 1719 é um dos auxiliares de Ludovice nas sumptuosas ornamentações da procissão de Corpus Christi, modelando gigantescos anjos e medalhões com os símbolos eucarísticos. É porém no campo da talha que parece poder confirmar-se a sua mais fecunda actividade, no traçado das grandes máquinas retabulares ou, simplesmente, na modelação de figuras e outros pormenores mais conformes com a sua for-

mação de escultor. Seja, pois, por intervenção directa ou, tão-só, por natural emulação em relação às suas obras, mais dinâmicas e requintadas, o certo é que se assiste à vulgarização dos motivos que em primeira mão divulgara na Vista Alegre e a sua influência ter-se-á repercutido na criação do retábulo joanino, de base arquitectónica, que sucederia desde o início do século ao denominado «estilo nacional». Atlantes, ou meios-corpos como se dizia, surgem assim, logo em 1705, no altar de Nossa Senhora da Piedade em S. Roque e perpassam amiúde na documentação da época, referente pela maior parte a obras hoje inexistentes. Detecta-se ainda a sua actividade, em parceria com Domingos dos Santos, no altar-mor da igreja da Pena (começado em 1714), onde parelhas de juvenis atlantes sustentam sem esforço aparente as gigantescas colunas torsas. É natural que a actividade do artista se tenha estendido a outras áreas, em especial no que respeita às artes decorativas, como é o caso dos ricos arcazes da Sacristia de Santo Antão-o-Novo (1718-1722), cujas ferragens de bronze — meios-corpos femininos e masculinos —, terão tido talvez por base modelos seus; mesmo no sector da arquitectura, edifícios como a Biblioteca da Universidade de Coimbra (1717-1728) e a igreja das Barrocas (Aveiro, 1722-1733) lhe têm sido atribuídos pelos estudiosos, embora sem confirmação documental, apoiados nas evidentes afinidades estilísticas que apresentam e na forte inspiração francesa que a talha da livraria coimbrã acusaria (Robert Smith). Sabe-se, finalmente, que trabalhava em Mafra (c. 1730), ocupado,



Túmulo de D. Manuel de Moura Manuel. Detalhe

é de supor, na obra de escultura, antes da vinda das estátuas de Itália (c. 1732-1733) e é possivelmente seu o relevo de madeira que decorou o frontão enquanto não chegou o de Lirone. Mas é ele mesmo quem afirma que «para o seu ofício pouco havia lá que fazer». Sobretudo, porém, sentiria já então que era chegado o fim da sua carreira. Cego, entrevado, doente, viveria ainda algum tempo antes que a morte o surpreendesse, com 56 anos, em 1738. Figura ainda pouco conhecida, reveste especial interesse no processo de europeização da arte portuguesa nas primeiras décadas do século XVIII, permitindo o contacto directo dos nossos artistas com a sintaxe exuberante do barroco de além-Pireneus. Em contrapartida, não hesitou em corresponder às solicitações duma sociedade portadora de hábitos estéticos diferentes e, neste confronto, salutar para ambas as partes, soube atingir momentos de significativa expressão.

A. F. P.

BIBLIOGRAFIA — V. CORREIA, «Obras Antigas da Universidade», *Obras*, I, Coimbra, 1946; A. N. GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal — Cidade de Coimbra*, Lisboa, 1947; R. DOS SANTOS, *A Escultura em Portugal*, II, Lisboa, 1950; F. DE PAMPLONA, *Dicionário de Pintores e Escultores*, II, Lisboa, 1956; A. N. GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal — Distrito de Aveiro — Zona Sul*, Lisboa, 1959; R. C. SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, 1962; A. C. CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, 2 vols., s. 1., 1962; *idem*, «Novas Revelações para a história do barroco em Portugal, II, O Mestre das grandiosas máquinas douradas da Lisboa Setecentista — O Artista Claude de Laprade», in *Belas-Artes*, 2ª série, nº 20, Lisboa, 1964; *idem*, *The Art of Portugal*, Londres, 1968; A. ALVES, *Esculturas de Laprade na Diocese de Viseu*, Viseu, 1976; C. MOURA «Uma poética da refulência: a escultura e a talha dourada», *História da Arte em Portugal, O Limiar do Barroco*, 8, Lisboa, 1986.

LAVRADIO, Palácio. Descontada a platibanda com balaustrada, troféus e a estátua da Justiça, sugestão das actuais funções de Supremo Tribunal de Justiça Militar, o Palácio Lavradio, no Campo de Santa Clara, é uma das mais bem conservadas fachadas do barroco joanino. Sabe-se a data do início das obras, 1745, e Robert Smith não hesitou em atribuir a traça a Ludovice. Há, caso raro, uma data e um autor plausível, faltando tão-só conhecer o construtor: o primeiro patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida.

Não era, no entanto, edifício destinado aos patriarcas. D. Tomás adquiriu ao irmão, conde de Avintes, uma casa de família, arrasou-a, fez de novo e, uma vez concluída, doou-a ao sobrinho, primeiro conde do Lavradio e conde de Avintes, elevado em 1754 a primeiro marquês do Lavradio. Trata-se, portanto, de uma intervenção fora da órbita eclesiástica, no seio da própria aristocracia cortesã. Constatção que ligada à importância da figura e à imponência do edifício, justifica alguma demora.

Como a obra é o documento base da História da Arte, olhemo-la. É um edifício dominado pela horizontalidade dos dois corpos laterais, contrabalançada por um corpo central vertical coroado de frontão triangular, invólucro exaltante da pedra de armas e referência focalizadora do olhar. Horizontalidade reforçada pela cantaria de junta fendida

que reveste a fachada até ao primeiro piso, garante da unidade visual por disfarçar o declive do terreno. A linha definida por esse revestimento, os fortes cunhais de dupla pilastra, o nítido recorte do corpo central, a dupla marcação da cimalha e, evidentemente, o frontão, impõem à primeira vista uma esquadria base. Ou seja, ao invés da prática corrente — veja-se o vizinho Palácio Barbacena —, em que a moldagem das cantarias adquire funções estruturantes, aqui desenhou-se uma esquadria, cuja linearidade joga contraditoriamente com os pormenores decorativos das janelas, secundarizando-os como simples adereços. Esta justaposição evidente de três rectângulos — dois deitados e um de pé com triângulo sobreposto —, projecta-nos para entendimentos mais classicizantes da arquitectura, cuja versão decorativa Lisboa ia conhecer através da Capela de São João Baptista, que Salvi e Vanvitelli desenharam.

Robert Smith falou de Ludovice. É uma hipótese a discutir, cujo método mais adequado será pôr lado a lado este palácio e a casa-prédio de Ludovice, a São Pedro de Alcântara. Atendendo a essa expressiva fachada, percebe-se que para além das cantarias e sacadas, ondulando forma e hierarquizando andares, pouco mais resta. A verticalidade, tão pujantemente vincada pelo exuberante eixo portal-janelas, não despreza do chão a obra de Ludovice. É pesada, o mesmo não se podendo dizer da horizontalidade do Palácio Lavradio. A primeira é uma página com centro e margens ténues, enquanto no segundo houve a preocupação de marginalizar previamente a superfície onde se ia intervir. Ludovice brinda-nos com o capricho ondeado das formas e o autor do Lavradio serve-nos o geometrismo harmónico dos volumes: um joga com aparências, e outro com questões de fundo. Será possível a conciliação? Há, no entanto, um elemento comum: o ressalto ondulado onde se insere o portal que, contudo, em vez de aproximar, distancia. De facto, em Santa Clara, este ressalto impõe um varandim face ao janelão central, cujas guardas, a despropósito, invadem as molduras das janelas laterais. Erro que se não coaduna com a consciência de ofício afirmada na restante fachada.

Este flagrante desajustamento de um pormenor permite pôr a hipótese de duas mãos: uma desenhou e outra executou. Recue-se um pouco no tempo. Em 1725, o recém-criado conde do Lavradio casou com a filha do marquês de Gouveia, mordomo-mor. Se esta marcada ascensão não faz sentido sem se pensar na importância do tio, não se deverá esquecer que a noiva era sobrinha de Frei Gaspar da Encarnação, irmão do marquês de Gouveia, amigo íntimo do rei e mentor discreto da facção mais conservadora da aristocracia. Julgava-se então ainda possível dirimir entre pares os conflitos latentes. Só em 1759, quando, poucos meses após o marquês de Gouveia e duque de Aveiro ter subido ao cadafalso, soaram as trompas festejando a saída para o Brasil de seu cunhado, o vice-rei marquês do Lavradio, se tornou claro que as questões já tinham extravasado para fora do âmbito restrito de um grupo, cidindo-o até.

Há semelhanças vagas entre a pintura dos azulejos holandeses e as obras de António Pereira, mas o grafismo deste, muito nervoso e pessoal, é bastante mais expressivo, apresentando, nas partes figurativas, um carácter espontâneo que o aproxima da obra de Gabriel del Barco. O efeito dramático é obtido através de pinceladas azuis densas e pronunciadas, nos primeiros planos, criando fortes contrastes de claro-escuro que acentuam o movimento das figuras e a noção de espaço. As cercaduras estão preenchidas por folhagem repetitiva. Alguns painéis sobrepõem-se a rodapés dinâmicos, formados por medalhões com *putti* e festões pendentes (Loreto, Faro) ou elementos escultóricos barrocos (Colares). A obra de António Pereira integra-se na fase inicial do chamado «ciclo dos mestres» do azulejo barroco português.

J. M.

BIBLIOGRAFIA — M. BARATA, *Azulejos no Brasil*, Rio de Janeiro, 1955; J. M. S. SIMÕES, *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*, Lisboa, 1965; J. MECO, «Azulejos de Lisboa», *Azulejos de Lisboa, Catálogo*, Lisboa, 1984; *idem*, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, 1986.

PEREIRA, Diogo (Lisboa, c. a. m. 1658). Pintor seiscentista muito interessante, especializado no género de «bombochatas», «incêndios», «sodomas», «infernos» e «estações», grangeou de certa voga no seu tempo, a ponto de as suas obras serem disputadas por colecionadores como o marquês de Marialva, o conde de Assumar ou o conde D. Diogo de Nápoles. De uma existência mal documentada sabe-se que foi membro da Irmandade de S. Lucas, ocupando na avançada data de 1658 o lugar de escrivão; que em 1649 pintou cinco telas para as Capelas da Irmandade do Senhor Jesus dos Passos da Graça; e que faleceu em modesta situação de subsistência, pois, segundo diz Félix da Costa, «como o seu exercício foi sempre imitar desgraças, nunca chegou a ver a fortuna». A tela *O Incêndio de Sodoma* (antiga colecção Afonso de Sommer, hoje na BNL) revela os talentos do artista, nos seus «efeitos de claro-escuro à Gerard Dou» que já haviam seduzido Reynaldo dos Santos, e no seu decorativismo cenográfico, igualmente patenteável em dois «*Incêndios de Tróia*» (Museu Nacional de Machado de Castro e Museu Regional de Évora), de vigorosas cambiantes tenebristas. Imaginamos como pinturas destes «géneros», verdadeira imagem de marca de uma sociedade que via na pintura um signo de ostentação, pudessem triunfar a um certo nível de clientela; no princípio do século XVIII, o patriarca D. Tomás de Almeida possuía um gabinete recheado com sessenta telas de Diogo Pereira, não só dos «géneros» citados, como ainda de *bodegones*, conforme atestou Pietro Guarienti. Que estas modalidades não garantiam, porém, uma vivência desafogada do artista, prova-o o recurso ao mercado religioso, mais abundante e, também, menos exigente; as quatro telas de Diogo Pereira que subsistem na Irmandade dos Passos da Graça (1649) mostram afinal um artista

de recursos mais limitados, não isento de convencionalismos e até com certa dureza de pincel, dentro do gosto naturalista-tenebrista dominante. A pintura de «incêndios» e «sodomas», pelas suas em geral exíguas dimensões, possibilitando a exploração de certos valores e palpitações lumínicas, de trechos paisagísticos associados a atmosferas uarentas ou fantásticas, foi de facto o campo em que o talento de Diogo Pereira melhor se afirmou, sendo de lamentar o número exíguo de peças que nos chegaram da sua atestada «produção em série».

V. S.

BIBLIOGRAFIA — F. DA COSTA MEESEN, *Antiguidade de Arte da Pintura*, 1696; PIETRO GUARIENTI, *Abecedario Pittorico* (de Orlandi), 1753; REYNALDO SANTOS, «A pintura portuguesa no século XVII, in *Arte Portuguesa*, dirigida por João Barreira; etc.

PEREIRA, Frei Manuel (act. 1734-1739). Arquitecto e religioso oratoriano que no Mosteiro do Louriçal deixaria os únicos traços conhecidos da sua actividade. O primitivo recolhimento surgira em 1630 por iniciativa de Madre Maria do Lado, iniciando-se em 1640 a construção da pequena igreja. Meio século depois D. Pedro II promoveria a sua transformação em convento de Clarissas e o engrandecimento dos edifícios a cargo de João Antunes. Lançada em 1690 a primeira pedra do novo templo, prolongar-se-iam as obras, embora em ritmo lento, por mais dezoito anos, ganhando novo alento quando D. João V, ainda príncipe e na sequência de grave moléstia que o acometeu em 1700, estabelece o voto de o tomar sob a sua protecção. Activa-se o andamento dos trabalhos, concluídos em 1708, ingressando então as religiosas transferidas de Évora. Fosse contudo por má interpretação dos planos de João Antunes ou pela pressa em lhes dar execução, o certo é que a igreja não agradaria nunca, ao que parece por destoar da grandeza conventual. É assim que surge o nome de Frei Manuel Pereira, ligado inicialmente ao abastecimento de água ao edifício e, finalmente, incumbido pelo monarca em 1734 de riscar outro templo em consonância com a real munificência, inaugurado em 1739. Tudo indica, porém, que o labor do oratoriano se terá restringido ao embelezamento da igreja riscada por Antunes, como parece deduzir-se da persistência do plano octogonal e de outros elementos que recordam a arte do arquitecto régio. Anterior à sua intervenção será igualmente o precioso revestimento azulejar datado de 1726. Desse modo e no desconhecimento de outras obras que se possam confrontar com a Igreja do Louriçal é de presumir que a sua responsabilidade se tivesse limitado à parte ornamental, como a encomenda ao Pádua de sumptuosos retábulos marmóreos, ou ao risco de algum pormenor, como o elegante portal onde se venera o Santíssimo Sacramento, mas que não bastam para esclarecer a biografia dum artista do qual quase nada se conhece.

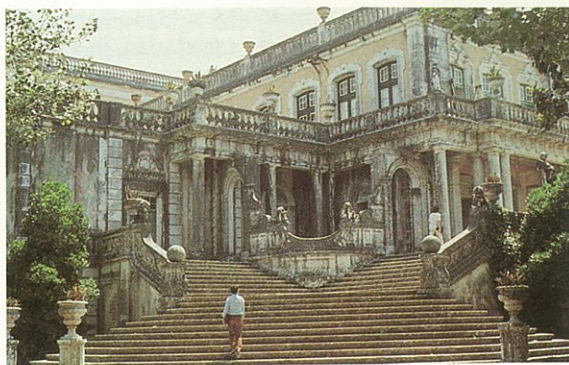
A. F. P.

Grilos, de 1729-1730, que ocupa uma das extremidades de transepto, numa concepção monumental que criou escola na região, e o retábulo da capela-mor do Mosteiro de Grijó, de 1735-1736, excelente composição da talha barroca joanina. Desenhou ainda em 1737 o desaparecido retábulo-mor do Convento de São Domingos, no Porto, e fez o risco de vários «ramos» para a Capela de Santa Quitéria, na igreja dos Grilos, em 1739. Como pintor de azulejos deixou uma obra relativamente escassa mas bastante importante pela complexidade decorativa que revela, compensando a fraqueza das partes figurativas. O seu melhor conjunto é formado pelos revestimentos que realizou para a Sé do Porto, nomeadamente o da Sala do Cartório da Casa do Cabido, de 1723, o do andar superior do claustro, de 1734-1735 (em grande parte retirado nos restauros) e os das Capelas de Santa Catarina e de São Vicente, no andar inferior do claustro, de 1738. Em 1737 pintou os azulejos da capela-mor da igreja matriz de Azurara (igualmente diminuídos num restauro). Não documentado, é também de sua autoria o decorativo revestimento da nave da Capela do Colégio de Santo António da Pedreira, em Coimbra. Todos estes azulejos, realizados nas olarias de Coimbra, são não só a produção mais cuidada deste centro cerâmico durante a primeira metade do século XVIII como representam a melhor manifestação da azulejaria barroca da fase joanina realizada fora das olarias de Lisboa.

J. M.

BIBLIOGRAFIA — A. CRUZ, *Os Azulejos da Sé do Porto*, Porto, 1947; E. A. C. FREITAS, «Talha e azulejos da primeira metade do século XVIII em Azurara (Vila do Conde)», in *Bracara Augusta*, n.º 63, Braga, 1973; D. P. BRANDÃO, *Obras de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto — Documentação*, v. III, Porto, 1986.

ROBILLION, Jean Baptiste (act. 1704-1782). Decorador e arquitecto francês estabelecido em Lisboa desde 1749, era natural de Paris onde fora discípulo do célebre ourives Thomas Germain. Com ele colaborara na construção de Igreja de Saint-Louis do Louvre (1740, demolida em 1852), executando sob a sua direcção a ornamentação do portal e do interior de templo onde, a julgar pelas críticas então sofridas, terá prevalecido uma concepção preferencialmente decorativa da arquitectura. É assim num contexto essencialmente vocacionado para a prática das artes ditas «menores» que decorre o seu aprendizado, marcado igualmente/prestigiosa tradição do classicismo francês do *Grand Siècle*. Deste modo, é na qualidade de desenhador e gravador que Robillion se dirige a Portugal, ainda no reinado de D. João — confiado, certamente, na proverbial munificência do monarca que, anos atrás, encomendara a Germain uma sumptuosíssima baixela — e a natureza eclética da obra que aqui realizou denuncia o empirismo da sua formação. Nada se sabe dos seus primeiros anos de actividade entre nós, ocupados sem



Escada Robillion, Palácio de Queluz

dúvida com pequenas encomendas. Granjeara porém fama de entendido em questões de arquitectura, justificando o seu chamamento a Queluz quando o infante D. Pedro se vê obrigado a libertar Mateus Vicente, que as urgências do Terramoto haviam compelido a partir para Lisboa. Aí vem a falecer em 1782, ao cabo de vinte e cinco anos de trabalho que constituem toda a sua produção conhecida em Portugal. Colocado inicialmente debaixo da orientação de Mateus Vicente, viria com o correr do tempo a libertar-se de uma tutela na verdade pouco mais que nominal, impondo a sua marca pessoal aos empreendimentos que lhe foram confiados. E não foram fáceis: o palácio, crescido ao ritmo da ambição do seu proprietário, não tivera em conta os desniveis do terreno, que se tornou necessário vencer para permitir a ampliação das construções e mesmo o traçado dos jardins. No seu planeamento consistiu o primeiro encargo do artista, realizando trabalho de mérito, embora sem inovação relativamente aos esquemas seiscentistas de Le Nôtre: tabuleiros geométricos de verdura cortados por ruas de traçado regular e embelezados por lagos e estátuas — o maior dos quais, o jardim pênsil, obrigou à construção de uma estrutura de suporte abobadada —, definem dois espaços rectangulares enquadrados pelas fachadas de cerimónia e de Malta, constituindo como que um prolongamento natural das salas. Simultaneamente inicia Robillion o acrescentamento do edificio para poente, com a construção da sala depois chamada dos Embaixadores (1757), auxiliado por uma equipa de artífices franceses contratada para o efeito. Exteriormente submetida ao ordenamento geral da fachada de cerimónia riscada por Mateus Vicente, foi decorada num classicismo ambíguo mas aparatoso que fez dela a mais opulenta do palácio. É aliás notável a acção de Robillion no plano decorativo, abrindo novas salas e modificando outras de molde a transformar, em poucos anos, uma moradia rústica num elegante palácio de veraneio. Estaria neste caso a Sala do Trono, erguida a partir de 1768 e onde faria prova das suas capacidades na requintada ornamentação *rocaille*. Por último, deixaria o seu nome ligado à construção da ala que delimita o jardim Pênsil a poente, completando a fachada de cerimónia. Confrontado com o problema da diferença de cotas em

relação à quinta, engendrou uma solução complexa em dois pisos, com colunata e escadarias, inspirada na arquitectura francesa do último século. O plano geral, contudo, embora laborioso, ressentia-se de uma visão pitoresca da arquitectura, que aposta nos efeitos de surpresa e na sobrecarga ornamental, desequilibrando o jogo de volumes proposto por Mateus Vicente. Mas é no conjunto que a sua obra deve ser valorizada. Embora desigual, contribuiu poderosamente para fazer de Queluz o mais importante edifício civil do rococó no Sul do País e um marco capital na evolução da chamada arte de corte.

A. F. P.

BIBLIOGRAFIA — A. C. PIRES, *História do Palácio Nacional de Queluz*, Coimbra, 1925-1926; N. C. GUEDES, *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz* (Lisboa), 1971; J.-A. FRANÇA, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, 1983; N. C. BORGES, «Do Barroco ao Rococó», in *História da Arte em Portugal*, vol. 9, Lisboa, 1986.

ROCHA, Joaquim Manuel da (Lisboa, 1727/01/18-1786/12/28). Pintor e gravador, discípulo de André Gonçalves e, mais tarde, de Domingos Nunes, cuja aula passou a dirigir, por o mestre estar quase cego. Era um grande admirador de Vieira Lusitano, cujos desenhos copiou. Trabalhou também com Peregrino Parodi. Entrou para a Irmandade de S. Lucas em Outubro de 1752. Cerca de 1760, pintou um pano de embocadura para o Teatro do Bairro Alto, com Apolo e as Musas. Segundo Cyrillo, não pintava tectos nem panos para ornamentar casas, pelo que estava períodos sem trabalho, durante os quais pintava naturezas-mortas. Raczynski considera-o um pintor mediocre. Mesmo o seu biógrafo, Júlio Jesus, afirma que «a sua pintura não era das mais brilhantes e a gama da sua paleta sumamente restrita». Enquadra-se na tradição barroca da pintura de acentuado claro-escuro.

Foi indigitado para a cadeira de desenho de Figura na Academia do Nu organizada por Cyrillo, e, a partir de Dezembro de 1781, foi professor de desenho na Aula Régia criada por D. Maria I.

Fez numerosos quadros para igrejas: imagens de Nossa Senhora da Conceição para Santa Isabel, Paulistas e Ermida de Nossa Senhora do Monte, esta muito semelhante à anterior; uma *Última Ceia* para a Conceição Velha (desaparecida) e outra para o Loreto; a colecção de retratos da Academia das Ciências, além de paisagens e naturezas-mortas. Deixou também numerosos desenhos e gravuras.

Entre os cinquenta e sete discípulos que teve na Aula Régia, destacam-se seu filho, Joaquim Leonardo da Rocha, Teixeira Barreto, Domingos Sequeira e Taborda.

M. C.

BIBLIOGRAFIA — A. RACZYNSKI, *DHP*, Paris, 1847; CYRILLO W. MACHADO, *CM*, 2.^a ed. Coimbra, 1922; J. DA C. TABORDA, *Regras da Arte da Pintura*, 2.^a ed., Coimbra, 1922; J. JESUS, *Joaquim Manuel da Rocha. Joaquim Leonardo da Rocha. Pintores dos séculos XVIII-XIX*, Lisboa, 1932.

ROCOCÓ. Designação pejorativa que caricaturiza o termo francês *rocaille*, motivo decorativo mais repetidamente utilizado pelos artistas deste período, historicamente situado entre o barroco e o neoclassicismo. A sua definição estilística, feita por historiadores e estetas, nem sempre foi coincidente. Com frequência o rococó é considerado apenas como um barroco final, uma degenerescência sem autonomia nem propostas originais, vivendo em exclusivo da sobrecarga de esfuziantes e engenhosas formas decorativas às quais se atribuem qualidades insólitas e até grotescas. Ora a historiografia de arte alemã, primeiro, e alguns estudos de natureza estética posteriormente desenvolvidos, consagraram o barroco e o rococó como duas categorias diferenciadas e antagónicas. O barroco expressou-se em obras grandiosas, desenvolveu uma linguagem retórica e sublime e buscou as suas fontes expressivas na tradição clássica. A este programa opôs o rococó uma arte de escala reduzida, propiciando valores intimistas, refinados e até sensuais, onde uma decoração que roça o onírico substituiu progressivamente a historicidade prestigiante das regras clássicas. Iniciado em França, este movimento estendeu-se progressivamente a toda a Europa. Mas a sua recepção não produziu uma uniformidade de critérios, podendo afirmar-se que, sob uma matriz comum, o rococó conheceu, sobretudo, expressões regionalistas diversificadas. A difusão da nova linguagem faz-se a partir de reportórios elaborados em França e Alemanha, nomeadamente através da gravura artística e de imagens devocionais, profusamente distribuídas em festas e romarias. Mas a fixação de modelos não assumiu aspectos dogmáticos, pois o receptor reelaborou sempre as propostas recebidas. O processo do rococó em Portugal seguiu genericamente estas coordenadas orientadoras. Contudo pode afirmar-se que o reconhecimento da existência de uma arte rococó em Portugal constituiu um processo longo e doloroso, distante, ainda hoje, de uma resolução teórica que a legitime. No discurso historiográfico nacional o rococó vem evoluindo desde uma obstinada declaração de impossibilidade para uma crescente aceitação que, no entanto, ao assentar apenas em critérios cronológicos pode conduzir à acentuação da sua fragilidade discursiva. Será no domínio da estética, na formulação de conceitos e noções operatórias que o rococó português se definirá com precisão e se autonomizará face ao imperialismo barroco. A escassez de estudos, globais ou sectoriais, não permite ainda uma visão globalizante do problema. De facto, dissolvidas com frequência na cómoda designação de tardobarroco, as formas do rococó permanecem em grande parte desconhecidas, com excepção de alguns aspectos relacionados com a arquitectura, a talha ou com as denominadas artes decorativas. Mas um simples inventário sistematicamente organizado em torno das suas formas continua por fazer. Por isso é difícil traçar uma periodização. O carácter fragmentário do discurso rococó impossibilita a indicação de uma data ou uma obra precisas que assinalem o seu arranque. Torna-se mais



Terra. Azulejo do Jardim do Palácio Fronteira, Lisboa

cado à figuração dos planetas e das constelações em suporte azulejar, vê-se, em azulejo também, a simbolização do Ar (um menino alado sustentando uma coroa de flores e uma pluma em cada uma das mãos, ladeado por outro dois meninos e pássaros), da Terra (um menino com uma cornucópia da abundância, rodeado por meninos alados, um castelo, flores, árvores e animais) e, num grande relevo, a Água (figura masculina alegórica — o Tejo? — sustentado um golfinho jorrando água). O elemento restante, provavelmente destinado a figurar em relevo, nunca chegou a ser instalado.

P. P.

BIBLIOGRAFIA — S. SEBASTIAN, *Arte y Humanismo*, Madrid, 1981; *idem*, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981; R. MOREIRA, *Um Tratado de Arquitectura Militar do Século XVI*, Lisboa, tese de Mestrado em História da Arte na UNL, 1982; P. VARELA GOMES, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, 1988.

QUELUZ, Palácio de. Pequeno domínio rústico próximo da capital, a sua história começaria verdadeiramente em 1654 com a instituição por D. João IV da Casa do Infantado em apanágio dos filhos segundos dos reis de Portugal. Nela se incluíam bens provenientes do confisco exercido sobre os partidários de Castela, nomeadamente os marqueses de Castelo Rodrigo, proprietários do Palácio Corte Real em Lisboa e da Quinta de

Queluz, onde no final do século XVI se construía um pequeno pavilhão de caça. Decorrido sem alterações o período do governo do primeiro senhor (depois D. Pedro II), em que Queluz é cenário das intrigas políticas que levarão à deposição de Afonso VI, é no tempo do infante D. Francisco, irmão de D. João VI, que o edifício começa a ser utilizado como residência estival. Verificam-se então as primeiras obras, provavelmente da responsabilidade de Manuel da Costa Negreiros, arquitecto da Casa do Infantado. Introduzem-se melhoramentos e inicia-se o seu prolongamento com a construção de um torreão e de uma ermida. Mas é na geração seguinte, quando o futuro D. Pedro III entra na posse da Sereníssima Casa, que têm lugar as campanhas que transformarão Queluz na mais elegante residência da corte portuguesa. Iniciados os trabalhos em 1747-1748 sob a direcção de Mateus Vicente de Oliveira — formado na escola de Mafra e que sucedera a Negreiros como arquitecto do Infantado —, receberiam novo alento depois de 1751, quando o incêndio que devastou o Palácio Corte Real, residência lisboeta do infante onde decorriam grandiosas remodelações, faz desviar a sua atenção para a pequena quinta, entretanto ampliada pela aquisição de outras confinantes. A partir de então e embora com variações de ritmo impostas pelos acontecimentos, pode dizer-se que o palácio não parou de crescer até 1807, quando a partida da corte para o Brasil marcou o início da sua decadência. Numa primeira fase, que se prolongará

até ao final de década de 50, procede-se aos aterros com vista a nivelar a pequena colina onde se erguia o pavilhão dos Castelo Rodrigo e empreende-se a destruição de parte das construções de D. Francisco pela necessidade de as adaptar aos novos planos. É neste período que se procede ao ordenamento do pátio de honra, discreta reminiscência da Cour de Marbre de Versalhes: reforma-se o torreão de D. Francisco, que passará a constituir o corpo central, dotado de dois pisos, envolvendo o terreiro graças a duas movimentadas alas de um só andar, definindo um espaço semicircular prolongado em mais dois rectangulares e reentrantes. A perspectiva delimita-se no topo pelo conjunto das arcadas e da grande janela sobre o portal que denotam a formação ludoviciana do arquitecto. Para a direita encobrem-se e reaproveitam-se as edificações herdadas dos anteriores proprietários; no lado oposto alongam-se as novas dependências, formando ângulo na capela e dirigindo-se depois para sul flanqueando os jardins. O palácio abre-se assim sobre o vasto pátio, retomando uma solução tradicional a que o arquitecto imprime serenidade não destituída de graça no contracurvado das longas fachadas térreas. Interiormente compõe-se o Paço Novo de uma extensa enfiadura de aposentos deitando sobre os jardins, entestando a poente com a ermida e tomando depois em ziguezague a direcção do sul. As obras avançam a bom ritmo, encontrando-se já adiantadas em 1751. No ano seguinte dá-se por terminada a colocação de vidros, bem como as pintu-

ras interiores de paredes, tectos e madeiras. Têm então início, sob a direcção de Manuel da Maia, os trabalhos de captação de águas e do aqueduto e, desde 1755, um jardineiro holandês procede ao arranjo dos jardins e da quinta, que começam a ser povoados de vasos e estátuas de mármore e chumbo encomendados em Itália e Inglaterra. Depois e até 1758, prosseguem os acabamentos e a casa de campo do infante estende-se na vastidão salaia como pacato refúgio de um príncipe a quem, na sua condição de filho segundo, compete um lugar discreto na complexa trama do Portugal Josefino. Com efeito, estaria certamente longe de poder considerar-se sumptuosa nesses primeiros anos. Sonhada à escala do seu proprietário e destinada a breves ocupações na estação calmosa, era um capricho custeado pelas grossas rendas do Infantado, mas não avultava entre tantas outras quintas de recreio aristocráticas dos arredores da capital. Fora a pequena Capela que Silvestre de Faria Lobo revestira de talha em 1752 e onde perpassam sugestões da de S. João Baptista em S. Roque, contava apenas uma sala de dimensões relativamente amplas, decorada então com *chinoiserie* e transformada depois em Sala da Música. De resto os trabalhos abrandam a partir de 1755. O Terramoto mal se faz sentir em Queluz, mas Mateus Vicente parte para Lisboa com a maioria dos operários ocupados na reconstrução da capital. Privado do seu arquitecto, D. Pedro chama então Jean Baptiste Robillion, debuxador e gravador francês estabelecido em Lisboa desde 1749



Palácio de Queluz. Fachada de Cerimónia

14
e tido por conhecedor de arquitectura. Contratado inicialmente para traçar os planos dos jardins e colocado sob a direção de Mateus Vicente, Robilion transformar-se-á com o tempo no principal instrumento do infante nas sucessivas reformas empreendidas. Efectivamente, o príncipe entusiasmará-se à medida que o palácio ia tomando forma, criando o hábito de veranejar em Queluz e o edifício torna-se exíguo face às novas necessidades. Mas, sobretudo, o seu casamento com a princesa herdeira D. Maria (1760) coloca-o subitamente num lugar central da política portuguesa, retirando-o à meia sombra onde até aí se movera. Queluz acolhe então a pequena corte dos príncipes do Brasil e torna-se necessário repensar as estruturas, criando espaços vocacionados para as concorridas funções que a partir de agora se sucedem. Nesta segunda fase o Palácio amplia-se, recebendo uma decoração brilhante e alcança aproximadamente a configuração que hoje apresenta. Mas adquire igualmente um carácter ecléctico pela sobreposição de duas personalidades artísticas tão distintas, que as dimensões modestas do conjunto mais realçam; e a planta repetirá sempre no plano funcional esse desfazamento. Queluz cresce agora em oposição ao primitivo núcleo, fechando-se sobre si próprio. Por força dos acidentes do terreno, todo o esforço dos architectos, como as galas decorativas, se concentram em torno dos jardins, traçados por Robilion a partir de 1758 segundo os modelos seiscentistas de Le Nôtre, em tabuleiros regulares e lagos

ornados de estátuas e concebidos como prolongamento das salas. Secundado por uma equipa de artífices franceses, é ele o autor da Sala Grande, mais tarde dos Embaixadores, erguida pela mesma época no espaço ocupado pela ermida de D. Francisco e destinada a festas e concertos. Por seu turno Mateus Vicente, enquanto superintendente geral das obras, ocupa-se da fachada de cerimónia sobre o jardim Pênsil — que, paradoxalmente, fará agora as vezes de principal —, tirando partido do velho torreão como motivo central, coroado por frontão triangular assente em pilastras. Duas alas térreas estendem-se com elegância realçada pelo tratamento requintado da pedra, numa interpretação original do rococó filtrada pela tradição clássica joanina. De resto, o rococó teria em Queluz a sua mais feliz expressão formal em termos de arquitectura civil e, talvez, o melhor exemplo do seu espírito nesse microcosmos que se isola, alheio ao turbilhão das reformas pombalinas. Enquanto Lisboa se ergue das cinzas regressa o bulício a Queluz: em 1759 reforma-se a Sala da Música com talha de Silvestre Faria Lobo e em 1768 a abertura do Salão Oval obriga à remodelação do corpo central da fachada de Malta, onde Mateus Vicente impõe um coroamento dinâmico, ligado à tradição barroca italiana e centro-europeia, mas que pode igualmente dever-se às suas novas experiências lisboetas. No interior, Robilion e Faria Lobo criariam, numa concepção decorativa próxima do *rocaille* francês, a mais bela sala do palácio. Ainda em 1774, iniciava-se sob a



Palácio de Queluz. Sala do Trono



Palácio de Queluz. Fachada de Malta

direcção do arquitecto francês a construção do pavilhão que levaria o seu nome e que delimita o jardim Pênsil a poente, completando a fachada de cerimónia. Destinado a aposento do príncipe, permitirá igualmente resolver o complexo problema da ligação à quinta, vencendo o desnível inspirado na arquitectura francesa do *Grand Siècle*, num esquema complexo que, se não é destituído de interesse, resulta contudo arcaizante e algo pretencioso, desequilibrando pela sobrecarga ornamental a graciosa fachada de Mateus Vicente. Albergaria contudo das mais encantadoras salas do palácio, reflexo da vida despreocupada e amável que as suas paredes abrigaram. Finalmente, completando-o no extremo oposto, Inácio de Oliveira Bernardes ergue em 1778 a Casa da Ópera. Queluz aumentara substancialmente a sua área no decurso das últimas décadas, mas a subida ao trono de D. Maria I e o casamento dos príncipes D. José e Maria Benedita (1777) impõem novo começo dos trabalhos. Em 1784 é desmanchada a Ópera e em seu lugar Manuel Caetano de Sousa — arquitecto do Infantado desde 1785 — levanta um pavilhão destinado inicialmente aos príncipes do Brasil, mas que a Rainha habita depois de enviivar. Fora porém D. Pedro o grande impulsor de Queluz. Figura mal conhecida ainda hoje, soubera exercer um mecenato activo e trans-

formar o seu retiro num local acolhedor e requintado, alternativa aristocrática às propostas *burguesas* de Pombal. À data da sua morte (1786), pode dizer-se que o palácio estava concluído. Não cessam os trabalhos, é certo, mas desaparecem os grandes artistas e o ímpeto criador inicial. As últimas obras não têm o brilho das primeiras e destinam-se a solucionar questões de natureza prática. O incêndio do Paço da Ajuda em 1794, transportando a corte para Queluz, obriga a uma reestruturação dos espaços, tentando em vão submeter o pequeno *Sans-Souci* de D. Pedro III aos rigores do protocolo do Estado: definem-se novas utilizações às salas, com que nunca se conformarão — a Sala Grande acolhe os Embaixadores, o Salão Oval serve agora ao Trono. Sob a direcção de Manuel Caetano e, mais tarde, de seu filho Francisco Luís, procede-se a restauros, actualizam-se decorações, introduzem-se na planta alterações que jamais satisfazem. Ergue-se, enfim, um novo piso sobre a fachada de cerimónia (desaparecido após o incêndio de 1934) e um palacete com torre sineira, fronteiro ao palácio, destina-se à guarda e ao complexo aparelho curial. Mas é já uma arquitectura sem novidade, monótona e utilitária, que prejudica a elegância do conjunto. Abandonado quando a corte abala para o Brasil, Queluz morrerá com a sociedade que o criou ao

primeiro sopro dos ventos liberais — como um mundo fechado e sem renovação, impermeável a mudanças que finalmente lhe seriam fatais.

A. F. P.

BIBLIOGRAFIA — M. DE RESENDE, «Descrição e Recordações Históricas do Paço e Quinta de Queluz», in *O Panorama*, XII, Lisboa, 1855; I. DE V. BARBOSA, «Queluz, o Palácio e a Quinta Real», *Arquivo Pittoresco*, VI, Lisboa, 1863; A. C. PIRES, *História do Palácio Nacional de Queluz*, Coimbra, 1925/26; N. C. GUEDES, *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*, Lisboa, 1971; I. DE ARAÚJO, «Quintas de Recreio», in *Bracara Augusta*, XXVII, 1.º tomo, Braga, 1973; J.-A. FRANÇA, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, 1983; N. C. BORGES, *Do Barroco ao Rococó*, in *História da Arte em Portugal*, 9, Lisboa, 1986; M. P. R. CARVALHO e M. BINNEY, *Casas Nobres de Portugal*, Lisboa, 1987.

QUILLARD, Pierre Antoine (Paris, ca. 1701 ?-Lisboa, 1733). Pintor e gravador de água-forte, referido por Pietro Guarienti, que nos informa da sua vinda para Portugal, em companhia do naturalista suíço Merveilleux, como desenhador de plantas. Levantam-se dúvidas quanto à data do seu nascimento; seguindo Guarienti, muitos autores dão-no como tendo nascido em 1711, mas Reynaldo dos Santos, citando Guiffrey, afirma que nasceu em 1701 (data confirmada em Thieme-Becker); ficou em segundo lugar em dois concur-

sos da Academia, o primeiro ganho por Boucher (1723), o segundo por Van Loo (1724), o que o teria impedido de ir para Roma. Na verdade, 1723, Boucher tinha vinte anos, e em 1724, Van Loo, dezassete, enquanto Watteau foi aceite na Academia já com vinte e oito anos; parece, pois, de estranhar, como pretende Ayres de Carvalho, que Quillard concorresse à Academia apenas com doze anos, viesse para Portugal com quinze e se tornasse pintor régio consagrado, vindo a morrer com vinte e dois anos.

A sua estadia em Portugal decorreu entre 1726 e 1733, embora Merveilleux já aqui tivesse estado anteriormente. Em 1727 já Quillard era pintor régio e também desenhador da Academia de História, tendo trabalhado para várias casas nobres, como a de Cadaval, Alegrete e Taroucas.

As suas primeiras obras datadas e assinadas são duas águas-fortes, uma de 1727, *Lançamento ao Mar da Nau Lampadosa*, outra de 1728, representando o *Fogo de artifício por ocasião dos casamentos dos príncipes...* Em 1730, ilustrou também a obra *Últimas Acções...* do segundo duque de Cadaval, em que reproduz o retrato do duque a partir do original de Duprà.

O conjunto de obras que lhe foram atribuídas por Cyrillo foram bastante reduzidas, a partir do momento em que Ayres de Carvalho identificou a autoria dos retratos dos duques em Vila Viçosa como sendo Duprà. No entanto, ainda lhe são atribuídos retratos, entre os quais o do engenheiro-



Cena Galante no Parque, de Pierre Quillard

6 — *Cenários*: Pela sua natureza, os cenários de teatro e, muito em especial, de ópera, detêm efeitos de ilusão perspéctica que, se não são em *trompe l'oeil*, traduzem uma espacialidade inexistente, multiplicando os planos e iludindo pelo uso de pontos de fuga em escala monumental os limites reais da arquitectura do palco. Existem exemplos interessantes deste processo de composição no espólio de desenhos datáveis de meados do século XVIII atribuídos a João Carlos Bibiena, nomeadamente o *Cenário de Fundo de Galeria*, executada à pena e aguarelado, do Museu Nacional de Arte Antiga (Inv.º 307), ou o desenho *Cenário Interior de Um Forte com Estátua de Neptuno*, do mesmo género do anterior e da mesma colecção (inv.º 326).

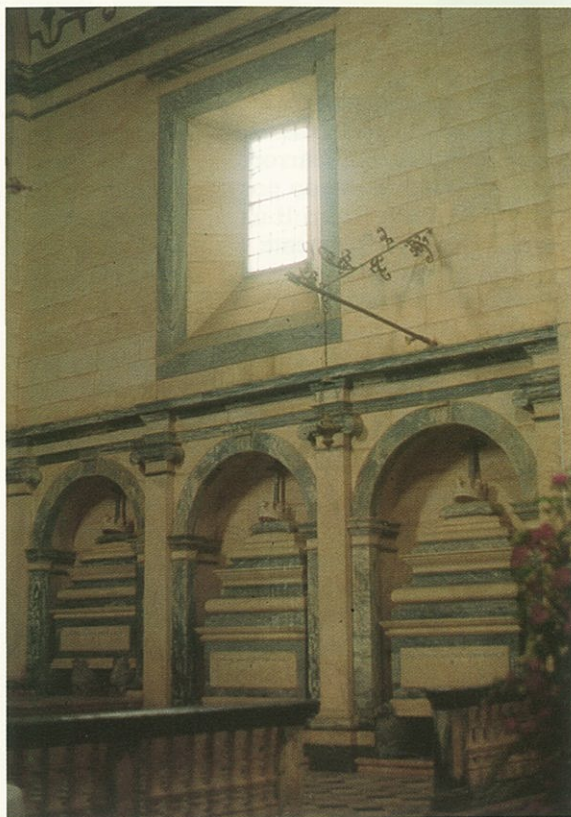
P. P.

BIBLIOGRAFIA — REYNALDO DOS SANTOS, «A pintura dos tectos no século XVIII em Portugal», in *BANBA*, n.º 18, 2.ª série, 1962, pp. 13-22; J. FERNANDES PEREIRA, «Resistências e aceitação do espaço barroco: a arquitectura religiosa e civil», in *História da Arte em Portugal*, vol. 8, Lisboa, 1986, pp. 9-65; N. CORREIA BORGES, *Do Barroco ao Rococó*, vol. 9 da *História da Arte em Portugal*, vol. 9, Lisboa, 1987; *Desenhos dos Galli Bibiena. Arquitectura e Cenografia* (Catálogo da exposição do Museu Nacional de Arte Antiga), Lisboa, 1987.

TUMULÁRIA. A vivência particular ou colectiva do fenómeno transcendente da morte reflecte-se na arte funerária de acordo com as variações da cultura e da mentalidade. O cristão prepara pela ascese e pelo arrependimento o instante supremo do seu trânsito, mas o desejo de perpetuar na lembrança dos vivos a memória do que foi neste mundo origina especiais cuidados com o local e a forma da sepultura, a natureza das honras prestadas ao defunto, a encomendação da alma, etc., e a hierarquia da personagem desaparecida reforça o poder edificante da sua experiência pessoal. Desde o século XVI a visualização da morte — exéquias, túmulos, ilustrações — ressentem-se, como não poderia deixar de ser, da ideologia religiosa da Contra-Reforma e da sensibilidade aristocrática que informa a civilização da Europa Moderna. A partir do século XVII, porém, o barroco introduz nas comemorações fúnebres, como em todas as manifestações da vida social, uma feição eminentemente simbólica, teatral e mundana. Sobre as preocupações de carácter escatológico avulta agora o panegírico ao defunto e o espectáculo do contraste oferecido entre a sua antiga dimensão terrena e o nada a que se encontra reduzido, metaforicamente ilustrado na tétrica pompa dos cerimoniais. Emudecidas as últimas homenagens dos contemporâneos, compete à sepultura recordar aos vindouros a passada grandeza do seu ocupante. Todavia, o estudo deste capítulo da arte barroca portuguesa depara ainda hoje com um deficiente conhecimento da evolução da sensibilidade nacional perante a morte, necessariamente condicionada pela mundividência tridentina que, como a outros níveis, terá certamente influenciado a iconografia tumular. É porém um facto que o declinar do

século XVI assiste a importantes alterações na tradicional estruturação dos monumentos funerários. O túmulo medieval, constituído pela arca sepulcral onde se depositava o ataúde encimada pela estátua jacente do defunto evoluiu, com o último gótico, para soluções de grande monumentalidade, generalizando-se a inclusão parietal do mausoléu com amplo aproveitamento ornamental do arco-sólio. Durante a Renascença alcançam-se efeitos de grande riqueza e variedade, onde o defunto é frequentemente representado orante ou mesmo substituído por imagens pias (túmulos de D. João de Noronha, igreja de Santa Maria, Óbidos). Mas não é raro que um simples cofre ocupe sobre a arca o lugar até então reservado à estatuária. E quando D. Catarina de Áustria manda erguer a capela-mor do Mosteiro dos Jerónimos para panteão da Casa de Avis, uma concepção inteiramente nova, austera e de base essencialmente arquitectónica, faz a sua aparição nos túmulos reais. Apoiados sobre o dorso de elefantes — único elemento figurativo —, os quatro mausoléus, absolutamente idênticos, abrigam sob os arcos rasgados nos flancos da ousia uma severa estrutura moldurada de configuração piramidal que apenas no remate coroado ostenta uma referência velada à qualidade dos régios ocupantes. Estabelece-se assim o protótipo do túmulo maneirista cuja descendência uniformizará o panorama das nossas sepulturas murais seiscentistas, estendendo ainda a sua influência ao século XVIII. O modelo de Belém é favorecido pela nova espiritualidade que invade o sentimento religioso e, consequentemente, também o acto de morrer, no seguimento das normas tridentinas. Da mesma forma a perda da independência, com o aprofundar do nosso isolamento e as dificuldades que ensombraram os anos da Restauração, impedem a renovação de um esquema que, aliás, quadrava bem com a austeridade do nosso barroco inicial, ao mesmo tempo que a evolução operada nos retábulos e na escultura, com a preferência dada ao talhe da madeira, desviando os nossos artistas do trabalho da pedra, propicia a eternização da velha estrutura arquitectónica. Finalmente, o monopólio do sacral por parte da Igreja, com a concomitante reserva do poder catequético e representativo da imagem, manterá por muito tempo no domínio religioso a exclusividade da encenação da morte. O túmulo de S. Bernardo em Alcobaça constitui, nos finais do século XVII, a única realização nacional nesse domínio. É pois na esteira dos sepulcros régios dos Jerónimos que geralmente se situa a nossa tumulária seiscentista, numa tonalidade monocórdica que se repete no panteão dos Braganças (igreja dos Agostinhos, Vila Viçosa, c. 1677) e em inúmeras outras sepulturas, como a do secretário de D. João IV, António Cavide (igreja da Penha de França, Lisboa) ou as de Luís Gonzaga e Fr. João de Vasconcelos (S. Domingos). Substituídos por leões os elefantes evocativos da aventura atlântica, apenas o contraste dos mármoreos na alternância das molduras confere aos mais ricos uma nota de discreta animação. Mas a persistência dos simbólicos paqui-

dermes nos panteões dos Castros (S. Domingos de Benfica) e Gomes Lopes (Nossa Senhora da Estrela), atesta o prestígio do modelo original. É com a morte do Rei Restaurador e o desejo de afirmação da nova dinastia que tem finalmente lugar a elaboração de uma estrutura mais dinâmica, liberta do apoio mural e onde a escultura decorativa tem já uma tímida intervenção. O rico mausoléu de S. Vicente de Fora repousa sobre grifos heráldicos e a tampa da arca marmórea apresenta-se como uma novidade com o seu remate de fogaréis. A ligação com a estética maneirista perdura todavia no coroamento do conjunto onde a clássica molduração piramidal serve de apoio ao escudo do monarca. Definira-se deste modo um novo arquétipo, severo ainda mas de efeito monumental, responsável por uma nova linhagem de túmulos, dos quais as reminiscências arcaizantes serão pouco a pouco eliminadas. É o caso do cenotáfio do bispo do Algarve D. António Pereira da Silva na Sé de Faro mas, sobretudo, do magnífico sarcófago da Princesa Santa Joana (convento de Jesus, Aveiro), delineado por João Antunes (c. 1699). Pequenos anjos escoltando representações da fénix sustentam, sem esforço aparente, a belíssima arca de mármore embrechados terminada agora com frontões de aletas sobre os quais querubins servem de tenentes às armas reais. A tumulária nacional evolui assim para fórmulas mais livres mas ainda presas a uma certa rigidez arquitectónica e a um barroco mais decorativo do que plástico. Uma solução de compromisso entre o novo tipo e o anterior parietal se apresenta no mausoléu de Mendo de Fóios Pereira na igreja da Graça (Lisboa), conjugando a arca de embrechados com o antigo remate piramidal sobrepujado por meninos empunhando archotes. Lentamente, contudo, os emolduramentos adquirem maior ênfase na alternância das superfícies côncavas e convexas e a estatuária decorativa ganha importância pelas suas possibilidades de animação. As urnas de prata das beatas Teresa e Sancha em Lorvão, terminadas em 1715 pelo ourives portuense Manuel Carneiro da Silva, ostentavam outrora sobre as tampas toda uma série de pequenos anjos, num *crescendo* que alcançava o clímax nas coroas da sua realeza ornadas de palmas e açucenas. Está-se porém ainda longe do exacerbado dramatismo do barroco europeu que, todavia, fora já introduzido na Vista Alegre (Aveiro) no túmulo do bispo de Miranda D. Manuel de Moura Manuel realizado em 1699 por Claude de Laprade, onde se assiste ao regresso do jacente. Mas a sua concepção geral, eminentemente plástica, dramática e eloquente, permanecerá isolada na província, sem continuadores. A aproximação ao vocabulário de ressonâncias macabras do barroco funerário europeu far-se-á de um modo mais discreto, ao redor de 1660, no túmulo parietal de mármore italiano da condessa de linhares em Santo Antão-o-Novo, grandemente mutilado pelo Terramoto e desenhado por artistas nacionais mas com a colaboração de genoveses. O cenotáfio, erguido sobre um plinto, assentava nos tradicionais leões; mas o principal motivo



Panteão dos Braganças, Igreja dos Agostinhos de Vila Viçosa

de interesse era constituído pelos *meninos* que brincavam com as armas da condessa ou se apoiavam em caveiras. Reconhece-se aqui, pela primeira vez, a aplicação de uma gramática directamente ligada à evocação da morte, ornamentando uma estrutura sem complexidade, que define um protótipo sistematicamente aplicado pela tumulária nacional da próxima centúria. Retoma-se deste modo a construção parietal e a composição estrutura-se por andares — pedestal, figuras portantes, arca sepulcral —, terminando em regra com as insígnias heráldicas do ocupante entre os tradicionais anjinhos e caveiras. Desde o mausoléu do segundo conde de Miranda (Mosteiro da Batalha, c. 1690), ligado ainda ao barroco severo inicial na opulência decorativa dos embrechados, aos que Machado de Castro realizou na segunda metade de Setecentos para as rainhas Mariana de Áustria (museu do Carmo) e Mariana Vitória de Bourbon (S. Francisco de Paula), dum efeito triunfal e quase festivo, passando pelo do sétimo duque de Aveiro D. Gabriel de Lencastre (c. 1740) — onde é talvez possível descortinar remotas influências do modelo lapradiano da Vista Alegre —, a tumulária portuguesa não oferece novidades. Certas urnas devocionais como a do retábulo da Sra. da Boa Morte na Madre de Deus (Lisboa) ou a que José Francisco de Paiva desenhou em 1793 para albergar o corpo de Santa Mafalda em Arouca, ligam-se mais aos rumos do nosso mobiliário do que à revolução de uma autêntica arte funerária que se revela afinal pouco imaginativa. Por último, merecem

ainda uma referência os mausoléus ou *castrum doloris* erguidos com materiais efémeros por ocasião das exéquias de altas personagens e onde verdadeiramente, mais do que nas sepulturas, têm lugar criações espectaculares em consonância com o *pathos* retórico do barroco europeu. No seguimento do modelo criado por Carlo Fontana para os funerais de D. Pedro II na igreja portuguesa de Roma (1707), amplamente divulgado através da gravura, generaliza-se a estrutura em forma de baldaquino sob o qual se abriga o catafalco, entre cortinas de efeito dramático, figuras simbólicas e esboços providos de ampulhetas, foices e outros elementos macabros a quem compete um papel activo na transmissão do discurso alegórico. Nas exéquias do duque de Cadaval (1727) ou de D. João V (1750-1751) pressente-se pois o modelo romano, encenando uma complexa representação da morte sem correspondência nas construções de pedra e cal. Afigura-se assim que o carácter mundano das celebrações fúnebres se opõe, ainda no século XVIII, a uma vivência essencialmente íntima desse momento particularmente transcendente, filtrada pela persistente religiosidade seiscentista; deste modo, em face da morte pública e barroca de origem europeia, a sociedade portuguesa parece continuar a cultivar, preferencialmente, a morte do eu.

A. F. P.

BIBLIOGRAFIA — D. DE MACEDO, *Iconografia Tumular Portuguesa*, Lisboa, 1934; N. C. CARDOSO, *Túmulos Portugueses*, Lisboa, 1937; R. SANTOS e D. DE MACEDO, *História da Arte em Portugal*, III, Porto, 1953; R. C. SMITH, «Os Mausoléus de D. João V nas Quatro Partes do Mundo», in *Revista da Faculdade de Letras*, XXI, 2.ª Série, n.º 1, Lisboa, 1955; A. N. GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal — Distrito de Aveiro — Zona Sul*, Lisboa, 1959; A. DE CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, 2 vols., Lisboa, 1962; V. L. DIAS, *Cemitérios, Jazigos e Sepulturas*, Porto, 1963; R. C. SMITH, *The Art of Portugal*, London, 1968; F. F. NEVES, «A Casa e Ducado de Aveiro — sua origem, evolução e extinção», in *Arquivo do Distrito de Aveiro*, n.º 152, Aveiro, 1972; V. TAPIÉ, *Barroco e Classicismo*, I, Lisboa, 1974; A. N. GONÇALVES, «As Urnas Sepulcrais das Santas Teresa e Sancha em Lorvão», in *Estudos de Ourivesaria*, Porto, 1984; N. C. BORGES, *Do Barroco ao Rococó, História da Arte em Portugal*, 9, Lisboa, 1986; C. MOURA, *O Limiar do Barroco, História da Arte em Portugal*, 8, 1986.

TURRIANO, Frei João. Filho do engenheiro militar Leonardo Turriano, desenvolveu a sua actividade nas áreas do desenho, arquitectura, engenharia militar e matemática, tendo sido lente desta última disciplina na Universidade de Coimbra.

Como engenheiro militar é o responsável pela obra do Forte da Cabeça Seca, iniciada em 1646.

Sousa Viterbo atribui-lhe a autoria das traças da capela-mor de Leiria e da de Viseu, realizadas à volta de meados do século XVII.

Segundo ainda aquele autor, seria o responsável por várias obras conventuais. Assim seriam de

sua autoria o dormitório e as hospedarias do Mosteiro de Semide, o novo dormitório de Alcobaça, o das Inglesinhas de Lisboa, o de Odivelas, o beneditino da Estrela, o de Travanca e a Igreja nova de Santo Tirso.

Tendo tomado o hábito de S. Bento em 1629, e utilizando as ordens monásticas normalmente os serviços dos seus monges artistas, é natural que João Turriano tenha, de facto, sido autor de algumas daquelas obras, nomeadamente as patrocinadas pela Ordem Beneditina.

De sua autoria, sem dúvida, é o novo Mosteiro de Santa Clara em Coimbra, obra iniciada em 1649, ainda muito ligada à estética do maneirismo, pelo menos ao nível da igreja.

Artista polivalente, o facto de ter sido o autor do projecto de Santa Clara e os outros seus possíveis trabalhos no campo da arquitectura não militar demonstram bem o papel que os engenheiros militares desempenharam na arquitectura portuguesa nos séculos XVII e XVIII.

H. M. P. B.

TURRIANO, Leonardo. Engenheiro militar, Leonardo Turriano exerceu a sua profissão em Portugal no início da centúria de Seiscentos.

De origem italiana, natural de Milão, começou por servir em Castela trabalhando nas fortificações no reinado de Filipe II.

Continuando ao serviço da dinastia filipina, veio para Portugal no final do século XVI, provavelmente para realizar a obra da torre e fortaleza de S. Julião, acabando por substituir, em 1598, Filipe Terzi entretanto falecido, como engenheiro-mor do reino.

Formado em Itália, zona que liderava nessa altura as formas e os métodos das construções militares, Leonardo Turriano deve ter sido o responsável por algumas obras de fortificação realizadas em Portugal no tempo da dominação filipina.

Turriano distinguiu-se como teórico, com trabalhos ligados à actividade construtiva e principalmente à arquitectura militar e à engenharia.

Desta faceta da sua actividade conhecem-se de sua autoria uma obra de 1624 intitulada *Parecer sobre a navegação do rio Guadalete a Guadalete e Guadalquivir*, e uma outra, provavelmente realizada quando do seu trabalho em Espanha, com o título: *Alla maesta del Re Catolico — Descriptione et Historia del Regno de L'Isole Canaria Gia Dette le Fortunate — Con il Parere Delle Loro Fortificationi — Di Leonardo Torriani Cremonese*.

Além destas obras, terá escrito um trabalho sobre a sala real da Torre do Paço da Ribeira e a sua decoração.

H. M. P. B.

ção da especialização, própria do barroco seiscentista, evitou no entanto o espartilhamento artístico e multiplicou as vias expressivas. Ao escolher o retrato, Domingos Vieira escolhe um dos géneros mais importantes, assumindo, através dele, papel de relevo na pintura portuguesa do tempo.

É um estatuto que se torna sensível por volta de 1635, quando assina o retrato de Lopo Furtado de Mendonça (Museu de Arte Antiga). Com o desaparecimento, até aos inícios de 40, do seu homónimo Vieira Serrão, de Diogo Pereira, de André Reinoso e de Domingos, Cunha, o *Cabrinha*, retira-se a geração do maneirismo tardio e do protobarroco. Com a radicação em Espanha do marquês de Montebelo, o panorama nacional circunscreve-se a um Avelar Rebelo, a António Pereira, Marcos da Cruz e pouco mais. Os seus retratos definem então uma escrita pictural segura, «larga, forte e vibrante, de faces francas, mãos plebeias e um claro-escuro sem mistério» (Reynaldo dos Santos). Os representantes da nobreza e da rarefeita burguesia encontram nela a iconicidade desejada para o seu estado e função, envolvendo nisso a própria dignidade régia. E se nenhum retrato de D. João IV, ou de D. Afonso VI, da sua autoria tenha chegado até hoje, o desempenho do cargo de pintor régio admite a possibilidade duma galeria com os membros da família real.

Os principais modelos disponíveis são as telas do já mencionado Lopo Furtado de Mendonça e de sua mulher, D. Isabel de Moura (também no MNAA). O ponto de partida é, sem dúvida, o jovem Velázquez, exacto contemporâneo de Vieira. Aproximando a figura de Mendonça ao retrato do suposto Francisco Pacheco, de 1619-1920, logo ressaltam as afinidades, confirmadas pela luz e efeitos dramáticos do provável auto-retrato velazqueño também da mesma altura (Museu do Prado). E, quando em 1626, o espanhol representa o infante D. Carlos, de pé em corpo inteiro, iluminado lateralmente sobre um fundo escuro, a pose é em tudo idêntica à que veremos depois no aristocrata português (Prado). Apenas uma quase imperceptível redução, concentrada e enérgica no rosto e mão esquerda, sustenta a autonomia do pintor lisboeta, obviamente rendido à novidade do processo.

A prova da sua capacidade de apropriação dinâmica encontramos-na, porém, no retrato de D. Isabel, «a melhor obra da pintura portuguesa conhecida na primeira metade de Seiscentos» (José-Augusto França). Recortada da tela, subsiste apenas o fragmento da cabeça, irresistivelmente dominado pelo olhar luminoso e sereno. A pincelada, de súbito libertada para captar os reflexos do toucado de renda, desenvolve uma lógica intrínseca, de natureza puramente pictural. Impulso inerente à nova técnica, como mais tarde o próprio Velázquez se encarregaria de demonstrar, os lampejos que dele se adivinham nas obras de Vieira confirmam a consciência estética das suas escolhas.

Do conjunto que lhe é presentemente atribuído, produto dos acasos da sobrevivência, destacam-se os retratos femininos. O de D. Margarida Moreira (col. particular) revela bastantes afinidades com o

de D. Isabel, tanto no tratamento suave do rosto como na envolveria sensível dos plissados, enquanto o de D. Maria Antónia de Melo (MNAA), quase de corpo inteiro, denuncia certa rigidez; a cadeira, em que repousa a mão esquerda, é uma das convenções seguidas por toda a gente, mas aparentemente desvalorizada pelo artista. Dos masculinos, impõe-se o de D. Miguel de Almeida, conde de Abrantes (col. pública), de gorjeira e barba esbranquiçada, figura veneranda, curvada ao peso dos anos.

Completam o catálogo, desoladoramente escasso, os retratos do Magistrado (Museu de Évora), de D. Gonçalo de Sousa Macedo, de Martim Afonso de Almada, de D. Filipa de Melo e de duas crianças (diferentes colecções particulares).

Personalidade ainda por estudar em profundidade, Vieira exerceu certamente influências. Não são fáceis, porém, de determinar. A exposição de pintura seiscentista, promovida em 1942, permitiu assinalar diferentes correntes e variados autores anónimos. A própria individualidade do *Escuro* andou confundida com Domingos Vieira Serrão, suscitando ambiguidades, como a da notícia de Félix da Costa. Nela se refere as «honras» recebidas dos Filipes, III e IV, e a chamada a Madrid. Uma contaminação entre as duas biografias poderia explicar a tradição da viagem, muito provavelmente cumprida pelos dois artistas. Na verdade, só uma ida a Sevilha, ou à capital dos Áustrias, poderia ter proporcionado ao futuro pintor dos Braganças as premissas da sua arte.

C. M.

BIBLIOGRAFIA — Academia Nacional de Belas-Artes, *Persönagens Portuguesas do Século XVII — Exposição de Arte e Iconografia*, Lisboa, 1942; REYNALDO DOS SANTOS, *Conferências de Arte*, Lisboa, 1943; F. GONÇALVES, «A Inquisição portuguesa e a arte condenada pela Contra-Reforma», in *Colóquio*, n.º 26, Lisboa, 1963; J.-A. FRANÇA, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, 1981.

VIEIRA, Jacinto (act. 1723-1725). Escultor de Braga cuja actividade artística conhecida se resume ao monumental conjunto de estátuas que decoram a igreja do Mosteiro de Arouca. Concebidos em tamanho maior que o natural e realizadas no brando calcário de Ançã, representam santos beneditinos (na nave) e monjas cistercenses encabeçadas pela beata D. Mafalda (no coro), além de uma Anunciação à Virgem, já na capela-mor. Habitado ao trabalho da madeira, como se deduz das imagens de S. Bernardo e S. Bento executadas para o altar-mor, não sentiria contudo dificuldades em se adaptar ao material lítico. Perfiladas nos seus nichos e contrastando com o granito da estrutura arquitectónica, produzem um efeito impressionante nas suas atitudes serenas e majestosas onde mal se resente a dramática agitação que, por influência do figurino berniniano, invadia a escultura nacional. É porém no grupo de figuras femininas de porte ativo e reservado, que melhor se afirmam as qualidades plásticas do artista, no extraordinário efeito que soube extrair do fino pregueado da

cogula e da toalha e véu emoldurando os delicados rostos que um leve sopro de vida docemente anima. Posteriormente, uma discreta policromia colocaria ainda uma nota subtil e graciosa nesses sugestivos vultos de antigas abadesas. Revelam no conjunto a persistência de uma corrente de vincadas características nacionais e vários pormenores, como a custódia de coluna empunhada por Santa Juliana, atestam o isolamento do escultor. E, todavia, sob a aparente severidade da modelação, parece querer insinuar-se um movimento novo, precursor de futuros arrobos. Neste contexto, é bem possível que uma análise atenta da estatuária de Arouca viesse a constatar, no ritmo necessariamente lento da sua feitura, a integração progressiva do artista no processo geral de internacionalização a que o País assistia sob o impacte dos modelos estrangeiros.

A. F. P.

BIBLIOGRAFIA — REYNALDO DOS SANTOS, *A Escultura em Portugal*, II, Lisboa, 1950; P. DIAS, *Mosteiro de Arouca*, Coimbra, 1980; N. C. BORGES, «Do Barroco ao Rococó», in *História da Arte em Portugal*, Lisboa, 1986.

VIEIRA LUSITANO, Franciso V. de Matos (Lisboa, 1699-1783). Filho de um fabricante de meias, que o destinara à vida eclesiástica, iniciou a sua formação na Quinta da Boa Vista, em Carnide, onde o morgado Falcão de Gamboa promovia uma tertúlia de artistas e intelectuais. Aí também conheceu D. Inês Helena de Lima e Melo, filha mais velha do morgado, sua futura mulher.

Os seus desenhos foram apreciados e em 1712 partiu para Roma, na embaixada do marquês de Fontes, tornando-se discípulo de Benedetto Lutti e, posteriormente, de Trevisani. Em 1718, obtém o primeiro prémio no concurso da Academia de S. Lucas com *Noé Embriagado diante dos Filhos*. Datam também deste período as primeiras águas-fortes. Em Maio de 1719 regressa a Lisboa, sendo-lhe imediatamente encomendado um painel do Santíssimo Sacramento para a procissão do Corpo de Deus, e uma série de quadros para a sacristia da Patriarcal: *Apostalado* (concluído); *Cristo Crucificado*, *Flagelação*, *Caminho do Calvário* e um *Ecce Homo* (Castilho), terminados depois de 1733. A 22 de Outubro de 1719 foi recebido na Irmandade de S. Lucas. São já de 1720 os dois painéis para a Capela de Santo António, em S. Roque, elogiados por Pedro Alexandrino. Fez também o perfil de D. João V para as moedas cunhadas por Mengin. A 30 de Outubro de 1720 casa, por procuração, com D. Inês, que é enclausurada pela família no Mosteiro de Santa Ana. Vieira parte então para Roma, a fim de obter do Papa a libertação da mulher. Aí permanece sete anos, durante os quais vai desenvolver a sua arte, pintando a *Natividade* para Santo António dos Portugueses e sendo promovido a Académico de mérito da Confraria de S. Lucas, onde foi mestre de pintura e pintou o *Moisés a Arrojar a Vara* (Castilho). Deste período conhecem-se várias gravuras como *As Três Parcas*



St.º Agostinho Calçando aos Pés a Heresia, c. 1770, de Vieira Lusitano (MNAA)

Cortando o Fio da Existência a Um Mancebo (alusiva à morte do seu irmão), *Santa Rita de Cássia* e uma pintura decorativa que está reproduzida na Biblioteca Pública de Évora. Ilustrou também o *Compendio delle vite de Santi Orefici ed Argentieri* de Liborio Caglieri, tendo desenhado nove das dezasseis gravuras (1727). Em 1728, regressou a Lisboa, tendo conseguido que a mulher fugisse do convento. São desta época duas gravuras, uma *Allegoria à História*, para a Academia Real, e outra representando *Santo António e Uma Vestal com o Número IX*, alusiva aos anos que esteve afastado da mulher. Em Junho de 1729 foi ferido a tiro pelo cunhado, o que o obrigou a refugiar-se no Convento dos Paulistas, onde pinta *Multiplicação dos Pães*, *Moisés no Deserto* e *Eremitas* (1730-1731), além de uma *Sagrada Família* para Mafra, que foi preterida a favor de outra de Masucci. Por essa razão, ou pretendendo uma vida mais segura, parte para Itália com a mulher, passando por Sevilha, onde se encontrava a corte de Filipe V. Aí recebe a notícia de que, à morte de Quillard, fora nomeado pintor régio e regressa então à corte onde inicia o período de maior actividade. Em 1734, é ilustrador oficial da Academia Real de História. Estabeleceu-se em Mafra, onde pintou três frescos nos tectos das dependências do palácio que habitava, dois dos quais — *Primavera* e *Flora* — recuperados por Ayres de Carvalho. Em 1744, foi-lhe concedido o grau de Cavaleiro na Ordem de Santiago da Espada. Em 1775, morreu D. Inês;