

COORDENAÇÃO
NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

ARTISTAS E ARTÍFICES
NO MUNDO DE EXPRESSÃO
PORTUGUESA



ARTISTAS E ARTÍFICES
NO MUNDO DE EXPRESSÃO
PORTUGUESA

COORDENAÇÃO
NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

ARTISTAS E ARTÍFICES
NO MUNDO DE EXPRESSÃO
PORTUGUESA





Título Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa

Coordenação Natália Marinho FERREIRA-ALVES

Edição CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade
Rua do Campo Alegre, 1055 – 4169-004 Porto
Telef.: 22 609 53 47
Fax: 22 543 23 68
E-mail: cepese@cepese.pt
www.cepese.pt

Capa sersilito

Execução Gráfica  sersilito empresa gráfica, lda.

Tiragem 500 exemplares

Depósito legal 282 493/08

ISBN 978-989-95922-0-9

Introdução/Introduction

Natália Marinho FERREIRA-ALVES

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL LUSO-BRASILEIRO

Artistas e Artífices do Norte de Portugal

(Porto, 11 e 12 de Dezembro de 2006)

II SEMINÁRIO INTERNACIONAL LUSO-BRASILEIRO

Artistas e Artífices do Norte de Portugal e sua Mobilidade no Mundo Português

(Salvador da Bahia, 3 a 6 de Dezembro de 2007)

O título genérico da presente publicação, *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*, define as linhas orientadoras do nosso projecto de investigação inserido na Linha Arte e Património Cultural no Norte de Portugal do CEPES (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade), e que teve início no ano de 2005 com a aprovação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Classificado de Excelente). Nesse mesmo ano, realizou-se no Porto o Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, que apresentaria os primeiros resultados concretos dos estudos levados a cabo por investigadores portugueses e brasileiros, já que, ao trabalharem sobre a nossa proposta temática *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*, provaram a importância deste trabalho feito por equipas dos dois lados do Atlântico.

Com efeito, apesar de várias publicações de mérito terem sido elaboradas por especialistas de ambos os países, até hoje permanecem em aberto questões de diversa índole, que só poderão ter resposta a partir de um trabalho moroso e exaustivo, de levantamentos de nomes de artistas e das suas obras realizadas no Norte de Portugal e, a partir desta região, a análise da sua mobilidade interna e externa no contexto do mundo onde foi (e ainda é) visível o impacto da diáspora artística portuguesa. O nosso primeiro investimento científico foi a produção de teses de mestrado e de doutoramento que constituíram um magnífico enquadramento para a rede científica que desejávamos criar, e cuja continuidade será garantida pelas pesquisas em curso.

Fazia parte desta fase do nosso projecto envolvendo investigadores portugueses (vinte e seis) e brasileiros (seis), além do colóquio acima referido, a realização de outros dois encontros científicos nos anos seguintes, com o objectivo preciso de divulgar os resultados do trabalho de ambas as equipas, e de equacionar os múltiplos dados obtidos no âmbito da historiografia da arte.

Assim, em 11 e 12 de Dezembro de 2006, realizou-se no Porto o I Seminário Internacional Luso-Brasileiro, subordinado ao tema *Artistas e Artífices do Norte de Portugal*, decorrendo no ano seguinte (de 3 a 6 de Dezembro), em Salvador da Bahia, o II Seminário Internacional Luso-Brasileiro, durante o qual foi analisado o tema *Artistas e Artífices do Norte de Portugal e sua Mobilidade no Mundo Português*.

Na nossa condição de Coordenadora do projecto foi muito gratificante verificar que a aceitação dos temas propostos foi unânime, tendo-se obtido resultados muito significativos como podemos comprovar pelos trabalhos agora publicados nas presentes Actas.

No primeiro seminário, assistimos a uma participação de investigadores seniores a par de elementos que constituem a nova geração de mestres e doutores que integram a nossa linha, existindo uma efectiva cooperação no entendimento do projecto como um trabalho colectivo, respeitando-se simultaneamente a diversidade dos perfis dos participantes. A encerrar o evento, para além do debate sobre as temáticas apresentadas, foi realizada uma mesa-redonda sobre a investigação produzida no âmbito do projecto pelos membros da Linha.

O segundo seminário contou com a presença dos professores portugueses e brasileiros mais graduados, que trataram temas já relacionados com o patamar que desejamos atingir numa fase posterior: a mobilidade dos agentes produtores do objecto artístico. Este encontro foi concluído com a realização de uma mesa-redonda, onde foi feito o ponto da situação do projecto de investigação e da criação da base de dados de artistas e artífices recolhidos até ao momento, tendo-se trocado informações importantes para a evolução das pesquisas nos dois países, apontando-se a necessidade de alargamento da colaboração a outras regiões do Brasil e da assinatura de protocolos com outras unidades de investigação. Devemos, ainda, referir como aspectos relevantes, as conferências proferidas no início do evento pelos cinco professores portugueses, sobre temas da sua investigação pessoal, e a organização de uma visita guiada a monumentos da cidade de Salvador da Bahia onde, *in loco*, se traçaram algumas pistas para trabalhos futuros conjuntos.

Os resultados positivos desta missão científica tiveram como consequência a assinatura dos Protocolos de Cooperação Académica e Intercâmbio Técnico, Científico e Cultural entre o CEPESE e as Universidades Federais do Rio de Janeiro e da Bahia.

O protocolo assinado com a Universidade Federal da Bahia levou à realização do **Curso Novas Perspectivas da História da Arte Portuguesa: Novas Interpretações (I)**, que decorreu em Julho de 2008, sob patrocínio do CEPESE e apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (Escola de Belas Artes da Bahia). Queremos

destacar particularmente o acolhimento amistoso e o excelente ambiente de trabalho que nos foi proporcionado pelo Director do Museu de Arte Sacra da Bahia, Dr. Francisco Portugal Guimarães, bem como a preciosa coordenação dos Profs. Doutores Eugénio de Ávila Lins e Maria Hermínia Olivera Hernández, e o apoio da Arqt^a Mariely Cabral de Santana.

Desejamos agradecer todo o apoio recebido por parte membros da Comissão Organizadora, Profs. Doutores Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, Lúcia Maria Cardoso Rosas, Manuel Joaquim Moreira da Rocha, Manuel Augusto Lima Engrácia Antunes, Eugénio de Ávila Lins, Anna Maria Monteiro de Carvalho, Sónia Gomes Pereira, Maria Helena Ochi Flexor, Cybele Vidal Neto Fernandes e Maria Berthilde Moura Filha. Os nossos agradecimentos são ainda extensivos ao Secretariado do CEPESSE, Dr^a Paula Barros, Dr. Ricardo Rocha, Dr. Diogo Ferreira, Dr. Bruno Rodrigues e Dr^a Sílvia Braga, pela estima e pelo acompanhamento profissional que nos têm vindo a dar.

Por fim, uma palavra especial de reconhecimento ao Prof. Doutor Fernando de Sousa, Director do CEPESSE, que teve a gentileza de nos convidar para liderar este projecto de investigação e que nos tem privilegiado com a sua confiança e amizade, dando o seu aval científico a todas as nossas iniciativas.



I SEMINÁRIO INTERNACIONAL
Artistas e Artífices do Norte de Portugal

Porto, 11-12 de Dezembro de 2006

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL
Artistas e Artífices do Norte de Portugal

Participantes

ANA CRISTINA CORREIA DE SOUSA

Jorge Cedeira, o Velho: um ourives vimaranense na Galiza de Quinhentos

ANTÓNIO MOURATO

Augusto Roquemont, retratista e pintor de costumes populares

ANTÓNIO JOSÉ DE OLIVEIRA

A actividade de Pedro Coelho, mestre escultor e entalhador, na Colegiada de Guimarães (1687-1713)

CARLA SOFIA QUEIRÓS

A permanência estrutural do registo horizontal intermédio nos retábulos da Diocese de Lamego

CYBELE VIDAL NETO FERNANDES

Arquitetos, mestres-de-obras, pedreiros e calceteiros no século XVIII e XIX em Minas Gerais. Cruzando dados, propondo questões

FAUSTO SANCHES MARTINS

A actividade arquitectónica de Silvestre Jorge nos colégios jesuítas do Norte de Portugal

JOAQUIM JAIME B. FERREIRA-ALVES

Caetano Pereira: mestre pedreiro do Porto. Um esboço da sua actividade

JOSÉ CARLOS MENESES RODRIGUES

Artistas e Artífices de Penafiel (séculos XVII-XIX)

LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

João Baptista do Rio e o Programa Pictórico Revivalista da Matriz de Viana do Castelo

LUÍS ALEXANDRE RODRIGUES

Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII

MANUEL ENGRÁCIA ANTUNES

Caligrafia, ilustração e Cerimonial de Pontifical na obra de um Abade Beneditino do séc. XVIII

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA

Algumas considerações e entraves ao exercício da profissão de arquitecto no Norte de Portugal no século XVIII

MANUEL DE SAMPAYO PIMENTEL AZEVEDO GRAÇA

Júlio José de Brito, arquitecto e engenheiro civil – um artista no Porto

MARIA BERTHILDE MOURA FILHA

A capitania da Paraíba no século XVIII – arte, arquitetura e anonimato

MARIA DO CARMO MARQUES PIRES

David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins - Um Primeiro Olhar sobre um Atelier do Porto do século XX

MARIA LEONOR BARBOSA SOARES

Movimentos dentro do olhar: perspectivas sobre a interpretação de Salomé por José Rodrigues

MIGUEL FIGUEIRA DE FARIA

Joaquim Carneiro da Silva e o Plano da Aula Pública de Desenho de Lisboa: contributo para a história do ensino das Belas Artes em Portugal

NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

Contributos para o estudo da vida e obra de Francisco Pereira Campanhã

PAULA CARDONA

Os artistas ao serviço da confraria do Espírito Santo dos Arcos de Valdevez

SÓNIA GOMES PEREIRA

A atuação da família portuense Alão no Rio de Janeiro

SUSANA MATOS ABREU

A formação dos artistas na difusão das formas e a recepção da sua arte pelo meio socio-cultural do século XVI: notas metodológicas

Jorge Cedeira, o Velho: um ourives vimaranense na Galiza de Quinhentos

Ana Cristina Correia de SOUSA

Entre as inúmeras famílias de ourives portugueses que se instalaram na Galiza nos séculos XVI e XVII contam-se os Cedeira, de origem vimaranense. Valorizados pela qualidade técnica e estética do seu trabalho, os ourives portugueses conquistaram um lugar de destaque nos principais centros galegos de produção, fundando várias dinastias de prateiros, ligadas entre si por laços matrimoniais.

Os Cedeira destacam-se pelo número e pela continuidade do seu nome, tendo monopolizado a arte da prata em toda a Arquidiocese de Santiago, desde meados do século XVI até à década de Vinte da centúria de Seiscentos. Como rivais tinham apenas os prateiros valisoletanos¹, que gozaram de enorme prestígio em Espanha, durante a Renascença. Mas distinguem-se também pela perfeição, carácter e uniformidade estilística dos seus trabalhos², impondo determinados rumos e formas e introduzindo na região a linguagem manuelina, que perdurará na companhia de novos gostos³.

Jorge Cedeira, o Velho⁴ aparece referenciado em Santiago de Compostela e pela primeira vez, no ano de 1542. A 26 de Abril desse ano, o prateiro, juntamente com a sua mulher Margarida Lopes⁵, outorga a favor do seu irmão Gabriel Cedeira, vizinho da cidade de Guimarães, uma cobrança de dívidas e bens. Na procuração,

¹ GOY DIZ, 1998: 90. O intercâmbio de ourives (e de outras produções artísticas) incrementa-se nos primórdios do século XVI e permanece até ao século XVIII, sendo evidentes os elementos de afinidade entre a produção artística do Norte de Portugal e o Sul da Galiza. GARCÍA IGLESIAS, 1995: 316. Santiago de Compostela exercia uma atracção especial para os artistas portugueses, pela existência de uma clientela certa e pelo facto da mão-de-obra ser bem paga. CARVALHO, A. L. de, 1950: 27.

² FILGUEIRA VALVERDE, 1995: 664.

³ FILGUEIRA VALVERDE, 1950: 9.

⁴ Designação atribuída para o distinguir do seu filho Jorge Cedeira, o Moço.

⁵ A. L. de Carvalho assegura tratar-se de uma *filha do imaginário Gonçalo Lopes*, também natural de Guimarães. CARVALHO, 1939: 161; CARVALHO, 1950: 27. Esta constatação carece, no nosso entender, de fundamento. A documentação conhecida relativa à actividade do mestre pedreiro Gonçalo Lopes remete-nos para os últimos vinte anos do século XVI: em 1580, é perito de vistoria no Mosteiro de S. Gonçalo em Amarante, de acordo com a informação mais antiga, e em 1600 trabalhava na igreja da Misericórdia de Guimarães, a data mais recente à qual se ligou este nome. CARVALHO, 1951: 67-70. De acordo com o documento citado, Margarida Lopes residia já, em Santiago de Compostela, com Jorge Cedeira, no ano de 1542. E é de supor, também, que algum dos seus cinco filhos conhecidos fosse já nascido. Para a aceitarmos como filha de Gonçalo Lopes, este teria que ter exercido o seu

Jorge Cedeira especifica tratar-se *especialmente [de] umas casas que yo tengo en la calle de Donays en dha villa sobre que trato pleito com el Duque de Braganza*⁶. Para A. L. de Carvalho (opinião igualmente sustentada por Filgueira Valverde⁷), esta questão com o Duque de Bragança poderá explicar a saída do artista de Guimarães para Santiago de Compostela.

De traçado muito antigo, de perfil estreito e função secundária, a rua de Donais – inicialmente Dona Nais –, ligava a Rua Nova do Muro à Rua dos Mercadores. Ainda hoje existe mas sem nome, mantendo-se *como uma congosta bastante estreita, a exemplo de outras, deixando perceber como era fácil devassar o espaço do vizinho dianteiro...*⁸. As referências mais antigas a esta rua remontam ao século XIII, revelando a documentação a existência de vários imóveis na via. A indicação da *platea do dona Nays* num documento de 1282, parece sugerir um alargamento da viela a Norte, facto comum nas ruas das urbes medievas, *estreitas, de largura não uniforme, sinuosas, escuras (...)*⁹. Nos finais de Duzentos surgem-nos anotações de casas sobradadas, construções que se justificavam certamente pelo posicionamento privilegiado desta artéria que ligava as duas importantes ruas da cidade atrás citadas: a Rua Nova do Muro e a Rua dos Mercadores. As construções ter-se-ão intensificado na centúria de Trezentos, constatação igualmente suportada pela documentação que regista várias querelas entre proprietários, incluindo eclesiásticos e *outra gente de prestígio*.

Sabemos também que no século XV, a Rua Escura – que subsiste nos nossos dias perpetuando no espaço urbano o seu traçado medieval – foi uma das preferidas dos apoiantes do Duque de Bragança. O duque era então aí proprietário de uma casa-torre e adega, imóvel anterior a 1330. O desembocar desta rua no eixo Sapateira / Mercadores e a proximidade à Viela de Donais, poderá explicar o interesse imobiliário do Duque de Bragança nesta zona da cidade e justificar as questões com outros proprietários, disputas que se prolongaram pela centúria seguinte. É neste contexto que podemos entender o pleito existente em 1542, entre Jorge Cedeira, o Velho e a *Casa de Bragança*. É difícil estabelecer, no entanto, uma relação directa entre a partida do prateiro para Santiago de Compostela e esta questão com o Duque, como entendeu A. L. de Carvalho e Filgueira Valverde¹⁰.

ofício pelo menos até aos noventa e muitos anos, o que nos parece pouco provável. A concordância de um apelido não é suficiente para podermos estabelecer laços de familiaridade.

⁶ COSTANTI, 1930: 109.

⁷ FILGUEIRA VALVERDE, 1995: 664.

⁸ FERREIRA, 1997: 414.

⁹ FERREIRA, 1997: 420 e 384.

¹⁰ O vínculo de Jorge Cedeira a Guimarães volta a aparecer num documento mais tardio, datado de 1 de Dezembro de 1557, no qual o casal outorga a venda de uma casa na Rua de Donado, naquela cidade, a Manuel e João Vasques (pai e filho), ambos de Guimarães, a qual era foro dos “curas” de Santa Maria de Oliveira. COSTANTI, 1930: 109. Nenhuma rua com este nome chegou aos nossos dias. A. L. de Carvalho sugere tratar-se eventualmente de um erro tipográfico, propondo a hipótese do topónimo Ourado que ainda hoje existe. Julgamos antes tratar-se da mesma rua de Donais, atrás referida, e o documento indicar que o pleito de 1542 se resolvera a favor de Jorge Cedeira. A confirmar-se esta ideia, o texto esclarecer-nos-ia ainda acerca de uma outra questão: em 1557, o prateiro, já plenamente instalado em Compostela e com um volume importante de encomendas, não tencionava regressar a Guimarães.

Mais certo, no nosso entender, é que a sua partida esteja antes relacionada com a importância cultural e económica que Santiago de Compostela assumiu desde os primórdios do século XVI, enquanto núcleo de atracção e difusão das artes e um dos mais relevantes em termos de produção de ourivesaria peninsular. Constituído um dos mais importantes centros de peregrinação da Cristandade – depois de Jerusalém e Roma –, Santiago vê proliferar durante este período muitas oficinas de ourivesaria, onde artistas locais e forâneos concorrem entre si pela conquista de uma clientela rica e abundante, encabeçada pelos Arcebispos e pelo Cabido da Diocese mas, também, pelo clero das paróquias envolventes, por nobres e peregrinos *que quer[iam] levar a recordação da sua romaria a Compostela*¹¹.

Pelo volume de encomendas conhecidas percebe-se que Jorge Cedeira gozou de grande popularidade em Santiago de Compostela em meados da centúria de Quinhentos. O trabalho desenvolvido por Pablo Pérez Constanti nos arquivos galegos, entre o final do século XIX e início do século XX, permite-nos conhecer uma pequena parte do número de contratos feitos a Jorge Cedeira, entre as décadas de 40 e 60 do século XVI, para a cidade e igrejas paroquiais envolventes.¹²

A mais antiga encomenda de que temos notícia é a de um cálice de prata dourada, destinado à capela de Santa Catarina, fundada na catedral pelo cónego Lope Sánchez de Ulloa. Faleceu este importante mecenas a 16 de Outubro de 1545. A peça apresentava as armas do referido cónego¹³.

Grande parte das encomendas dizem respeito, no entanto, a cruces paroquiais, muito em voga no tempo e motivo de rivalidade entre as paróquias. Conhecemos registos para a igreja paroquial de Vilanova de Arosa (23 de Abril de 1552), para a Capela da Corticela, junto à catedral de Santiago de Compostela (ano de 1554), para a igreja de Santiago de Viveiro (15 de Janeiro de 1554), para a igreja da Redondela (1 de Dezembro de 1555) e finalmente duas cruces para a Igreja de Santa Eulália de Camba (Lalín), que foram contratadas a 14 de Fevereiro de 1561.

Os contratos especificam a matéria-prima, o peso, o prazo para a execução, custos e indicações sobre o feitio. Deste modo, a cruz para a igreja de Vilanova de Arosa deveria ser de prata dourada, pesar 22 marcos e estar pronta em dez meses. Quanto ao feitio, seguiria *la hechura de dos lanternas muy bien labradas com sus pilares e imágenes, que han de ser las que nombrare Lope de Mena, mercador vecino desta cibdad com sus rrosetas en la aspa según que está en un molde de pulgaminó y muestra que el dho Jorge Cedeira tiene, y de dos labores y hechura de la cruz de la Corticela que al presente haze*.¹⁴ Ou seja, o feitio da cruz resultaria de uma mescla de motivos decorativos escolhidos a partir de duas lanternas conhecidas dos encomendadores, de um molde de pergaminho

¹¹ BARRAL IGLESIAS, 2001: 176.

¹² Estudiosos da actualidade têm-se igualmente debruçado sobre o estudo desta família e publicado alguma documentação sobre os Cedeira. Refira-se a investigação desenvolvida pela Professora Ana E. Goy Diz, relativamente a esta temática. A pesquisa em arquivos galegos, desde Santiago de Compostela a outras cidades onde trabalharam descendentes deste artista, será certamente reveladora da importância que esta família de origem portuguesa assumiu no panorama artístico da região.

¹³ COSTANTI, 1930: 109.

¹⁴ COSTANTI, 1939: 110.

que estava na mão do artista e finalmente da forma e decoração da cruz da Capela da Corticela, que estava então em execução, de acordo com o documento.

Conhecemos uma descrição minuciosa desta Cruz da Capela da Corticela, a partir de uma acta de Visita de 1608:

Una cruz de plata grande entredorada y armada sobre madera, toda grabada: de la una parte un crucifixo y los quatro Evangelistas en los braços y de la outra la ymagen de Nuestra Señora con tres ángeles en los braços y en el de arriba la verónica con su pie esquinado con seys pilares y seis rremates y seis figuras, la una de Nuestra Señora y Niño Jesús y las tres de los tres Reyes, y otra de Santiago y otra de San Pablo con doze esses abaxo y quatro arriba más pequeñas en el rremate; con su cañón de cobre abaxo. Tiene de peso esta cruz veynte marcos menos dos reales de plata y llebó de oro ciento y cincuenta y siete R.s y medio. Llebó por la hechura Jorge Cedeira platero que la hiço en esta ciudad en el año de mill y quinientos y cincuenta y quatro, quarenta ducados.¹⁵

A cruz era de prata dourada e alma de madeira, com cano inferior de cobre, toda cinzelada, pesava vinte marcos menos dois reais de prata e cento e cinquenta e sete reais e meio de ouro. Custou de feitio quarenta ducados e estava concluída em 1554. A atenção reside, no entanto, na inquestionável riqueza iconográfica: o crucifixo com os quatro Evangelistas, de um lado, Nossa Senhora, três anjos, Verónica, Nossa Senhora com o Menino, os Reis Magos, Santiago e São Paulo, no outro. E as imagens enquadradas em elementos arquitectónicos, especificando-se pelo menos seis pilares e vários remates. Estrutura complexa e elaborada, plenamente enquadrada nas tipologias de cruces paroquiais do tempo que chegaram até nós.

Nesse mesmo ano, Jorge Cedeira contrata, com a Igreja de Santiago de Viveiro, a execução de uma cruz de prata dourada, de doze marcos de peso, ficando acordado o pagamento de quarenta e quatro ducados pelo feitio. Percebemos, pelo teor do texto, que a cruz da Corticela serviu uma vez mais de modelo. Mas este documento é tanto mais precioso na medida que nos fornece novos dados sobre a referida cruz: *do labor de Romano primo* da aspa, que os encomendadores de Santiago de Viveiro querem que repita na sua cruz, na *aspa de arriba*¹⁶. O texto descreve também a estrutura da maçã ou nó, com seis nichos para acolher seis imagens e inscrição dos respectivos nomes, conforme o indicado no risco da cruz entregue ao artista.

No ano seguinte – a 1 Dezembro de 1555 – o Concelho de Redondela, representado nas pessoas de Rodrigo Troncoso e Juan Botelho, encomendou-lhe uma cruz até trinta marcos de peso, com a mesma forma, feitio e imagens da que havia feito para Vilanova de Arosa, acordando o pagamento de quatro ducados por cada marco de

¹⁵ COSTANTI, 1930:109-110.

¹⁶ COSTANTI, 1930:110.

peso. Mas acrescentam: *si fuere más delicada y acicelada que la dha cruz de Villanueva, en tal caso le pagarán medio ducado más por cada marco allende de los quatro*.¹⁷

A última referência documental de contratos para a elaboração de cruzes data de 14 de Fevereiro de 1561. Nesta data, o cura da Igreja de Santa Eulália de Camba (Lalín) encomendou a Jorge Cedeira a execução de duas cruzes de proporções mais modestas do que as que temos vindo a descrever, com sete marcos de peso cada uma. Serviu como modelo a cruz da igreja de Santa Maria Salomé, de Santiago de Compostela, de acordo com o seguinte teor: *al modo la haspa y crucifixo e con las mismas labores y rromanos y ebangelistas que tiene la cruz de Santa Maria Salomé desta ciudad (...) y en la una de las dhas cruces donde estuviere Nuestra Señora ha de poner una figura de Santiago y otra de San Juan y la segunda cruz ha de llevar también una imagen de Santa Olalia y otra de Santa Catalina*¹⁸.

Filgueira Valverde atribuiu à oficina de Jorge Cedeira, o Velho, uma das cruzes paroquiais do museu de Pontevedra¹⁹. A observação e análise da referida cruz permitem-nos encontrar afinidades com as descritas na documentação. Parece tratar-se, no entanto, de um esquema simplificado da cruz da Capela da Corticela, que serviu de modelo a outras cruzes que executou. A cruz é de prata, com alma de madeira como as anteriores. A estrutura é simples e em termos formais e decorativos estabelece a ligação entre os remates flordelizados dos braços da cruz, com os quatro evangelistas nas extremidades, de padrão medieval, e os motivos decorativos *a la romana*, como os contratos exigiam: folhas de cardo, medalhões com as figuras dos evangelistas, cabeças de anjos alados.

A obra de referência de Jorge Cedeira na Galiza é, no entanto, um busto relicário de Santa Paulina, exposto na Capela das Relíquias da Catedral de Santiago de Compostela. Estava terminado em 1553, como se podia ler na inscrição da peanha e que desapareceu no incêndio do retábulo das relíquias em 1921: *Esta pieza hizo Jorge Cedeira año 1553*²⁰. A veracidade dessa data pode ser confirmada no *Libro de Deposito* de 1549-1576, do Arquivo da Catedral, onde consta a ordem de pagamento a Jorge Cedeira, em reunião de Cabido, a 17 de Novembro de 1553, do valor de 19.288 maravedis *que ubo de aver por razón de la hechura de la ymagen de Sta. Paulina, y demás desto, 3 500 maravedís que hizo de gasto de dorar la dha ymagen y en poner ciertas piedras en ella*²¹. É de prata dourada, de boa qualidade técnica, visível quer no repuxado quer no trabalho de cinzelagem, com aplicações de esmaltes a frio nas carnações.

¹⁷ COSTANTI, 1930: 110.

¹⁸ COSTANTI, 1930: 110.

¹⁹ E atribuí uma outra a Jorge Cedeira, o Moço. As duas cruzes foram adquiridas pelo Museu em 1928 e faziam parte da Coleção de Don Francisco Pázos. FILGUEIRA VALVERDE, 1995: 666. Os registos do Museu são, no entanto, mais prudentes em relação a estas atribuições. Ambas aparecem indicadas como sendo do *Círculo de Cedeira* “O Moço” e de *Cedeira o Mozo* interrogado, em relação às cruzes paroquiais nº 137 e 138 respectivamente. Juan Novás Guillán, que estudou a coleção das cruzes do Museu de Pontevedra, limita-se a indicar uma delas (a nº 138) como procedente *del taller de los Cedeira*. NOVÁS GUILLÁN, 1951: 209.

²⁰ O retábulo-relicário da capela que desapareceu com o incêndio de 1921 era da autoria de Bernardo Cabrera e datava de 1630. Nele se empregou, pela primeira vez, a coluna salomónica na Galiza. O actual é um retábulo neogótico, da autoria de Rafael de la Torre e executado por Magariños em 1926. LOUZAO MARTÍNEZ, 2004: 95.

²¹ COSTANTI, 1930: 110.

As relíquias de Santa Paulina fazem parte do conjunto das sete cabeças das *Onze Mil Virgens* ou companheiras de Santa Úrsula²², que o Arcebispo de Colónia entregou em 1543 a D. Gaspar de Ábalos, bispo de Santiago de Compostela, durante a viagem que este efectuou à Alemanha e à Itália na companhia do Imperador Carlos V.

A peça está classificada estilisticamente como renascentista, atendendo à concepção, formas e ornamentação e a delicada imagem é considerada *un primor da exaltación feminina do ourive Cedeira*²³. A peanha apresenta uma forma descontínua, de linhas quebradas, destacando-se o friso decorativo gravado a buril que apresenta uma enorme variedade de motivos iconográficos de expressão renascentista: a própria Santa Paulina em diversas representações cenográficas, animais míticos, *putti* e anjos enquadrados numa paisagem plena de fitas, flores e frutos. A vegetação envolve três medalhões com palmas de martírio, a figura de um jovem guerreiro representada de perfil e ladeada por dois pavões e um *tondo* vegetalista a enquadrar o perfil de uma mulher, *seguramente a apoteose da Santa. O busto é unha preciosa peça renacente. O seu rosto, oval, ensoñador, exprésase com someros rasgos faciais idealizados: resaltados ollos amendoados e beizos firmes, denotando unha incontible forza. Encádrao larga melena dourada, de mechóns rizos paralelos, que caen sobre os ombros e se estenden polas suas costas*²⁴. A coroa sobre a cabeça, com enrolamentos vegetalistas e decorada com pedras, é um acrescento do século XVIII, substituindo uma anterior certamente contemporânea da peça. Sabemos que esta estava decorada também com pedras,

²² São conhecidas várias versões sobre a lenda de Santa Úrsula e das suas companheiras. A versão mais divulgada e popular é a de Jacopo de Vorágine, na *Lenda Dourada*. Nela, Santa Úrsula é apresentada como uma jovem princesa, filha do rei da Grã-Bretanha, prometida em casamento a um rei pagão. Úrsula impôs como condição o baptismo do noivo e a peregrinação de ambos a Roma, partindo para esse destino na companhia de dez jovens nobres, cada uma delas acompanhada por mil virgens. Cumprida a peregrinação a esse importante centro da Cristandade, todo o séquito é tragicamente assassinado junto às muralhas de Colónia, pelos Hunos, durante a viagem de regresso. A lenda descreve também o rápido castigo divino, pois um exército de onze mil anjos é enviado para afugentar os assassinos das jovens mártires. RÉAU, 1999: 300-301. Escavações no local da actual igreja de Santa Úrsula, em Colónia, revelaram a existência de um primitivo lugar de culto paleocristão, constituído ao redor de três túmulos colocados num antigo cemitério romano. Este terá sido destruído no século IV (talvez depois da conquista de Colónia pelos Francos) e no seu lugar foi erguida uma basílica, a expensas de Clemácio, figura senatorial, isto de acordo com uma inscrição de pedra do século IV-V existente no coro da igreja de Santa Úrsula de Colónia e que diz: *onde as santas virgens derramaram o seu sangue em nome de Cristo*. Se estes dados parecem comprovar a existência de martírios, desconhece-se, no entanto, as circunstâncias históricas, a cronologia e os nomes dos executados. O culto aos santos mártires desta basílica progrediu durante a Alta Idade Média. No século X surgem as primeiras indicações quanto ao número e aos nomes nas fontes litúrgicas: primeiro dois – Saule e Marta –, depois cinco e finalmente 11. A falsa interpretação da inscrição XI M V – XI Mil Virgens em vez de XI Mártires Virgens – incrementou a lenda, sendo esta reforçada pela descoberta, no século XII, do cemitério romano nos arredores da igreja; as muitas ossadas encontradas foram interpretadas como as relíquias das onze mil virgens. A partir de então, o culto expandiu-se rapidamente por toda a Europa, multiplicando-se, até ao século XVI, o número de paróquias sob a invocação de Úrsula, bem como a transladação das ditas relíquias recebidas em grande pompa por toda a Cristandade. FRANZEN, 1975: 135-136. Durante o Renascimento e a Reforma este culto foi alvo de crítica e não mereceu a atenção nem a defesa do Concílio de Trento. Entre os séculos XIV e XVI, no entanto, a importância deste culto encontra-se patente na quantidade e qualidade de representações iconográficas, espalhadas um pouco por toda a Europa. Os bustos de Santa Paulina, Santa Florina e um terceiro que desapareceu no incêndio do Retábulo das Relíquias de 1921, na Capela das Relíquias da Catedral de Santiago de Compostela, expressam bem o alcance e a sua no decurso da Idade Média.

²³ BARRAL IGLESIAS, 1993: 524.

²⁴ BARRAL IGLESIAS, 1992: 349.

retiradas de um porta-paz antigo de ouro, que existiu no Tesouro, *para que com as suas pérolas se adorne a cabeça de Sta Paulina*²⁵. O vestido acompanha a época, com uma túnica de mangas fartas, decorada no peito com delicados motivos gravados a buril, cingida numa gola elaborada e nobilitada com pedras preciosas. O corpete modela o corpo e encontra-se primorosamente cinzelado, exibindo um embrenhado esquema de folhagens que envolvem duas cabeças de anjos alados, enriquecido com pérolas e brilhantes encastoados.

Rafael Balsa de la Vega atribuiu ainda a Jorge Cedeira, o Velho o relicário de São Cristóvão, um braço de prata de 1577, igualmente exposto na Capela das Relíquias da Catedral de Santiago de Compostela. Teve certamente em conta a qualidade técnica dos cinzelados e repuxados, que considera ser uma das maiores virtudes dos Cedeira e descreve a peça da forma seguinte: *la mano es un hermoso estúdio realista, así como la manga bien plegada y lindamente cincelada*²⁶. Estudiosos da actualidade identificam-na com sendo da autoria de Juan de Arfe²⁷, prateiro e tratadista, o terceiro de uma dinastia de Valladolid com o mesmo nome e uma das famílias mais influentes e inovadores da ourivesaria espanhola de Quinhentos.

Uma nota de relevo no percurso conhecido Jorge Cedeira é a da sua ligação à exploração de minas de ouro, prata, estanho e outros metais na Galiza, em várias comarcas das actuais regiões de Corcubión e Carballo. Entre 1561 e 1562, figura pelo menos em três contratos, formando Companhias com vários vizinhos de San Lorenzo de Agualada, San Juan de Olveira e Noya²⁸. Dado que a exploração de minas era então monopólio da Coroa Espanhola – que reservava para si um terço dos lucros –, as companhias solicitaram a Filipe II uma Provisão Real para poderem explorar livremente essas minas e respectivos metais²⁹. Pela análise dos contratos, sabemos que Jorge Cedeira, o Velho reservava para si uma doseava parte dos benefícios obtidos nessas explorações. A iniciativa revelou-se, no entanto, um fracasso e o fruto das explorações não chegou para cobrir os gastos³⁰.

Sabemos que os filhos de Jorge Cedeira e Margarida Lopes seguiram a profissão do pai e que desde muito cedo aparecem envolvidos em actos notariais, assinando

²⁵ BARRAL IGLESIAS, 2001: 176. Informação retirada do “Libro de Depósito, 1549-1576”, do Arquivo da Catedral de Santiago de Compostela.

²⁶ BALSAL DE LA VEJA, 1912: 55-56.

²⁷ BARRAL IGLESIAS, 1993: 522 e VILA JATO, 1998: 173. Juan de Arfe nasceu em Leão em 1535. Era filho de António de Arfe e neto de Enrique de Arfe. O avô era natural de Erkelenz (Alemanha) e terá nascido por volta de 1475. Fez a sua aprendizagem como prateiro na Alemanha ou nos Países Baixos mas encontrava-se já a trabalhar em Leão no final do ano de 1500. Nesta cidade nasceu, por volta de 1510, o seu filho António de Arfe, que aprendeu o ofício da arte da prata com o pai. Mais tarde viria a instalar-se em Valladolid com a família, tendo o seu filho Juan de Arfe aqui permanecido até 1580.

²⁸ COSTANTI, 1933: 111; COSTANTI, 1943: 98-99.

²⁹ A propriedade das minas converteu-se numa importante fonte de poder político e, se na Espanha, durante a Idade Média, a sua exploração estava nas mãos de particulares, no século XVI esse direito voltou a pertencer à Coroa, qualquer que fosse o tipo de emprazamento. Era dever de todos os súbditos dar a conhecer ao monarca qualquer exploração do género, ficando sujeito a sanções, todo aquele que não cumprisse essa obrigação. O Rei podia, no entanto, autorizar a exploração das jazidas através de concessões a particulares. LOUZAO MARTÍNEZ, 2004: 143.

³⁰ GOY DIZ, 1998: 129.

como testemunhas de contratos. Essa será uma prática corrente na família: pais, filhos, irmãos e sobrinhos constam como testemunhas ou fiadores dos muitos contratos notariais que os arquivos galegos vão revelando.

No contrato que Jorge Cedeira celebra em 1552 com a igreja paroquial de Vilanova de Arousa, figuram como testemunhas os seus filhos Duarte e Luís Cedeira³¹. Duarte Cedeira, o Velho – para o distinguir do seu sobrinho Duarte Cedeira, o Moço, filho do seu irmão Luís – residia em Vigo em 1562 mas regressou a Santiago de Compostela em 1597. Em 1599 arrendou ao Cabido da Catedral, juntamente com o seu colega de profissão Enrique López, sete tendas da praça das Platerías por um período de seis anos³². Luís Cedeira residiu sempre em Santiago de Compostela³³. Jorge Cedeira, o Moço, era morador em Vilafranca do Bierzo no ano de 1562, mas deslocou-se mais tarde para Compostela, onde residiu durante algum tempo na Rua de Azabachería, de acordo com o contrato de renda que formaliza em 1589³⁴. Deve ter tido uma vida longa pois morreu por volta de 1620, deixando por concluir uma custódia cujo termo deixa à responsabilidade do seu filho Bartolomé Cedeira³⁵.

Quanto às filhas, Francisca López casou por volta de 1562 com o prateiro Francisco Pérez, vizinho de Vilafranca do Bierzo, mas residente em Santiago de Compostela pelo menos desde 1570. Morreu o prateiro em 1576, vítima da peste que naquele ano assolou a Galiza, deixando todo o espólio da sua oficina à responsabilidade do seu cunhado Luís Cedeira³⁶. Por sua vez, Isabel López recebeu em Outubro de 1557 o resto do dote pelo casamento com o prateiro António Fernández, do qual se conhecem pelo menos dois contratos para a execução de duas cruces processionais³⁷.

Assim se traça o percurso possível da vida de um artista, enfatizando a sua origem, percorrendo a obra conhecida, estabelecendo-se breves referências à sua família, família extensa e marcante no panorama artístico da Galiza da segunda metade de quinhentos e primeiros vinte anos do século XVII. Destes cerca de oitenta anos de actividade, muita informação está ainda por identificar e sistematizar nos arquivos galegos e cidades onde os membros desta numerosa família se estabeleceram e trabalharam. A história dos Cedeira assemelha-se a um emaranhado novelo que os une a importantes dinastias de prateiros, de origem galega ou portuguesa, cujo estudo aprofundado poderá aclarar envolvimento e domínios familiares, bem como a itinerância dos seus membros entre o Norte de Portugal e a Galiza ao longo deste período.

³¹ COSTANTI, 1933: 109.

³² COSTANTI, 1933: 104-107. Só os mestres mais abastados e poderosos podiam manter tenda nesta praça. O Cabido renovava os arrendamentos ao fim de cinco ou seis anos, voltando a adjudicar as tendas. No entanto, eram normalmente os mesmos mestres que as voltavam a arrendar, o que dificultava o acesso a estes espaços dos prateiros mais jovens ou que estivessem fora dos círculos dominantes. GOY DIZ, 1998: 92.

³³ COSTANTI, 1933: 114-115.

³⁴ COSTANTI, 1933: 112-114.

³⁵ COSTANTI, 1933: 104.

³⁶ COSTANTI, 1933: 431.

³⁷ COSTANTI, 1933: 111.

Bibliografía

- BALSA DE LA VEJA, Rafael, 1912 – *Orfebrería Gallega. Notas para sua historia*, Madrid, Fototipia de Hauser y Mene.
- BARRAL IGLESIAS, Alejandro, 1992 – “Busto-relicario de Santa Paulina” in *Galicia no Tempo*. Catálogo da exposición, Santiago de Compostela, Monasterio de San Martiño Pinario, 1991 Santiago de Compostela, Arzobispado, Diócesis de Galicia, p. 348-349.
- BARRAL IGLESIAS, Alejandro, 2001 – “Busto-relicário de Santa Paulina” in *Santiago de Compostela um Tempo, um lugar*. Catálogo da exposição, Porto, Centro de Congressos e Exposições, Edifício da Alfândega, 30 Março a 30 de Abril 2001, [Santiago de Compostela], Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001, p. 176-178.
- BARRAL IGLESIAS, Alejandro, 1993 – “O Museo e o Tesouro” in *A Catedral de Santiago de Compostela*, A. Coruña, Xuntanza Editorial, p. 459-535.
- CARVALHO, A. L., 1939 – *Os Mesteres de Guimarães*, Barcelos, Ministério da Educação Nacional, Vol. I.
- CARVALHO, A. L., 1951 – *Os Mesteres de Guimarães*, Guimarães, Esc. Tip. Das Oficinas de S. José, Vol. VII.
- CARVALHO, A. L. de, 1950 – “Ourives de Guimarães na Galiza (século XVI)”. *Ourivesaria Portuguesa*, Porto, Ano 1950, n.º 9, p. 26-29.
- COSTANTI, Pablo Pérez (D.), 1930 – *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, ed. Facsimilada 1988, Santiago, Imprint, Librería e Enc. Del Seminario C. Central.
- COSTANTI, Pablo Pérez (D.), 1943 – “Minas de Plata en Galicia” in *Notas Viejas Galicianas*, s.l., Xunta de Galicia, tomo II, p. 97-99.
- FERREIRA, Maria da Conceição Falcão, 1997 – *Guimarães: “duas vilas, um só povo”. Estudo de história urbana (1250-1389)*. II Volume. “O Espaço construído”, Braga, Dissertação Doutoramento, Universidade do Minho, ed. Policopiada.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, 1950 – “Orfebrería portuguesa en el museo de Pontevedra”. *Ourivesaria Portuguesa*, Porto, Ano 1950, n.º 9, p. 8-10.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, 1995 – “Orfebrería portuguesa en Galicia. Três cruces del Museo de Pontevedra” in *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín Ganzález*, Valladolid, Secretariado de publicaciones Universidad de Valladolid, p. 663-668.
- FRANZEN, August, 1975 – “Úrsula y compañeras mártires, Santa” in *Gran Enciclopèdia Rialp*, Madrid, vol. 23, p. 135-136.
- GARCIA IGLESIAS, José Manuel, 1995 – “O Manierismo Galego e Portugal” in *Do tardogótico ó manierismo. Galicia e Portugal*, s.l., Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian, p. 306-316.
- GOY DIZ, Ana E., 1998 – *Artistas, talleres e grémios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco Xavier, 2004 – “Esplendor de ourivería para as reliquias” in *En olor de Santidade: relicários de Galicia*. Catálogo exposición, Santiago, Igrexa de San Domingos

de Bonaval, 1 xullo – 29 agosto 2004, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, p. 95-107.

LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco Xabier, 2004 – *La Platería en la Diócesis de Lugo: los Arcedianatos de Abeancos, Deza y Mozón*, Santiago de Compostela, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

NOVÁS GUILLÁN, Juan, 1951 – “En la sala de cruces del museo” in *El Museo de Pontevedra*, VI, Pontevedra, 189-211.

RÉAU, Louis, 1999 – *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, Tomo 2, vol. 5, p. 300-304.

VILA JATO, Maria Dolores, 1998 – “A ouriveria renacentista en Santiago” in *Prateria e acibeche en Santiago de Compostela: obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*. Catálogo exposición, Capela do Hospital Real de Santiago de Compostela, Hostal dos Reis Católicos, 27 marzo-19 abril 1998, Santiago de Compostela, p. 159-175.

Augusto Roquemont, retratista e pintor de costumes populares

António MOURATO

Augusto Roquemont nasceu em Genebra, a 2 de Junho de 1804¹, mas foi em Itália que adquiriu a sua formação artística. Ao longo de dez anos, movimentou-se entre Roma, Veneza, Bolonha e Florença, em percursos iniciados em 1818².

Desse período, sobram hoje várias académias que, nos seus melhores exemplos, revelam um jovem talentoso e sensível. O traço fino, seguro e elegante, regista com ponderação as formas, ergue com subtileza os volumes, criando belos efeitos de luz e domina em absoluto a anatomia e as proporções.

Igualmente a esta fase de aprendizagem, remontam algumas cópias – esbocetos a óleo – de autores célebres do Renascimento e Barroco³. Exercícios que surpreendem pela fidelidade ao modelo pictórico e absoluto domínio tecnológico, provando que o artista usufruiu de um ensino de excelência em Itália.

É também possível que pertençam à fase italiana do pintor uma série de estudos de figura, pintados a óleo, onde Roquemont demonstra grande vigor na pincelada e excelente claro-escuro⁴.

Esta actividade de estudante de arte será interrompida em Julho de 1828. Roquemont está, nessa altura, em Florença e recebe uma carta do pai ordenando-lhe que se dirija a Portugal⁵. O jovem pintor deve ter ficado atónito com semelhante decisão. Na verdade, continuam hoje a ser um mistério, as razões que levaram o príncipe Frederico Augusto de Hesse Darmstadt a tomar semelhante atitude.

De qualquer forma, Roquemont obedeceu. Rumou a Génova e dali embarcou para o nosso país, chegando a Lisboa no dia 24 de Agosto, data memorável para os liberais

¹ MACEDO, Maria de Fátima – “Augusto Roquemont”, 1804-1852, in *Museu Nacional de Soares dos Reis, 1850-1950*, 1.ª edição, 1996, ISBN 972-8137-42-7, p. 30.

² BRANDÃO, Júlio – *Miniaturistas Portugueses*, Porto, Litografia Nacional, p. 87.

³ FURTADO, Thaddeo Maria d’Almeida – Relatório sobre o estado da Academia Portuense de Belas Artes, em Novembro de 1875, Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

⁴ Exemplos destas obras encontram-se hoje no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto e Museu Nacional de Soares dos Reis.

⁵ VITORINO, Pedro – O Pintor Augusto Roquemont (No centenário da sua vinda para Portugal), Edição de Maranus, Porto, 1929, p. 66.

portugueses, mas que agora soava a blasfémia. É que os ventos políticos sopravam em direcção contrária e eram os absolutistas, liderados por D. Miguel quem dominava os destinos nacionais.

O pai de Roquemont – que conhecera D. Miguel durante o seu exílio em Viena⁶ – apresentou-se no norte de Portugal para ajudar o exército absolutista a correr com a “pedreirada”⁷. Tornou-se logo numa figura muito popular em terras lusas⁸. O seu estatuto de príncipe, as suas indumentárias espalhafatosas e alegados exemplos de bravura, elevaram-no à categoria de herói⁹.

Quando o filho chegou, confiou-o à protecção do Visconde da Azenha¹⁰, um miguelista fanático, de Guimarães¹¹. Roquemont por lá ficou, executando retratos, começando logo pelos do referido Visconde e respectiva esposa¹².

Pertence a este período, um magnífico auto-retrato do artista, de contornos esbatidos e iluminação discreta, onde a paleta se reduz a um fundo de tonalidades castanhas, conjugado habilmente com os rosados da face. Alguém diria que este trabalho rivalizava com os melhores retratos de Vandyk¹³.

Mas Guimarães, nesse tempo, não era propriamente um grande centro artístico; nem sequer um lugar onde um pintor conseguisse ganhar a vida. Os seus pouco mais de 8500 habitantes que se dedicavam às indústrias dos cortumes, têxteis, papel e doce de ameixa e figo não podiam garantir o futuro a artista nenhum¹⁴.

Por isso, em 1830, o suíço não tem outro remédio senão aproveitar um trabalho que lhe oferece a Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro: levantar a Carta Topográfica do país vinhateiro, apesar de nada entender do assunto. Passa mais de um ano nessas tarefas¹⁵.

A família dos Viscondes da Azenha era, contudo, demasiado influente junto do regime, para assistir de braços cruzados ao desmoronamento da carreira artística do seu protegido. Uma das filhas dos Viscondes, casara com o poderoso Conde de Basto, importante ministro do governo de D. Miguel¹⁶. Não tardou a que Basto arranjasse para

⁶ BRANDÃO, Júlio – O Pintor Roquemont, Subsídios para o estudo do artista: Vida, Época e Obras, Lisboa: Livraria Morais, 1929, p. 15.

⁷ PINHEIRO, Raymundo José – Ofício, in “Correio do Porto”, N.º 125, Porto, 22 de Julho de 1828.

⁸ ANÓNIMO – Porto 3 de Agosto, in “Correio do Porto”, N.º 136, Porto, 4 de Agosto de 1828, p. 611.

⁹ VASCONCELLOS, José Gabriel d’Araujo e; CIFUENTES, José de Macedo Portugal; MENEZES, João d’Alpoim da Silva; SANTOS, João Antonio dos – Exposição, in “Correio do Porto”, N.º 133, Porto, 31 de Julho de 1828, p. 598.

¹⁰ Catálogo do Museu de Martins Sarmiento, Secção de Arte contemporânea, Guimarães, 1867, p. 7.

¹¹ ANÓNIMO – Sem título, in “Correio do Porto”, N.º 186, Porto, 1 de Outubro de 1828, p. 829.

¹² BRANDÃO, Júlio – O Pintor Roquemont, Subsídios para o estudo do artista: Vida, Época e Obras, Livraria Morais, Lisboa, 1929, p. 105.

¹³ RESENDE, Francisco José – Manuscrito, 1890, Colecção Vitorino Ribeiro.

¹⁴ URCULLU, D. José de – Tratado Elementar de Geografia Astronomica, Fizica, Historica ou Politica, Antiga e Moderna, Tomo II, Porto, 1837, pp. 106, 107.

¹⁵ BASTO, A. de Magalhães – O Pintor Augusto Roquemont, in “O Tripeiro”, N.º 8, Dezembro de 1950, V Série, Ano VI, p. 170.

¹⁶ PIMENTEL, Alberto – Sangue Azul (Estudos Históricos), Livraria Editora, Lisboa, 1898, pp. 269-271.

Roquemont um lugar invejável: o de Director da Aula de Desenho da Academia Real da Marinha e Comércio da Cidade do Porto¹⁷.

O artista dirige-se a Lisboa e pinta, talvez como sinal de agradecimento, os retratos do Conde e Condessa de Basto¹⁸, enquanto tomava posse – por procuração – do lugar na Academia do Porto¹⁹. Em Abril de 1832, vem para a invicta, mas exerce por muito pouco tempo o cargo de Director da Aula de Desenho²⁰. É que em Julho, os liberais desembarcam no Mindelo e todos os miguelistas ou pessoas a eles ligados apressam-se a abandonar o Porto²¹. Roquemont não foi excepção, retirando-se para Guimarães²². Após a guerra civil, Roquemont vive tempos difíceis. Com a vitória dos liberais, não ousa sair de Guimarães e sujeita-se a todo o tipo de trabalhos. Além de retratos para particulares e Confrarias²³, executa miniaturas, traça projectos de arquitectura, decorações para interiores de Igrejas²⁴ e até pinta bandeiras de Irmandades²⁵.

Pertencem, no entanto, a esta fase menos exuberante da biografia do artista, dois esplêndidos painéis sacros que executou, em 1836, para a Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos. Na imagem que representa o *Descimento de Jesus da Cruz*, Roquemont explora de forma notável os efeitos luminosos, para criar um ambiente de intensa desolação. O belo estudo anatómico da figura de Cristo, a intensa comoção reprimida que se adivinha na expressão e gestos da Virgem, o delicado tratamento das texturas dos panejamentos, constituem fortes motivos de interesse deste quadro. Além disso, na sua magnífica clareza narrativa, a pintura realça excepcionais qualidades artísticas de Roquemont: desenho seguro e fluído, colorido forte, acabamento delicado e modelação suave. Estilo que faz lembrar Guercino e Mattia Preti, de quem seguramente Roquemont viu em Itália grandes quadros.

¹⁷ MACHADO, Adriano de Abreu Cardoso Machado – “Memoria Historica da Academia Polytechnica do Porto”, in *Anuario da Academia Polytechnica do Porto*, Ano Lectivo de 1877-1878, Porto, 1878, p. 254.

¹⁸ VITORINO, Pedro – O Pintor Augusto Roquemont (No centenário da sua vinda para Portugal), Edição de Maranus, Porto, 1929, p. 67.

¹⁹ Arquivo da Real Companhia Velha, Fundo da Academia Real da Marinha e Comércio, Documento A.G./232.

²⁰ MATTOS, Manoel Nunes de – Folha dos Ordenados dos Lentes, Professores, Substitutos e mais Empregados n’Academia Real da Marinha, e Commercio desta Cidade, debaixo da Inspeção da Ill.ma Junta da Companhia Geral d’Agricultura das Vinhas do Alto Douro, pelo segundo Quartel que se ha de vencer no ultimo de Junho futuro do presente anno de 1832, 2 de Abril de 1832; MATTOS, Manoel Nunes de – Folha dos Ordenados dos Lentes, Professores, Substitutos e mais Empregados n’Academia Real da Marinha, e Commercio desta Cidade, debaixo da Inspeção da Ill.ma Junta da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, pelo terceiro Quartel que se ha de vencer no ultimo de Setembro futuro do presente anno de 1832, 2 de Abril de 1832, Arquivo da Real Companhia Velha, Documentos A.G./113 e A.F. / 79, Fundo da Academia Real da Marinha e Comércio.

²¹ OWEN, Hugh – *O Cerco do Porto contado por uma testemunha, o Coronel Owen*, Prefácio e Notas de Raul Brandão, Renascença Portuguesa, [1915], p. 154.

²² VITORINO, Pedro – “Mestre e Discípulo, A. Roquemont e F. Resende”, in *Revista de Guimarães*, Vol. 32, 1922, p. 35.

²³ VITORINO, Pedro – O Pintor Augusto Roquemont (No centenário da sua vinda para Portugal), Edição de Maranus, Porto, 1929, p. 68.

²⁴ MENDES, José de Oliveira Cruz – *Augusto Roquemont, o pintor e a sua circunstância*, Trabalho para o Seminário de Pintura do mestrado em História da Arte da Faculdade de Letras do Porto, Braga, 1994, p. 3.

²⁵ Na Irmandade do Senhor dos Santos Passos (Guimarães), existe ainda hoje, uma bandeira pintada por Roquemont.

Em 1839, saradas as feridas da derrota absolutista e atenuadas as lutas entre cartistas e setembristas²⁶, Roquemont decide instalar-se no Porto. Arranja um atelier na Rua do Almada e pouco depois, aluga uma casa na Rua de Santo António, onde permanece dois anos²⁷.

O êxito que a sua pintura obtém junto do público portuense é esmagador. Roquemont não pára de executar retratos, miniaturas e cenas de costumes populares portugueses. A sua pintura é tão enaltecida como o seu carácter. Na verdade, a modéstia, amabilidade, e simpatia com que trata toda a gente, contribuem para elevar a sua reputação²⁸, que atinge níveis só comparáveis aos que gozara Vieira Portuense.

Em 1840, pinta o quadro *Visita Pascal*, que é adquirido pelo inglês, Joseph James Forrester²⁹, um grande produtor e comerciante de vinho do Porto que, nas horas livres se dedicava a desenhar paisagens durienses³⁰. A cena descreve a visita do Compasso a uma pequena habitação de aldeia minhota e revela o estudo atento do artista das atitudes, indumentárias e expressões das várias personagens que compõem a cena. A iluminação suave, cria uma atmosfera quase sagrada e o desenho fluído, recebe um colorido quente. *O grande merecimento das figuras de que o pintor povôa seus quadros, consiste em serem ellas taes que, por seu correcto desenho e conveniente expressão, se nos antolhem como vivas, e cheias de aptidão para todos os sentimentos moraes que devemos suppôr-lhes*, escreverão sobre este quadro³¹.

Roquemont torna-se um apreciador de Domingos Sequeira³² e possivelmente de Jean Pillement³³.

Em breve, o seu nome é conhecido em Lisboa e o seu talento requisitado pela melhor sociedade da capital³⁴. O artista parte para a cidade das sete colinas, no vapor “Vezuvio”, a 5 de Fevereiro de 1842³⁵ e durante cinco anos não pára de trabalhar, procurando satisfazer as encomendas que chovem de toda a parte³⁶.

²⁶ SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal*, Volume VIII, Do Mindelo à Regeneração (1832-1851), 2.^a edição corrigida e aumentada, Editorial Verbo, p. 94.

²⁷ COUTINHO, Xavier – *O Pintor Augusto Roquemont no Porto*, Porto, 1963, p. 8.

²⁸ Catalogo Official da Exposição de Archeologia e de Objectos Raros, Naturaes, Artisticos e Industriaes, Realisada no Palacio de Cristal Portuense em 1867, Porto, Typographia do Jornal do Porto, 1867, p. 36.

²⁹ Inscricção no reverso do quadro “Visita Pascal”.

³⁰ LOPES, Carlos da Silva – *O Barão de Forrester, Amigo do Porto e da Região Duriense*, in “Primeiro de Janeiro”, 4 de Julho de 1971.

³¹ ANÓNIMO – Parecer sobre a Visita Paschal do Parocho da aldeia a seus freguezes, Porto, 1846, p. 5.

³² RACZYNSKI, Le Comte A. – *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard et C.ie, Libraires-Éditeurs, 1847, p. 266.

³³ O quadro « Visita Pascal » lembra muito os interiores de adegas que Pillement executou no Porto, em 1783, quer no que respeita ao tratamento da luz, quer no tratamento das personagens e até acessórios. Também as paisagens que servem de fundo à “Vareira” (1847) e à “Camponesa da Madalena” (1847), remetem para as paisagens marítimas do artista lionês.

³⁴ Catalogo Official da Exposição de Archeologia e de Objectos Raros, Naturaes, Artisticos e Industriaes, Realisada no Palacio de Cristal Portuense em 1867, Porto, Typographia do Jornal do Porto, 1867, p. 36.

³⁵ VITORINO, Pedro – *O Pintor Augusto Roquemont (No centenário da sua vinda para Portugal)*, Edição de Maranus, Porto, 1929, p. 71.

³⁶ Vd. Idem, *Ibidem*, p. 28.

Para o meio artístico lisboeta, reveste-se de grande importância a sua participação na segunda trienal da Academia de Belas-Artes, realizada em 1843³⁷. Roquemont exhibe nesse certame quatro retratos e dois quadros de costumes intitulados *O paroco d' aldêa pedindo o foliar* (segunda versão do que pintara em 1840, para Forrester) e *A volta da ronda da Freguezia*. As duas últimas imagens são compradas pelo embaixador da Dinamarca, mas antes causam uma forte impressão junto da crítica e dos jovens alunos da Academia.

Almeida Garrett, ao escrever sobre estas peças, aproveitou logo para sublinhar que o Minho tinha sido o berço do reino e que *em certos generos*, nunca se faria bem *pintura portugueza* se o artista não conhecesse e não copiasse *a nossa Arcadia* que era aquela província. *A raça, as feições, o traje, os costumes, tudo alli é característico*, além de que se encontravam no Minho *os campos mais verdes, as árvores mais esbeltas, as mulheres mais bonitas, e os habitos mais sinceros*³⁸.

Por outro lado, os alunos da Academia, saturados dos motivos clássicos da pintura, da produção em atelier, a partir de estampas ou cópia dos pintores exemplares³⁹, encontraram nas obras de Roquemont, a resposta a muitos dos seus anseios: a prática de uma arte cujos modelos eram retirados do próprio natural⁴⁰ – isentos de cânones clássicos – e que valorizava as tradições nacionais⁴¹, celebrando uma mítica “vida real”.

Assim, a temática dos costumes populares passaria a constituir programa fundamental da nossa pintura romântica⁴².

Em 1847, Roquemont instala-se definitivamente no Porto⁴³ e vê, logo no ano seguinte, as suas telas de costumes populares serem freneticamente aplaudidas, por ocasião da trienal da Academia Portuense de Belas-Artes. Forrester expôs nesse certame as peças que já há alguns anos comprara ao suíço e ninguém lhes regateou elogios.

Para o “Periodico dos Pobres” tinham as obras de Roquemont *a primazia* sobre todas as outras⁴⁴. E o mesmo afirmou o “Nacional”, acrescentando: *Os quadros são bellos; vê-se alli a mão do mestre e do poeta que sabe conceber, e reproduzir com o pincel suas concepções. O colorido é perfeito: ha tanta suavidade na expressão, tanta naturalidade nos costumes, que sem o sentirmos, nos transportam ao meio daquellas funcções religiosas, daquelles folguêdos do povo*⁴⁵.

³⁷ ANACLETO, Regina – *História da Arte em Portugal, Neoclassicismo e romantismo*, Volume 10, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, pp. 149 e 151.

³⁸ GARRETT, Almeida – *O Foliar, (Costumes do Minho), Quadro do Sr. A. Roquemont*, in “Jornal das Bellas-Artes, N.º 1, Vol. I, 1843, p. 76.

³⁹ SILVA, Raquel Henriques da – “Romantismo”, in *Museu do Chiado, Arte Portuguesa, 1850-1950*, Instituto Português de Museus de Museus, Museu do Chiado, p. 28.

⁴⁰ FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*, Volume I, 3.ª Edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, ISBN 972-25-0016-3, p. 227.

⁴¹ SILVEIRA, Maria de Aires – *João Cristino da Silva (1829-1877)*, Museu do Chiado, Instituto Português de Museus, 1.ª edição, Lisboa, 2000, ISBN 972-776-046-5, pp. 18, 19.

⁴² ALVES, Armando; CASTRO, Laura – *Obras de Arte, Livro-Inventário*, 1995, Câmara Municipal de Matosinhos, p. 102.

⁴³ BRANDÃO, Júlio – “O Pintor Roquemont”, in *Ilustração Moderna*, 1.º Ano, N.º 4, Porto, Agosto, 1926, p. 83.

⁴⁴ Anónimo – *Academia das Bellas Artes*, in “Periodico dos Pobres no Porto”, N.º 246, Porto, 17 de Outubro de 1848, p. 1041, 1.ª coluna.

⁴⁵ Anónimo – *Academia das Bellas-Artes*, in “O Nacional”, N.º 241, Porto, 21 de Outubro de 1848, p. 1, 4.ª coluna.

Tal como acontecera em Lisboa, a exposição destes trabalhos provocou uma completa revolução no meio artístico portuense⁴⁶. Os jovens pintores, cujos professores da Academia pintavam pior do que eles⁴⁷, não tardaram a procurar Augusto Roquemont, ávidos dos seus ensinamentos. Pelo atelier do suíço, no Corpo da Guarda, passaram os nomes mais importantes da geração de pintores românticos da cidade da Virgem: os irmãos Correia (João António e Guilherme), Caetano Moreira da Costa Lima, António José de Sousa Azevedo e Francisco José Resende⁴⁸. O último, seria o mais dedicado discípulo de todos. Roquemont foi para ele muito mais do que um mestre: um amigo verdadeiro⁴⁹.

Roquemont era muito exigente como professor, mas foi isso que permitiu a Resende ascender a grande figura da pintura no Porto. Com o mestre evoluiu muito no colorido, na pincelada, na modelação das figuras⁵⁰. Descreveria o seu professor como *astro refulgente*⁵¹, *talento raro* e *espírito superior nas artes e nas sciencias*⁵².

Mas também os mestres destes jovens se tornariam amigos de Roquemont. Tadeu Maria de Almeida Furtado que pintava miniaturas com temas religiosos⁵³ e Joaquim Rodrigues Braga que sempre que expunha um quadro era desancado pela crítica⁵⁴, tiveram em Roquemont, não um rival, mas um amigo⁵⁵.

Os retratos do suíço, de desenho meticuloso, elegante e subtil, luz clara, modelação fina, texturas palpáveis e acabamentos primorosos, fariam escola no Porto: os pintores românticos portuenses tomaram-nos como modelo para o resto da vida.

Em 1849, Guilherme António Correia obteria inclusivamente grande êxito passando a litografia um dos retratos mais aplaudidos do suíço: o do Bispo do Porto, D. Jerónimo José da Costa Rebelo⁵⁶.

⁴⁶ ASCANIO – *Folhetim, Exposição das Bellas Artes*, in “O Nacional”, N.º 231, Porto, 16 de Outubro de 1851, p. 2, 2.ª coluna.

⁴⁷ ALIVIADA, Cosme da – *Folhetim, Carta de um estudante do Paço a seu padrinho, o regedor de Padoirido sobre a exposição da Academia de bellas artes da cidade do Porto, no anno de 1851*, in “O Nacional”, N.º 246, Porto, 3 de Novembro de 1851, p. 1, 3.ª coluna.

⁴⁸ COUTINHO, Xavier – *O Pintor Augusto Roquemont no Porto*, Porto, 1963, p. 9.

⁴⁹ RESENDE, Francisco José – *Bellas-Artes*, in “O Commercio do Porto”, Porto, 17 de Dezembro de 1863.

⁵⁰ ASCANIO – *Folhetim, Exposição das Bellas Artes*, in “O Nacional”, N.º 231, Porto, 16 de Outubro de 1851, p. 2, 3.ª coluna.

⁵¹ RESENDE, Francisco José – *Secção de Bellas Artes*, in “O Commercio Portuguez”, Porto, 28 de Setembro de 1877.

⁵² Idem – *Bellas-Artes, Portugal, II*, in “O Commercio do Porto”, Porto, 12 de Novembro de 1865.

⁵³ FRANCO, Anísio – *A Família Almeida Furtado e a miniatura como arma. Estratégias de afirmação da Burguesia do Norte de Portugal no século XIX*, in “A Arte em família, Os Almeidas Furtados”, Museu Grão Vasco, Instituto Português de Museus, 1.ª Edição, 1998, ISBN 972-776-005-8, p. 35

⁵⁴ ALIVIADA, Cosme da – *Folhetim, Carta de um estudante do Paço a seu padrinho, o regedor de Padoirido sobre a exposição da Academia de bellas artes da cidade do Porto, no anno de 1851*, in “O Nacional”, N.º 246, Porto, 3 de Novembro de 1851, p. 2.

⁵⁵ BRANDÃO, Júlio – *O Pintor Roquemont, Subsídios para o estudo do artista: Vida, Época e Obras*, Livraria Moraes, Lisboa, 1929, p. 108.

⁵⁶ Um amador – *Sobre o Retrato do Exm.º Bispo Actual do Porto, pintado por A. Roquemont, e Lithographado por G. A. Corrêa*, in “Periodico dos Pobres no Porto”, N.º 85, Porto, 11 de Abril de 1849, p. 336, 2.ª coluna.

A trienal da Academia de 1851, proporcionaria a Roquemont novo triunfo. Expôs neste certame duas telas: um auto-retrato e um quadro de costumes portugueses das *Provincias do Sul*⁵⁷.

A imprensa do Porto multiplicou os elogios a estas obras. *Este insigne artista, nem mesmo que o quixéra, pintaria mal*, escreveu o “Chronista”⁵⁸.

Foi no auge da sua glória que o destino atraçou Roquemont. No dia 23 de Janeiro de 1852, o artista trabalhava no seu atelier, quando sentiu um frio terrível. Aproximou-se do fogão que estava aceso, mas pouco depois o mesmo frio glacial atingia-o com violência. Seguiu-se uma dor forte. Por volta da meia noite recebeu o Sagrado Viático e fez as suas disposições testamentárias⁵⁹. Sucumbiu às seis da manhã, do dia 24, a uma peripneumonia⁶⁰.

Todos hão de sentir a falta de tão exímio artista e consumado cavalheiro, afirmou o “Nacional”⁶¹.

Resende foi quem mais sofreu com a perda do seu querido mestre e amigo⁶². Talvez para matar saudades, continuou o resto da sua vida a praticar uma pintura de costumes, na linha do suíço que fez com que o seu legado artístico permanecesse bem vivo na memória da cidade⁶³.

Além disso, o facto de Manuel José Carneiro ter leccionado a cadeira de Pintura Histórica da Academia Portuense de Belas Artes, entre 1853 e 55⁶⁴, deve ter contribuído para que a influência de Roquemont se continuasse a desenvolver nos jovens artistas do Porto.

Carneiro fora amigo íntimo de Roquemont e possuía várias obras do mestre suíço. Falava delas aos alunos (recordando episódios que o próprio Roquemont lhe narrara a respeito de tais peças) e deixava mesmo que as copiassem⁶⁵.

Todavia, em 1861, quase dez anos após a morte do artista, o “Jornal do Porto”, recordando o suíço, lamentava a sua perda, acrescentando que a cidade não tinha encontrado ainda ninguém que “dignamente” o substituísse⁶⁶.

Na verdade, apesar dos êxitos de Francisco José Resende, o lugar destacado que Augusto Roquemont ocupou na pintura do Porto romântico, ficaria vago para sempre.

⁵⁷ Catálogo de Pinturas, Desenhos, Esculturas, Architecturas, Flores, e outros Objectos D’Arte, feitas pelos Professores, e Discipulos da Academia Portuense das Bellas Artes; bem como por varias outras pessoas, Porto, Typographia de Gandra & Filhos, 1851, p. 19.

⁵⁸ ANÓNIMO – *Folhetim, A Exposição das Bellas Artes no Porto*, in “O Chronista”, N.º 104, Porto, 11 de Dezembro de 1851, p. 1, 2.ª coluna.

⁵⁹ ANÓNIMO – *O que vai pelo mundo*, in “O Nacional”, N.º 19, Porto, 24 de Janeiro de 1852, p. 3, 3.ª coluna.

⁶⁰ ANÓNIMO – *Fallecimento*, in “Periodico dos Pobres no Porto”, N.º 21, Porto, 24 de Janeiro de 1852, III Serie, XIX Anno, p. 79, 1.ª e 2.ª colunas.

⁶¹ ANÓNIMO – *O que vai pelo mundo*, in “O Nacional”, N.º 19, Porto, 24 de Janeiro de 1852, p. 3, 3.ª coluna.

⁶² DEVIL, PRINTER’S – *Folhetim, Revista do Porto*, in “O Nacional”, N.º 22, Porto, 28 de Janeiro de 1852, pp. 2 e 3.

⁶³ Ainda em 1870, Francisco José Resende, escrevia no verso de um dos seus óleos: *Muro das Fontainhas / Inspirado em Roquemont (...)*.

⁶⁴ Acta da Conferência Ordinária da Academia Portuense de Belas Artes, de 30 de Novembro de 1854, in *Actas das Conferencias Ordinarias e extraordinarias da Academia*, Volume II, f. 32, v. a 34, Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

⁶⁵ VITORINO, Pedro – *O Pintor Augusto Roquemont (No centenário da sua vinda para Portugal)*, Edição de Maranus, Porto, 1929, pp. 36 e 40 – 44; Catalogo das obras apresentadas na 6.ª Exposição Triennial da Academia Portuense das Bellas Artes no Anno de 1857, p. 14.

⁶⁶ ANÓNIMO – *A Exposição Industrial Portuense em 1861*, in “O Jornal do Porto”, 7 de Setembro de 1861.

A pintura de Roquemont foi dominada por um forte sentido de elegância e delicadeza, organização espacial e preponderância dos efeitos de luz.

Evidenciam estes predicados, tanto as suas académias, como os seus estudos de figura (embora neste caso, o vigor da pincelada assumia grande protagonismo), retratos e cenas de costumes populares.

A pintura de costumes foi aquela que mais importância teve para a nossa História da Arte. As cenas que Roquemont aí descreve, situam-se algures num Minho paradisíaco, imune a contrariedades do destino e gozando da benção de uma fé entranhada até na poeira dos caminhos.

Os seus excelentes párocos de aldeia, as suas belas camponesas de trajes simples, os seus lavradores de pé descalço e vara na mão, encontram-se em procissões festivas, fontes de água cristalina, ou por ocasião do Compasso, na Páscoa.

As relações que estabelecem entre si e com a natureza ensolarada e verdejante, são dominadas por uma harmonia imperecível e sã. As suas almas abençoadas encontram nas preces que dirigem a altares dos Passos, andores de Padroeiros, crucifixos engalanados, a paz mais profunda, o alívio mais consolador para qualquer percalço da existência.

Apresentam-se bem arrumados, em grupos, habitando um espaço que lhes parece ter sido destinado desde sempre, resguardado de qualquer perturbação, ou incidente marginal. Constroem um mundo tão disciplinado e afastado dos tropeções da realidade que só um Deus benigno o conseguiria justificar e uma nostalgia desenfreada, conceber.

Porém, a vida rural no Minho dos inícios do século XIX não parece ter sido tão consoladora, nem a relação dos camponeses com o clero, tão harmoniosa. Eis o que alguém escrevia sobre essa província, em 1821: (...) *o Minho jaz nas maiores miserias, necessidades e total confuzão; os Lavradores carregados debaixo de tributos penosos; lá vem a contribuição, lá vem impostos mais á renda para o Direito Sr., mais renda para o Senhorio, se o tem; lá apparece o Abbade acompanhado da consciencia, rapa-lhe as consciencias; se morre alguém, quantos padres, outros tantos folles de milho; chega-se o Santo das pagas, o Abbade não cessa de clamar com consciencia, aboca-lhe os Dizimos, e fica o Lavrador dizimado in totum: alem disto outras mais penurias, que o tempo não permite o contal-as: vai depois acaba-se o sustento no meio do anno pede dinheiro emprestado, este ganha juro, mais renda a pagar, não paga, bens na praça, e gente desgraçada (...)*⁶⁷.

Mas não é com estes olhos que Roquemont contempla o “seu” Minho. As pinturas que concebe, lembram antes Gomes de Amorim, quando em 1856, viajando pelo norte do país, ao descobrir os *prazeres campestres*, exclamava: *Se eu aqui ficasse para sempre! (...) Longe dos tumultos da cidade, livre d’essa vida de lutas ardentes da ambição com o dever, lutas em que não poucas vezes este succumbe! (...) Eu viveria aqui uma longa vida (...) veria branquecer os meus cabellos no meio d’uma família que havia de adorar-me. Nas tempestuosas noites do inverno, sentado ao lar onde arderia um bom fogo de pinheiro bem secco e bem cheiroso, leria a biblia aos meus filhos, e netos, e para que todos elles fossem bem felizes dir-lhes-hia que o mundo se acabava ás margens do Tamega(...)*⁶⁸.

⁶⁷ O Regenerado – *Companhia Geral do Alto Douro*, in “Correio do Porto”, N.º 70, Porto, 22 de Março de 1821, p. 4, 1.ª coluna.

⁶⁸ AMORIM, F. G. de – *Viagem ao Minho*, Capítulo XVII, in “O Panorama”, Volume XIII, Lisboa, 1856, p. 264.

Quanto ao estilo, Roquemont esmera-se no detalhe do desenho, correcção de perspectiva, variedade e harmonia de colorido e sobretudo num aturado estudo da iluminação, derramando sobre os segundos planos uma claridade ofuscante que realça os pormenores mais afastados e proporciona jogos magníficos de claro-escuro.

Mas a luz, que nas suas académias realça as belezas da anatomia e nos seus retratos proporciona finíssimas modelações dos volumes e texturas, poderá, no caso das cenas de género, ultrapassar os propósitos de índole plástica.

Surgindo intimamente relacionada com cerimónias e ritos religiosos ela incorpora, na sua intensidade mágica, o forte simbolismo cristão que a associa a Deus, à vida e à felicidade. Na verdade, a luz que toca estes homens e mulheres, muito mais que inundá-los de belos efeitos de sombras, ou acariciá-los benignamente, parece conduzi-los directamente à felicidade dos simples.

Tal como Herculano fizera na sua juventude, Roquemont converteu o mundo campesino, “numa coisa formosa, santa, ideal”⁶⁹, encharcada da *poesia e singella graça popular*⁷⁰. As suas telas, ultrapassaram portanto, em muito, o simples documento etnográfico.

E as figuras que aí pintou, essas almas inacessíveis á *corrupção do século*, cristãs *por sentimento* e que encontravam na religião *as consolações espirituaes* para todos os *espinhos da vida*⁷¹, encerravam afinal um sentimento nostálgico, bem sintonizado com uma sensibilidade romântica que se afirmava em definitivo no nosso país, pela década de quarenta do século XIX⁷².



Cena de Aldeia (Chafariz de Guimarães)
Ca. 1842 – óleo sobre tela – 220 x 275 mm
Museu Nacional de Soares dos Reis



Procissão
(1838-1842) – óleo sobre tela – 360 x 470 mm
Museu Nacional de Soares dos Reis

⁶⁹ HERCULANO, Alexandre – Prólogo ao conto “O Pároco da Aldeia”, in *Lendas e Narrativas*, II, 2.ª edição, Publicações Europa-América, p. 78.

⁷⁰ ANÓNIMO – *Retratos e Quadros de Genero, pelo Sr. Roquemont*, in “Jornal das Bellas-Artes”, N.º 1, Vol. I, 1843, p. 58.

⁷¹ ANÓNIMO – *Parecer sobre a Visita Paschal do Parocho da aldeia a seus freguezes*, Porto, 1846, pp. 5 e 6.

⁷² SOARES, Elisa Ribeiro – “O Romantismo e a Pintura Portuguesa do século XIX”, in *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*, Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura, 1999, ISBN 972-776-031-7, pp. 29, 30.

A actividade de Pedro Coelho, mestre escultor e entalhador, na Colegiada de Guimarães (1687-1713)

António José de OLIVEIRA

Introdução

A Colegiada de Guimarães¹ situada em pleno centro histórico de Guimarães, considerado Património Mundial da Humanidade, desde 13 de Dezembro de 2001, já na Baixa Idade Média, se inseria no centro vital de Guimarães. A igreja e a praça contígua, denominada de Santa Maria, polarizavam os interesses da população urbana. Essa praça era um espaço privilegiado de sociabilidade onde conviviam, lado a lado, o sagrado e o profano. A praça de Santa Maria era palco de cerimónias religiosas, local onde se efectuavam transacções comerciais e que, ao mesmo tempo, se apresentava como um centro de decisão política².

Para esse recinto convergiam as principais ruas de Guimarães, transformando-o num pólo de interacção de variados eixos viários e organizador do espaço urbano. O padre Torcato Peixoto de Azevedo, nos finais do século XVII, apercebeu-se desse facto quando escreve: “*Para tratar das ruas que tem esta villa dentro dos seus muros, farey de sua praça mayor um tronco de onde nascem os ramos de que todas procedem*”³.

Referindo-se à igreja, à praça e à rua de Santa Maria, Maria da Conceição Falcão Ferreira afirma: “Desde os primórdios da vila, distinguiu-se um espaço de ‘elite’, ordenador do quotidiano, da paisagem, da vida e da morte – a igreja de Santa Maria, a sua praça e a sua rua”⁴.

¹ Imóvel classificado como monumento nacional pelo decreto de 16 de Junho de 1910, publicado no Diário do Governo nº 136, de 23 de Junho de 1910, e, Zona Especial de Protecção, pelo Diário de Governo nº 94, de 19 de Abril de 1956.

² O paço do concelho localizava-se nessa praça.

³ AZEVEDO, Torcato Peixoto de – *Memórias ressuscitadas da antiga Guimarães* (1692), Porto, 1845, p. 312.

⁴ FERREIRA, Maria da Conceição Falcão – *Uma rua de elite na Guimarães medieval (1376/1520)*, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães, 1989, p. 29.

Num espaço de “elite”, dominava uma instituição de “elite”: A Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira.

No século XVII e durante a centúria seguinte, a morfologia urbana da vila de Guimarães sofre alterações significativas, particularmente no levantamento e remodelação de edifícios religiosos e civis. As entidades que patrocinaram este surto construtivo foram: Cabido da Colegiada, mosteiros mendicantes, conventos femininos, ordens terceiras, Misericórdia, irmandades, para além de uma clientela nobre. Destaca-se também o mecenato do arcebispo D. José de Bragança que aqui fixou residência (1746-1748)⁵. Todos estes encomendadores favoreceram a laboração de destacados mestres pedreiros, carpinteiros, entalhadores, pintores e douradores oriundos de Barcelos, Braga, Porto, Vila Nova de Famalicão e da Galiza. Nos séculos XVII e XVIII, a actividade arquitectónica em Guimarães desenvolveu-se em três grandes áreas: imóveis construídos de raiz; conclusão de programas construtivos anteriores; e acrescentamento de estruturas barrocas nos edifícios medievais.

Ao longo de todo o século XVIII, assistimos, quer na fase barroca e posteriormente no período rococó, à liderança em termos artísticos, do Porto, Braga e Guimarães, na época os principais aglomerados populacionais e centros da actividade económica do noroeste português. Não admira pois que, em Guimarães e no seu termo surgissem várias oficinas com uma intensa actividade num meio em constante animação. Neste contexto, a documentação conhecida aponta para o afluxo de mestres originários de outras localidades para a arrematação e concretização das empreitadas, facto que lhes permitia manter em laboração as suas oficinas as quais incluía aprendizes, obreiros e oficiais. Além disso, é necessário ter presente que muitos destes artistas arrematavam as empreitadas de pedraria e talha em sociedade, originando assim que muitas dessas obras existentes em Guimarães fossem o resultado de um complexo trabalho de parceria entre mestres do mesmo ofício. Assim se compreende quer a grande quantidade de pedreiros, carpinteiros, escultores, entalhadores, ensambladores, ourives e pintores residentes na vila e seu termo, quer a vinda dos que para aqui se deslocavam com o fim de executar encomendas.

A partir de finais de Seiscentos e até ao século XVIII a documentação compulsada, no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta e no Arquivo da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira permite traçar o evoluir da actividade dos artistas e artífices na Colegiada de Guimarães, conhecer a autoria de várias obras que permaneceram desconhecidas até ao momento, para além de outros dados de relevante interesse.

Neste estudo iremos apresentar uma visão global da actividade de Pedro Coelho, mestre escultor e entalhador, de S. João de Gondar, na igreja de Nossa Senhora da Oliveira, analisando a documentação manuscrita e a bibliografia sobre esta temática.

⁵ MILHEIRO, Maria Manuela – “A visita do arcebispo D. José de Bragança a Guimarães e Terras Transmontanas”, in *Cadernos do Noroeste*, vol. 8 (nº1), Braga, Instituto de Ciências Sociais / Universidade do Minho, 1995, pp. 5-12.

2. Breve nota sobre o artista (1678-1725)

Pedro Coelho é um mestre com actividade conhecida em Guimarães, S. Martinho do Campo, Murça e S. João de Covas, durante os finais do século XVII e o primeiro quartel da centúria seguinte. A sua oficina rural, localizada em S. João de Gondar, termo de Guimarães, era uma das mais importantes da região do vale do Ave, onde certamente o seu genro, Miguel Correia, mestre entalhador, fez a sua aprendizagem. A 14 de Setembro de 1711, Miguel Correia filho “*legítimo de Joam Correa, já difuncto e de Maria de Sá do lugar da Cruz freguezia de S. Sylvestre de Requião termo da villa de Barcellos*”⁶ contraiu matrimónio, na igreja de Gondar com Teresa de Sousa, filha de Pedro Coelho⁷. A 29 de Novembro de 1750, este mestre faleceria, sendo sepultado na igreja de Gondar⁸.

Após a morte de Pedro Coelho, Miguel Correia assumiu-se como um dos seus únicos familiares continuadores da arte da talha⁹.

Em 1683, Pedro Coelho teria já sob a sua alçada a direcção de uma oficina¹⁰, permanecendo activo entre 1687 e 1717, como podemos verificar no quadro seguinte:

Quadro 1 – A actividade de Pedro Coelho (1687-1717)

Data do contrato	Encomendador	Obra	Arrematantes da obra	Quantia
1687	Cabido da Colegiada	Obra do retábulo-mor da Igreja da Colegiada (Guimarães)	Pedro Coelho	380\$000 réis ¹¹
1688	Cabido da Colegiada	Retábulos para três igrejas de Murça	Pedro Coelho	54\$000 réis ¹²
1693	Irmandade do Cordão	Retábulo da capela-mor da Igreja de S. Dâmaso (Guimarães)	Pedro Coelho	185\$000 réis ¹³

⁶ Oliveira, António José de; Sousa, Lígia Márcia Cardoso Correia de – “Fragmentos da vida e obra de Pedro Coelho, mestre escultor e entalhador de S. João de Gondar (sécs. XVII-XVIII)”, in sep. *Mínia*, 3ª série, nº 4, Braga, ASPA, 1996, p. 90.

⁷ Após a morte de Pedro Coelho (1726), Miguel Correia assumiu-se como um dos seus únicos familiares continuadores da arte da talha. Miguel Correia foi o testamenteiro de Pedro Coelho (*idem, ibidem*, p. 103).

⁸ Oliveira, António José de – “A actividade de entalhadores, douradores e pintores do Entre-Douro-e-Minho em Guimarães (1572-1798)”, in *VII Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte*, Actas, Porto, Secção de História da Arte do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005 (no prelo). Surge referenciado como viúvo de Teresa de Sousa, morador no lugar de gonceiro, da freguesia de S. João de Gondar.

⁹ Com a morte do sogro, ocorrida em 1726, Miguel Correia foi o seu testamenteiro (Oliveira, António José de; Sousa, Lígia Márcia Cardoso Correia de – *obra cit.*, p. 101).

¹⁰ Surge num assento de baptismo da freguesia de Gondar, como padrinho “*João Francisco solteiro obreiro de Pedro Coelho (idem, ibidem, p.79)*”.

¹¹ *Idem, ibidem*, p.79.

¹² *Idem, ibidem*, pp.79-80.

¹³ *Idem, ibidem*, pp.81-82.

Data do contrato	Encomendador	Obra	Arrematantes da obra	Quantia
1696	Confraria do Santíssimo	Retábulo-mor da Igreja de S. João de Covas (concelho de Lousada).	Pedro Coelho	100\$000 réis ¹⁴
1698	Confraria do Senhor	Retábulo da capela-mor da Igreja de S. Sebastião (Guimarães)	Pedro Coelho	85\$000 réis ¹⁵
1702	Irmandade do Cordão	Retábulos para os quatro altares laterais da Igreja de S. Dâmaso	Pedro Coelho	120\$000 réis ¹⁶
1712	Cabido da Colegiada	Obras na capela-mor da Igreja da Colegiada (Guimarães)	Pedro Coelho	160\$000 réis ¹⁷
1713	Cabido da Colegiada	Obra das frestas da capela-mor da Igreja da Colegiada (Guimarães)	Pedro Coelho	85\$200 réis ¹⁸
1716	Reverendo Abade de S. Martinho do Campo	Obra do retábulo e tribuna do altar-mor da Igreja de S. Martinho do Campo (concelho de S.Tirso); feitura de um arcaz para a sacristia e de duas tocheiras para a mesma igreja	Pedro Coelho	188\$000 réis ¹⁹
1717	Irmandade das Almas	Retábulo do altar das Almas da Igreja de S. Paio (Guimarães)	Pedro Coelho e seu genro Miguel Correia	100\$000 réis ²⁰

Desconhecemos até ao momento, qualquer aspecto da vida de Pedro Coelho até 1678, ano em que comprou o Casal do Olival situado na freguesia de S. João de Gondar, ao Licenciado João Machado de Miranda e sua mulher Isabel de Oliveira, por 110\$000 réis²¹. No acto da compra, ficou estipulado que o artista pagaria de imediato 85\$000 réis, ficando obrigado ao pagamento da restante quantia, à razão de juro de seis por cento. Este documento reveste-se de grande importância, pois

¹⁴ Este documento foi parcialmente publicado por Domingos de Pinho Brandão (Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade do Porto e na diocese do Porto, vol.1, 1984, pp.826-830).

¹⁵ OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – obra cit., p.85.

¹⁶ *Idem, ibidem*, pp.83-84.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p.91.

¹⁸ *Idem, ibidem*, pp.91-92.

¹⁹ *Idem, ibidem*, pp.95-96; OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – “Nótula sobre a obra de pedraria e talha da igreja de S. Martinho do Campo (1705-1716)”, in Poligrafia, nºs 7/8, Arouca, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1998/99, pp. 93-112.

²⁰ OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – obra cit.; OLIVEIRA, António José de – obra cit.

²¹ Este contrato realizou-se no dia 20 de Março de 1678, na casa do vendedor, situada no Tournal (Guimarães) (Oliveira, António José de; Sousa, Lígia Márcia Cardoso Correia de – obra cit., p.78).

trata-se possivelmente da aquisição do casal onde fixaria a sua residência e oficina, durante toda a sua vida²².

A 31 de março de 1710, falecia Catarina de Sousa, mulher de Pedro Coelho²³. Catarina de Sousa não fez testamento, sendo enterrada no dia seguinte, na Igreja de S. João de Gondar “*junto ao altar de Nossa Senhora da parte do Evangelho*”. Ao consultarmos os livros paroquiais de S. João de Gondar, temos notícia que deste matrimónio²⁴ resultaram 8 filhos²⁵.

A 18 de Outubro de 1726, Pedro Coelho falecia com todos os sacramentos da Santa Madre Igreja, sendo sepultado no dia seguinte na Igreja de S. João de Gondar, “*defronte do altar de Nosa Senhora do Rozario embrulhado em hum habito de Sam Francisco*”²⁶. Segundo o seu testamento²⁷, mandou que lhe rezassem três missas oficiadas de dez padres cada uma. Declarou que era irmão da Irmandade de Santo António de Serzedelo, da Confraria de Nossa Senhora de Riba de Ave, da Irmandade de São Roque em S. Paio de Figueiredo, de Nossa Senhora de Garfe e da Irmandade das Chagas na Colegiada de Valença. Solicitava aos seus herdeiros que avisassem as de perto, para o acompanharem durante o velório e no cortejo fúnebre. As mais distantes, a de Garfe e a da Colegiada de Valença, no prazo de um mês, ficavam obrigadas de celebrar os sufrágios por sua alma e de apresentar, nesse espaço de tempo, uma certidão da mesa ao pároco de Gondar, em como realizaram os ditos sufrágios. Também ordenou aos seus herdeiros, que lhe mandassem dizer três missas no Altar de S. Pedro de Rates, da Sé Catedral de Braga.

Além destas disposições testamentárias que reflectem a importância da religiosidade mortuária na vida e no imaginário do homem da época, encontrámos outras disposições, ligadas mais à vida terrena:

“(...) Nomeou por seu testamenteiro a Miguel Correia seu genro e que da terca de seus bens dessem a sua filha Clara vinte mil reis que lhe deixou seu tio o Padre Joam Pinheiro e o que restase da dita tersa deixou que se repartise por suas filhas Joanna e Marianna e Clara. Nomeou todos os prazos e terras de fora delles, e todo o direito que nelles tinha em sua filha Joanna para que ella se posa cazar com obrigação que dara a suas Irmajs Marianna e Clara o que lhe houwer

²² Na maioria dos documentos, Pedro Coelho surge como morador no lugar do Olival, da freguesia de S. João de Gondar, do termo de Guimarães.

²³ Oliveira, António José de; Sousa, Lúcia Márcia Cardoso Correia de – *obra cit.*, p.88.

²⁴ Não encontramos nos Livros paroquiais pertencentes à freguesia de S. João de Gondar, qualquer referência ao casamento. Apenas é-nos possível afirmar, que em 1678 o matrimónio era já consumado.

²⁵ Sobre a sua descendência, veja-se: Oliveira, António José de; Sousa, Lúcia Márcia Cardoso Correia de – *obra cit.*

²⁶ *Idem, ibidem*, p.100. Actualmente, ainda se encontra um altar de Nossa Senhora do Rosário em talha dourada do século XVIII.

²⁷ Infelizmente desconhecemos a data em que Pedro Coelho realizou o seu testamento. Apenas possuímos o assento realizado pelo Padre António Queirós Pacheco, para o livro paroquial de S. João de Gondar, no qual transcreve o testamento. Segundo este assento, “*(...) igual testamento foy approved na villa de Guimaraes pello tabalião publico Joseph de Souza do Val foram testemunhas francisco da Sylva familiar do mesmo tabaliam, Manoel Gomes Siquejro Domingos Cardozo ourives, Narcizo Pinto Bandeira ourives, Joseph Machado, Antonio Gonçalves ambos fameliars do dito Narcizo Pinto e Manoel Lopes mercador todos vizinhos do dito tabaliam isto he o que em suma continha o dito testamento que para delle constar fiz este asento (...)*” (*idem, ibidem*, pp.100-101). As nossas diligências para encontrar este testamento no livro de notas do tabelião José de Sousa do Vale revelaram-se infrutíferas.

de legitima e não querendo ella aceitar com esta condiçam nomearo em Mariana e quando nem esta quizesse nomeava em Clara com as mesmas condicojs deixou que de seus Bens se dese a seu testamenteiro Miguel Correia duas moedas(...).”²⁸

3. Pedro Coelho e a obra de talha da Colegiada (1687-1713)

A construção de estruturas retabulísticas insere-se no novo espírito contra-reformista saído do Concílio de Trento (1564) que encerrou com directrizes muito específicas no que concerne à criação artística²⁹. Aliado ao poder económico e empreendedor do Cabido da Colegiada de Guimarães, foram os grandes factores responsáveis pela renovação do interior da Colegiada e pelo desenvolvimento das artes decorativas. Reagindo contra a Reforma adepta da depuração dos interiores dos templos, a Igreja Católica vai recorrer às artes decorativas com o intuito de as colocar ao serviço da fé católica. A esta conjuntura devemos aliar as cerimónias litúrgicas realizadas na Colegiada e capelas anexas, conjugadas com sermões, alfaias em ouro e prata, rica paramentaria oriunda de diversos centros europeus, vestidos da Senhora da Oliveira que contribuem para criar um ambiente de maior aproximação com Deus e a utilização da arte como um meio de propaganda do Catolicismo e do próprio esplendor do Cabido da Colegiada de Guimarães.

Entre 1687 e 1713, encontrámos referência ao mestre escultor e entalhador Pedro Coelho, o qual arremata várias empreitadas para a Colegiada. Em 1687 deparamos com a primeira menção notarial ao percurso artístico deste mestre, que atingira já o topo da sua profissão, pois é denominado de mestre escultor. Trata-se de um contrato de obra firmado a 12 de Maio de 1687, na casa do Reverendo Cabido da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães “*aonde estavao de hua parte os Reverendos denidades e conegos e prebendados delle (...) e da outra parte estava Pedro Coelho excultor*”³⁰. O artista estava contratado para fazer a obra do retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Oliveira, “*e o dar feito e de todo acabado e em sua perfeissao e obrado por bons ofesiais e peritos na arte*”, segundo os rascunhos, apontamentos e traça, “*que para a tall obra se tem feitos e estao asinados tanto por elle Pedro Coelho como pellos Reverendos Conegos e Cabido*”. Numa breve e lacónica notícia averbada num documento avulso, nada é dito sobre o autor do risco. Apenas é referido que o artista de Gondar comprometia-se a abater ou pagar determinada quantia com o intuito de servir de pagamento ao mestre que rascunhou a traça do retábulo³¹.

²⁸ *Idem, ibidem*, p.101.

²⁹ QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira – *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional (1680-1780)*, Lamego, Câmara Municipal de Lamego, 2002, p. 39.

³⁰ Oliveira, António José de; Sousa, Lígia Márcia Cardoso Correia de – *obra cit.*, p.79.

³¹ Transcrevemos na íntegra este manuscrito: “*Da escritura da obrigação do retabullo da capella mor que fes Pedro Coelho*” – fol.24v a 12 Mayo de 687. “*Declarou elle mestre Pedro Coelho que dos ditos 380 mil reis avia elle de pagar, ou fazer nelles abatimento pera cobrar de menos o que custou he se despeneo com o feito da trassa que se fes pera a disposissão desta obra com o mestre que a fes e a rascunhou que sera a cantia em que for avaliada. E não dis mais sobre este ponto*”.

Por esta empreitada, o mestre receberia 380\$000 réis, “*a quoll obra elle mestre ha de dar de todo feita e asentada no seu lugar a oito dias de antes de dia de Sam Joao de nosso Senhor do anno vimdouro de seiscentos e oitenta e oito annos*”. Uma vez concluída a obra, esta seria revista por “*mestres peritos na arte*”, que a aprovariam ou rejeitariam conforme estivesse de acordo ou não com a “*trassa e apontamentos e rascunho*”. O artista apresentou dois fiadores residentes na freguesia de Gondar.

Um ano depois, a 4 de Janeiro de 1688, enquanto Pedro Coelho ainda executava a empreitada no altar-mor da Colegiada, novamente nas casas do Cabido da Colegiada, é celebrado um contrato de obra entre o Cabido da Colegiada e o mestre de Gondar para a feitura de três retábulos “*para porem nas tres ygreias de murssa e anexas delles³² tres retabollos com seus goarda pós e suas coartelas que hao de ser para a ygreia matris e os retabollos hao de ser asentados e postos na ygreia de Nosa Senhora de Fialhozo e na de São Sebastião do Popullo e na de Santa Maria Madalena de Candeido e todo e quada cousa sera feito e asentado na forma das trassas e apontamentos que lhe forão mostrados com suas columnas (...)*”³³.

Como podemos constatar, Pedro Coelho não foi o autor nem da traça nem dos apontamentos, situação que muitas vezes ocorria na arte da talha. Neste contrato notarial, o cliente é exigente no que se refere à qualidade da madeira, que deveria ser “*de boa e limpa madeira*”, o que possibilitaria um entalhe modelar por parte do artista. O mestre teria de dar como concluída a obra até ao mês de Outubro de 1688, recebendo para tal a quantia de 54\$000 réis.

No mês seguinte, reencontramos Pedro Coelho, escultor, na rua de Gatos (arrabalde de Guimarães), como testemunha num contrato estabelecido entre o Reverendo Nicolau Dias e Matos, tesoureiro-mor e fabricante na Colegiada de Guimarães, “*em nome do reverendo Cabido della (...) estava composto e comtratado com elle dito João Pereira da Cunha de que para as obras do retabollo da capela mor e choro da dita Colegiada lhe desse trezentos mil reis a rezão de juro de sinquo por sento comesados a comtarem se des o dia da feitura deste estormento*”³⁴. nesta altura, além das obras do retábulo do altar-mor que Pedro Coelho estava a realizar na Colegiada, para finalizar até oito dias antes do S. João, procedia-se também à execução de trabalhos no coro da mesma igreja, sob a orientação de um artista que desconhecemos. Parte do empréstimo, contraído pelo tesoureiro da Colegiada, iria certamente reverter para Pedro Coelho, como pagamento dos trabalhos que aí realizava.

A 12 de Janeiro de 1712, Pedro Coelho firma um novo contrato de obra no “*claustr* da Igreja da Insigne e Real Colegiada da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira nella cazas do

(Assinado:) DOMINGOS DA CUNHA”. (A.M.A.P.= Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (Guimarães), C-172, Carta de Reis, Maço nº13B, doc. avulso nº 56).

³² Nos séculos XVII e XVIII eram de apresentação conjunta do Prior e do Cabido a reitoria de Santo André de Murça, com as suas anexas.

³³ Oliveira, António José de; Sousa, Lúcia Márcia Cardoso Correia de – *obra cit.*, pp. 79-80. A. L. de Carvalho refere-se a este contrato, mencionando apenas que o artista trabalhou no altar-mor da igreja matriz de Murça e datando-o de 1687 (*Os mesteres de Guimarães*, vol.5, 1944, p. 71).

³⁴ Oliveira, António José de; Sousa, Lúcia Márcia Cardoso Correia de – *obra cit.*, p. 80.

Reverendo Cabido” com o Cabido da Colegiada³⁵. No entanto, pena é que este documento notarial se encontre em muito mau estado, o que dificulta a sua leitura paleográfica. Pelo que conseguimos apurar, Pedro Coelho estava ajustado de “*fazer os caixilhos e mais obras da capella mor desta dita Colegiada*” e por este trabalho receberia a quantia de 160\$000 réis repartidos em três prestações iguais. O mestre arrematante estava obrigado a dar “*a obra feita posta e acabada athe o dia de São Pedro deste dito ano*”, pois caso não cumprisse o estipulado pagaria de pena por cada dia que passasse desse prazo uma determinada quantia em dinheiro. Para maior segurança do encomendador, Pedro Coelho apresentava como seu fiador e principal pagador António de Andrade, escultor, morador nos extramuros de Guimarães. Através do texto legível do documento, António de Andrade surge apenas como fiador de Pedro Coelho. No entanto, alguns autores afirmam que em 1712-13, Pedro Coelho trabalhou em parceria com António de Andrade, na obra do revestimento em talha da Capela-mor da Igreja da Colegiada³⁶. Será que na parte em que o contrato está em mau estado, é mencionada a parceria destes dois artistas e consequentemente tenhamos realizado uma deficiente leitura? É um ponto a rever.

A 30 de Abril de 1713, enquanto o prazo da obra anterior ainda não tinha expirado, o Cabido da Colegiada de Guimarães celebra um outro contrato com Pedro Coelho, relativo à obra das frestas da capela-mor da mesma igreja³⁷. Tratava-se de concluir o revestimento em talha de toda a capela-mor. Nesta escritura, sem margem para dúvida, sabemos que Pedro Coelho não trabalhou em parceria com António de Andrade, que neste documento não é sequer mencionado, sendo agora seu fiador o seu genro Miguel Correia, entalhador, morador no lugar da Cabreira, da freguesia de São Jorge de Cima de Selho (Guimarães). Se efectivamente tivesse trabalhado em 1712 em conjunto com António de Andrade, é estranho que essa parceria fosse desfeita meses depois, tratando-se da mesma obra. Sabemos que o número de frestas da capela-mor seria de quatro, que levariam da “*parte de dentro obra de talha em releição de taboa grossa (...) de sorte que senão vião os topos da parte da capella que hao de ser para a parte das vedraças e as frentes para a capella adonde levara lagolhos e pasaros e sarafins rozas que mostrem variedade (...)*”. Esta obra tinha como prazo de conclusão o mês de Julho do mesmo ano. Toda a ferragem seria por conta do Reverendo Cabido, que pagaria ao artista 85\$200 réis, dando-lhe antecipadamente 34\$000 réis “*e mais se lhe heia dando conforme correr a dita obra*”.

Toda esta estrutura retabulística executada pelo mestre Pedro Coelho com a campanha de obras executadas em 1771-74³⁸, encontrava-se em 1775 desmontada

³⁵ *idem*, *Ibidem*, pp. 90-91.

³⁶ GONÇALVES, Flávio – “A talha na arte religiosa de Guimarães” in *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*, Actas, vol. 4, Guimarães, 1981, p.345; ALVES, Natália Marinho Ferreira – “Pedro Coelho”, in *Dicionário de Arte barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 127. Alfredo Guimarães não refere António de Andrade afirmando apenas: “São ainda de considerar neste templo as obras de entalhador de Pedro Coelho, em toda a capela-mor (1712)” (Guimarães, Alfredo – *A arte em Portugal. Guimarães monumental*, Porto, Marques Abreu, 1930, p. 12.

³⁷ Oliveira, António José de; Sousa, Lúcia Márcia Cardoso Correia de – *obra cit.*, pp.91-92. Esta, tal como a anterior escritura notarial, foi assinada no claustro da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira.

³⁸ Sobre este conjunto de obras arrematadas pelos mestres entalhadores José António da Cunha e António da Cunha, veja-se Oliveira, António José de – *obra cit.*

nos claustros da Igreja da Colegiada. A 4 de Abril de 1775, o secretário e os irmãos da Irmandade de Nossa Senhora da Oliveira reunidos na sacristia do Santíssimo Sacramento decidem dar como esmola o “*retabollo da tribuna velha de Nossa Senhora*”, à Irmandade do Campo da Feira, tendo em conta o requerimento feito pelos irmãos daquela Irmandade que a pretendiam colocar na “*sua capella que andavão fazendo de novo e que tudo seria em ourra e louvor do Senhor dos Santos Paços*”³⁹. Deste modo, a Irmandade de Nossa Senhora decidiu oferecer o referido retábulo e tribuna velha à Irmandade do Campo da Feira dando-lhe então autorização para que esta o mandasse retirar do claustro e a conduzisse para a capela em construção. Além desta oferta à Irmandade do Senhor dos Passos, temos conhecimento de que a Irmandade de Nossa Senhora da Oliveira, em 16 de Maio de 1778, deliberou dar como esmola à Irmandade do Campo da Feira e Santos Paços a verba de 50\$000 réis para “*ajuda da obra da sua igreja que andão fazendo para o mesmo senhor*”⁴⁰

À fase do entalhe que acabámos de analisar, não se seguiu imediatamente o douramento e pintura, pois esta última tratava-se de uma operação dispendiosa. Passaram-se quatro anos, até que se efectuasse o douramento e pintura dos diversos elementos de madeira entalhados na oficina do mestre de Gondar. Após a conclusão da obra de entalhe que acabamos de analisar, a 23 de Julho de 1714, é firmado na casa do Reverendo Cabido um contrato de obrigação, entre Francisco de Oliveira Caminhas, pintor, morador na rua das Molianas (arrabalde de Guimarães) e o Cabido da Colegiada “*para o douramento da obra de talha que esta na capella mor desta dita Insigne e Real Colegiada e suas frestas (...)*”⁴¹.

Neste contrato, podemos observar algumas das técnicas e processos do douramento. Analisemos alguns extractos:

“Toda a dita obra da dita capella mor sendo bem aparelhada de gesso e antes de bollo que sera raspado he ligado sendo necessario pera que ajuste bem o ouro pera se dourar e toda cuberta de ouro pulido por todas as partes donde a dita obra se posa ver assim pelo direito como pelas avessas (...) burnidos os baixos aribeirados sobre ouro fino na melhor forma que se possa fazer (...) e as flores e rosas se acharem em a talha serao esmaltadas de modo que bem pareçao o que são (...).”

O pintor receberia 385\$000 réis. Para comprar os aparelhos, o Cabido dava-lhe “*logo coarenta e oito mil reis e o ouro se ha de pagar ao batefolha por ordem delle Reverendo Cabbido*”. Em suma, os aparelhos e o ouro seriam “*por conta da dita coantia dos trezentos e oitenta e cinco mil reis*”. O bate-folha, Bernardo da Costa, morador na rua de Gatos arrabalde de Guimarães era o fiador do pintor. Este contrato especifica o número de obreiros que iriam trabalhar no douramento – seis.

³⁹ A.C.N.S.O. = Arquivo da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira (Guimarães), Ir. 69, fls. 47-47v.

⁴⁰ A.C.N.S.O., Ir. 69, fl. 60

⁴¹ Oliveira, António José de; Sousa, Lúcia Márcia Cardoso Correia de – *obra cit.*, pp.92-93. Trata-se da obra de talha realizada por Pedro Coelho.

4. Conclusão

Assim terminamos este percurso pela actividade de Pedro Coelho, artista de transição entre os séculos XVII e XVIII, na Colegiada de Guimarães, tendo traçado o seu evoluir desde finais de seiscentos até ao ano de 1713. No ciclo que aqui analisámos deve-se chamar a atenção para o facto de a talha da Colegiada constituir um legado importantíssimo do homem barroco dos séculos XVII e XVIII, bem como o reflexo do dinamismo económico e artístico da instituição, permitindo deste modo o afluxo de conceituados artistas do termo de Guimarães e de diferentes locais do noroeste peninsular⁴².

⁴² O autor não pode deixar de manifestar o seu reconhecimento por todos quantos possibilitaram, pelo espírito de colaboração revelado que este trabalho fosse possível. À Dr.^a Teresa Malheiro, directora do Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, as facilidades concedidas na recolha e transcrição dos variados elementos e a todos os funcionários da mesma instituição, pela simpatia com que sempre nos acolheram. Ao Senhor Dom Prior da Colegiada de Guimarães, José Maria Lima de Carvalho, pelo precioso tempo que lhe tomamos na consulta do Arquivo da Colegiada de Guimarães.

Arquitetos, mestres-de-obras, pedreiros e calceteiros no século XVIII e XIX em Minas Gerais. Cruzando dados, propondo questões

Cybele Vidal Neto FERNANDES

O Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais (obra de Judith Martins em dois volumes, editada pelo IPHAN, número vinte e sete da sua série de suas publicações, ano 1974) trouxe à luz preciosas informações sobre a atividade dos profissionais, das mais diferentes funções, ativos naquela região. Da referida obra, desejo analisar os registros que se referem apenas às atividades de arquitetura e construção, dentro do programa urbanístico, civil e religioso do período. Para tanto, transferei do dicionário alguns dados e criei uma tabela de referência; procurei ordenar esses dados com o objetivo de cruzar os diferentes indicadores e buscar maiores esclarecimentos sobre as atividades desses profissionais. A tabela seguiu a ordem seqüencial dos nomes citados na obra, e estabeleceu os seguintes indicadores: identificação do profissional; especialidade; local de atividade; monumento/obra em que trabalhou; detalhamento da obra; origem /nascimento.

Foram listados quatrocentos e setenta e dois (472) profissionais ligados às atividades de projeto, construção, reforma e conservação, em cerca de vinte (20) localidades. Desses profissionais, trezentos e setenta e três (373) eram ativos no século XVIII e noventa e nove (99) no século XIX. Nesse universo geral, há registro de obras realizadas por duzentos e noventa e um (291) profissionais; os demais nomes, cento e oitenta e um (181) aparecem apenas com registro de ofício nos sentidos locais, sem haver referências às suas produções. Os registros dos documentos são muito falhos, às vezes confusos, às vezes incompletos.

A indicação de pedreiro (414) é a mais comum; os demais são arquitetos (4) arquiteto-pedreiro (1) arquiteto-gravador (1) engenheiros (2) engenheiro-mor (1) riscador (6) pedreiros-canteiros (8) pedreiros-carpinteiros (2) calceteiros (2) pedreiros-calceteiros (1) mestres-de-obras (2) canteiros (2). Essas indicações de especialidades, no entanto, não impediam que os profissionais exercessem atividades afins, o que

pode explicar terem recebido diferentes registros de profissão, nos documentos (seja porque as exerciam realmente, ou por erros nos registros dos dados).

Observando a área de atuação desses profissionais, encontramos as seguintes localizações: Ouro Preto (174) Mariana (98) Sabará (85) Congonhas (17) Tiradentes (16) São João Del Rei (15) Itabirito (11) Rio das Pedras (10) Diamantina (7) Serro (6) Caeté e Santa Rita Durão (3) Conselheiro Lafaiete, Catas Altas, Nova Lima, Barbacena, (2) Rio Pomba, Barão de Cocais, Pitangui e Ouro Branco (1). Fica evidente que o maior volume de obras realizadas ocorreu em Ouro Preto, antiga Vila Rica, que pode ser considerada o mais importante centro de produção arquitetônica do período, seguida do Arcebispado de Mariana e de Sabará, com produção bem menor, mais ainda assim muito significativa. Congonhas, Tiradentes e São João Del Rei formam um terceiro grupo de cidades, que se equivalem pelo número de produção. As demais localidades merecem apenas citações circunstanciais, pelo pequeno número de edifícios e obras citadas, e demarcam a região produtora desses profissionais, quer ali fixados, quer pela mobilidade que caracterizava a sua atuação.

As informações são extremamente econômicas quando se referem ao local de nascimento. Dentre os quatrocentos e setenta e dois profissionais, são raros os que têm registro de nascimento. Ainda assim, observamos que a maioria dos profissionais portugueses vinham do norte do país: (7) oriundos de Braga (3) do Porto (2) de Viana do Castelo (2) de Lamego (1) de Guimarães (1) de Coimbra (1) de Cedofeita (1) de Lisboa (1). Indicando apenas o país de origem há três registros: (1) de Portugal (1) da França (1) da Espanha. Nascidos no Brasil há apenas (6) com registro declarado. O caso mais raro é o de (2) brasileiros que fizeram o caminho inverso, com registro de saída para Portugal.

Segundo os dados do Dicionário, merecem destaque, pela importância da obra realizada na região, apenas quatorze (14) profissionais bem formados, capazes de execução de risco de obras, ou planejamento de vila ou cidade. São eles: José Fernandes Pinto Alpoin, José Pereira Arouca, José Reinardo V. Bitstein, Antônio Pereira de Souza Calheiros, Francisco Lima de Cerqueira, Pierre Joseph Pèzerat, Antônio Rouiz Falcato, Antônio Francisco Lisboa, Manoel Francisco Lisboa, Tiago Moreira, José Barbosa Oliveira, Antônio Fernandes Rodrigues, João Peixoto, João Ventura. Cotejando essas informações com as fornecidas por outro importante documento, vemos que essa relação não está completa. Observamos que dela não constam nomes citados no **Registro de Fatos Notáveis** (estabelecido por Carta Régia de 20/07/1782) escrito pelo capitão Joaquim José da Silva, Segundo Vereador de Mariana, que faz um apanhado das principais realizações, em arquitetura e escultura, na região, ao longo do século XVIII. Por exemplo, o documento cita João Francisco de Oliveira e o liga às obras da Matriz do Pilar. O Dicionário se refere a João *Fernandes* de Oliveira, que teria trabalhado na mesma igreja, em 1731 (haveria aqui, talvez, um erro de registro do documento?). O nome do Sargento-Mor Pedro Gomes (*Chaves*), supostamente autor do risco da citada igreja, também não aparece no Dicionário de Judith Martins.

É possível fazer um estudo bem detalhado de alguns edifícios, nesse conjunto. Em relação a Ouro Preto, por exemplo, o Dicionário traz dezenove (19) citações sobre a igreja de São Francisco de Assis; onze (11) sobre a igreja dos Terceiros do Carmo; quinze (15) sobre a Casa de Câmara e Cadeia. Em Mariana, a igreja dos Terceiros do Carmo foi citada vinte e uma (21) vezes; a de São Francisco quatorze vezes e a Catedral da Sé doze (12) vezes. Por essas referências é possível traçar a história do monumento, desde a sua construção, às obras de reformas, ampliação, conservação. Há documentos a serem estudados isoladamente, pelo seu valor excepcional e há outros que, pela visão de conjunto, podem trazer preciosas informações que confirmem ou não informações/dados até agora considerados verdadeiros.

Considerando que o ensaio referente à correlação de dados acima realizado é apenas uma das inúmeras possibilidades de raciocínio em função de esclarecimento e aprofundamento de questões ainda nebulosas sobre o período, entendemos que o quadro de referência aqui oferecido pode ser um instrumento de auxílio para as pesquisas que vêm sendo realizadas sobre a presença, a influência e a mobilidade dos artistas e artífices portugueses na região das Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX.

Registros referentes às atividades de arquitetura e construção em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX (com base no Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, V. I).

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
01	Francisco José Abranches	Pedreiro, p. 9	Mariana	1798: Igreja de Nossa Senhora do Carmo	Obras na capela-mor	Não declarado
02	Francisco Pinto de Abreu	Pedreiro, p. 10	Ouro Preto	1797: Casa de Câmara e Cadeia	Construção da torre do relógio	Não declarado
03	João de Afonseca	Pedreiro, p. 17	Ouro Preto	1753: Matriz de N. S. da Conceição	Piso de pedra da igreja	Não declarado
04	Manoel de Afonseca Neto	Pedreiro, p. 18	Ouro Preto	1768: Igreja de São Francisco de Assis	Não declarado	Não declarado
05	José Fernandes Pinto Alpoim	Engenheiro Sargento-Mor, p. 23	Ouro Preto, Mariana, Rio de Janeiro	1736: orçamento para construção do Palácio dos Governadores; 1745: risco para a Cadeia (construtor: Manoel Francisco Lisboa/1750)	Planta nova para a cidade de Mariana. Esteve 26 anos no Brasil, deu aula de Artilharia e Fortificação no Rio de Janeiro	Viana do Castelo, Portugal
06	Antônio Alvarez	Pedreiro, p. 28	Ouro Preto	1750/1760: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
07	Antônio Álvares Ferreira	Pedreiro, p. 28	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
08	Antônio Pinto Álvares	Pedreiro, p. 28	Sabará	1787/1789: registro de ofício	Não declarado	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
09	Francisco Álvares	Pedreiro, p. 28	Congonhas	1737/1761: Santuário do Bom Jesus	Não declarado	Não declarado
10	Salvador Álvares	Pedreiro, p. 29	Ouro Preto	1746/1747: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
11	João Alves	Pedreiro, p. 32	Serro	1809: Igreja N. S. do Carmo	Obras da sacristia	Não declarado
12	José Alves	Pedreiro, p. 34	Mariana	1808: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
13	Manoel Alves	Pedreiro, p. 34	Diamantina	1752/1761: Casa de Intendência	Obras no telhado e outras	Não declarado
14	Venâncio Alves	Pedreiro, p. 35	Mariana	1819/1820: Catedral	Telhado, paredes, soleira porta principal	Não declarado
15	Francisco Ribeiro de Andrade	Pedreiro, p. 39	Rio Pomba	1770 /1778: matriz S. Manoel dos Índios	Arrematou a obra de S. Manoel	Não declarado
16	Domingo José de Andrade	Pedreiro, p. 39	Ouro Preto	1734/1745: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
17	Joseph Andrade	Pedreiro, p. 42	Rio das Pedras	1734: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
18	Manoel Miz. (Muniz?) de Andrade	Mestre obras, p. 41	Mons. Horta	1735/1736: Matriz de São Caetano	Não declarado	Não declarado
19	Antônio José	Pedreiro, p. 44	Ouro Preto	1789/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
20	Antônio José Dias de Araújo	Pedreiro, p. 46	Sabará	1820/1827: Chafariz do Rosário	1837/1841: registro de ofício	Não declarado
21	Baltazar Gomes de Araújo	Pedreiro, p. 47	Mariana	1765: igreja de N. S. do Carmo	Execução do suporte para o sino	Não declarado
22	Bento Marinho de Araújo	Pedreiro, p. 47	Mariana	1761: Ponte do Rosário, reparos	1765: igreja do Carmo, obras na torre	Não declarado
23	Bento Mascarenhas de Araújo	Pedreiro, p. 47	Mariana	1746: Fontes junto ao Seminário	Não declarado	Não declarado
24	Diogo Álvares de Araújo	Pedreiro, p. 49	Mariana	1722: registro de ofício	Não declarado	Braga, Portugal
25	João Rodrigues de Araújo	Pedreiro, p. 51	Pitangui	1764: registro de ofício	Não declarado	Braga, Portugal
26	Manoel Araújo	Pedreiro, p. 55	Mariana	1752: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
27	Bernardo Pereira Arouca	Pedreiro, p. 58	Mariana	1800/1801: igreja de S. Francisco de Assis	Obras no consistório	Não declarado
28	Francisco Fernandes Arouca	Pedreiro, p. 59	Mariana	1795/1804: igreja de São Francisco de Assis, adro e consistório	1794: ponte Miguel Rodrigues; 1802: pedras para obras na catedral	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
29	Joaquim Pereira Arouca	Pedreiro, p. 60	Mariana	1800: igreja S. Francisco de Assis	Obras no consistório	Não declarado
30	José Pereira Arouca	Pedreiro Carpinteiro, p. 60	Mariana Ouro Preto	1753/1797: São Francisco de Assis, Mariana: risco e construção (vários contratos); 1772/1776: igreja das Mercês, construção; 1780/91: Seminário da Boa Morte (capela e dependências); 1762/99: igreja N. S. Carmo; 1782/1811: obras diversas na Casa de Câmara e Cadeia	1768: pia da capela N. S. de Oliveira; 1770: Casa Capitular; 1778: aquedutos; 1782/91: Palácio; 1782: igreja Bom Jesus de Furquim, capela e sacristia; Ouro Preto- 1771: igreja do Carmo, louvado; S. Fr. de Assis: 1771/74: louvado, com A. Fr. Lisboa; 1782: estrada Vila Rica-Mariana	Vila Arouca, Bispado Lamego, Portugal, cerca de 1733; morreu em 21/07/1795, Mariana.
31	Antônio Carvalho de Azevedo	Pedreiro, p. 88	Congonhas	1773/1775: Santuário do Bom Jesus	Obras no corpo da igreja e telhado	Não declarado
32	Gualter Alves de Azevedo	Pedreiro, p. 90	Itabirito	1745/1748: igreja de N. S. do Rosário.	Obras na capela, nave	Não declarado
33	José Pinto de Azevedo	Pedreiro, p. 91	Ouro Preto	1735: Casa de Fundação	Obras diversas	Não declarado
34	Francisco da Costa Bacelar	Pedreiro, p. 93	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício.	Não declarado	Não declarado
35	João de Caldas Bacelar	Pedreiro, p. 93	Mariana	1763: obras na catedral; 1771: calçadas; 1790: pedras para a igreja de N. S. Mercês	1793: obras na Casa Capitular. É provável ter nascido em Portugal, como o filho	Braga, Portugal (?)
36	Manoel de Caldas Bacelar	Pedreiro, p. 94	Mariana	1765: obras diversas não especificadas	Filho do pedreiro João Caldas Bacelar	Braga, Portugal
37	João Álvares Baiano	Pedreiro, p. 94	Ouro Preto	1754/1759: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
38	Antônio de Caldas Barbosa	Pedreiro, p. 95	Itabirito	1762/1763: igreja N. S. do Rosário	Janela na sacristia; torres	Não declarado
39	Antônio da Silva Barbosa	Pedreiro, p. 95	Ouro Preto	1801/1830: registro de ofício.	Não declarado	Não declarado
40	Bernardo Vieira Barbosa	Pedreiro, p. 95	Ouro Preto	1734/1745: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
41	Francisco Barbosa	Pedreiro, p. 96	Mariana	1768/1780: igreja do Carmo de Mariana	1774/1802: registro de ofício, em Ouro Preto	Não declarado
42	Francisco da Costa Barbosa	Pedreiro, p. 96	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
43	José Barbosa	Pedreiro, p. 97	Mariana	1756/1804: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
44	Manoel da Costa Barreto	Pedreiro, p. 99	Sabará	1738: Chafariz do Rosário	Obras não detalhadas	Não declarado
45	Agostinho de Barros	Pedreiro, p. 100	Sabará	1810: Ponte de Santa Luzia	Obras não detalhadas	Não declarado
46	Antônio Francisco de Barros	Pedreiro, p. 101	Ouro Preto	1748: chafariz do Caquende	1750: Ponte P. Faria; 1752: Chafariz da cidade	Não declarado
47	Cosme de Barros	Pedreiro, p. 102	Mariana	1777: igreja de Nossa Senhora das Mercês	Louvado, junto com José Pereira Arouca	Não declarado
48	Dionísio Soares de Barros	Pedreiro, p. 102	Ouro Preto	1739: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
49	Domingos da Silva Barros	Pedreiro, p. 103	João Del Rei	1783/1787: Ponte da Intendência	Não declarado	Não declarado
50	Francisco Ferreira Barros	Pedreiro, p. 103	Ouro Preto	1728/1730: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
51	João Batista	Pedreiro, p. 108	Tiraden-tes	1738/1745: Matriz de Santo Antônio	Ampliação, telhado, outras obras	Não declarado
52	Manoel de Oliveira Batista	Pedreiro, p. 110	Ouro Preto	1743: Palácio dos Governadores	Pedras para a construção do edifício	Não declarado
53	Francisco de Assis Bernardino	Pedreiro, p. 114	Mariana	1849: igreja S. Francisco de Assis	Obras nas paredes e telhado	Não declarado
54	Francisco Bernardino	Pedreiro, p. 114	Mariana	1821: Catedral de Mariana	Telhado, nave, sacristia, torres	Não declarado
55	José Bernardo	Pedreiro, p. 115	Mariana	1770: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
56	Pedro Bertolo	Pedreiro, p. 115	Ouro Preto	1778: Igreja do Bom Jesus do Matosinhos	Obras diversas na capela	Não declarado
57	Francisco Joaquim S.Bitancourt	Engenheiro, p. 116	Ouro Preto	1833: Planta Aqueduto Morro das Lages	Uma aquarela (com João Reinardo Bitstein)	Não declarado
58	João Reinardo de Verna e Bitstein	Engenheiro, p. 117	Ouro Preto	1833: Planta do Aqueduto do M. das Lages	Uma aquarela (com Francisco Joaquim S. B.)	Não declarado
59	Inácio Rodrigues Bonfín	Pedreiro, p. 117	Sabará	1820/1827: Chafariz das Mamoeiras	Obras diversas	Não declarado
60	João Borges	Pedreiro, p. 117	Ouro Preto	1801/1830: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
61	João Azevedo Borges	Pedreiro, p. 118	Diamantina	1760: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
62	Antônio da Silva Bracarena	Pedreiro, p. 119	Caeté	1756: Matriz de N. S. de Bonsucesso	Obras na capela-mor	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
63	Miguel Francisco Braga	Pedreiro, p. 122	Mariana	1745: Cadeia e Palácio do Governador	Obras diversas	Não declarado
64	José Braz	Pedreiro, p. 127	Sabará	1793/1795: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
65	Henrique Gomes de Brito	Pedreiro, p. 131	Ouro Preto	1757: chafariz do Alto da Cruz; 1760/1780: Palácio do Governador; 1771:Igreja S. F. de Assis, barrete e abóbodas da capela-mor; 1768: Mariana, louvado obras na Cadeia	1762:Igreja Santa Ifigênia, torres e telhado;1766: Casa dos Contos; 1770/72:Casa de Fundação; 1776: Residência do Desembargador; 1773/76: Mercês e Misericórdia, reboco e telhado	Não declarado
66	Manoel de Brito	Pedreiro, p. 137	Mariana	1753: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
67	Tomaz Maia de Brito	Pedreiro, Canteiro, p. 138	Congonhas	1765//1800: Bom Jesus do Matosinhos, igreja, adro, profetas e capelas	Trabalhou junto com Francisco Lima de Cerqueira em parte da obra	Não declarado
68	José Joaquim de Oliveira Brum	Pedreiro (?), p. 139	Ouro Preto	Casa de Câmara e Cadeia, sem data	Não declarado	Não declarado
69	Hilário José da Fonseca Cabeça	Pedreiro, p. 141	Mariana	1796: N. S. do Carmo, capela nova	Obras diversas	Não declarado
70	João de Caldas	Pedreiro, p. 142	Ouro Preto	1815/1816: igreja Francisco de Assis	Obras no telhado da capela	Não declarado
71	José Fernandes Caldas	Pedreiro, p. 142	Sabará	1779: Igreja Nossa Senhora do Carmo	Obras na capela, cimalhas e torres	Não declarado
72	Antônio Pereira de Souza Calheiros	Arquiteto (?) p. 143	Ouro Preto Mariana	20/07/1782: Ordem Régia que determinou o registro de fatos notáveis, segundo Rodrigo de Souza Calheiros na Revista do Arquivo Público Mineiro, Vol. 1, 1896, p. 170	“São Pedro dos Clérigos e Rosário de Ouro Preto foram delineadas por Antônio de Souza Calheiros ao gosto da rotunda de Roma” (Joaquim José da Silva, 2.0 Ver. de Mariana)	Não declarado
73	João Luiz Calheiros	Pedreiro, p. 143	Ouro Preto	1764: Notícia de ofício de pedreiro	Não declarado	Não declarado
74	Luiz Calheiros	Pedreiro, p. 144	Mariana	1745: Quartéis da cidade	Não declarado	Não declarado
75	João de Souza Calixto	Pedreiro, p. 145	Diamantina	1736: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
76	Manoel da Cunha Campos	Pedreiro, p. 148	Sabará	1810: Ponte de Santa Luzia	Obras diversas	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
77	José Braz Candeias	Pedreiro, p. 148	Sabará	1820/1827: Chafariz da igreja grande	Obras de reparos	Não declarado
78	Marciano José Vieira Carneiro	Pedreiro, p. 156	Sabará	1864: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
79	Tomás Carneiro	Pedreiro, p. 157	Sabará	1799/1801: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
80	José Ribeiro Carvalhaes	Pedreiro, p. 160	Ouro Preto	1790/1835: Casa de Câmara e Cadeia- obras de pedreiro, grades para janelas; 1796: Casas de Cláudio Manoel da Costa	1797: Nova Praça, Pelourinho, 3 chafarizes; 1809: igreja S. Francisco de Assis: construção do paredão e adro da igreja	Não declarado
81	Antônio de Carvalho	Pedreiro, p. 162	Congonhas	1757/1769: Santuário do Bom Jesus	Uma parede e reboco da capela	Não declarado
82	Antônio Ferreira de Carvalho	Pedreiro e Carpinteiro, p. 162	Ouro Preto Catas Altas	1737/1745: Ouro Preto, registro de ofício; 1741/1744: Juiz de ofício; 1743: obra de pedra no Palácio dos Governadores	1761: ponte São José de Ouro Preto; Catas Altas – 1801 morador na vila, ativo também como carpinteiro	Braga, Portugal
83	Antônio Francisco de Carvalho	Pedreiro, p. 163	Ouro Preto	1737/1745: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
84	Antônio Rodrigues de Carvalho	Pedreiro, p. 163	Sabará	1837/1841: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
85	Antônio Teixeira de Carvalho	Pedreiro, p. 164	Ouro Preto	1741/1744: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
86	José Antônio de Carvalho	Pedreiro, p. 167	Ouro Branco	1800: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
87	José Ribeiro de Carvalho	Pedreiro, p. 167	Ouro Preto	1789/1802: registro de ofício; 1789/91: N. S. do Rosário, arremate da obra e frontispício	1792/1807: residência de Tiradentes, obras diversas; 1794: Palácio dos Governadores	Não declarado
88	Manoel Pires de Carvalho	Pedreiro, p. 170	Mariana	1749: registro de ofício	1754: eleito juiz de ofício	Não declarado
89	Teobaldo Eulálio de Carvalho	Pedreiro, p. 171	Sabará	1837/1841: Chafariz da Praça	Obras gerais no Chafariz do presidente	Não declarado
90	Francisco de Castro	Pedreiro, p. 173	Ouro Preto	1749/1751: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
91	Francisco de Castro	Pedreiro, p. 173	Ouro Preto	1749/1751: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
92	Manoel Domingues Castro	Pedreiro, p. 174	Mariana	1767: igreja de Nossa Senhora do Carmo	Obras diversas	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
93	Miguel de Castro	Pedreiro, p. 174	Ouro Preto	1727/1728: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
94	Francisco Lima de Cerqueira	Pedreiro Canteiro, p. 175	Ouro Preto Congonhas	1761/1767: registro de ofício; 1763: Chafariz e encanamento do Alto das Cabeças; 1768-parecer sobre modificação da planta; 1779- fez redondas as colunas do coro e oitavadas as pilastras, segundo o novo gosto. 1780-obra do pórtico, arcos do coro, lavatório da sacristia. Congonhas; 1765/1773: acréscimo das torres, arrematação da capela. S. João Del Rei, 1774: S. Francisco de Assis - execução da obra de acordo com o risco dado a ele, alterado por ele em 1779	1781: mandado à Vila Rica ou outro lugar qualquer para encomendar ao riscador da capela o risco para o retábulo da mesma, óculos e barrete. 1787/1805: N. S. do Carmo- frontispício; 1790- opina para que as torres sejam redondas e não quadradas e depois que sejam oitavadas. 1798- Ponte de Intendência	Portugal (?) Morre em Portugal em 1808, deixa 4 irmãos no Brasil
95	Joaquim Bernardes Chaves	Pedreiro, p. 180	S. J. Del Rei	1798: Ponte Nova da Intendência	A obra foi dirigida por Francisco L. Cerqueira	Não declarado
96	Gregório Mendes Coelho	Pedreiro, p. 184	Ouro Preto	1800/1802: N. S. Mercês e Perdões	1810: Mercês e Misericórdia- obra do corpo da igreja	Não declarado
97	Francisco Ferreira Coutinho	Pedreiro, p. 189	Ouro Preto	1822/1823: S. Francisco de Assis	Caiar paredes e obras do telhado	Não declarado
98	Correa Duarte	Pedreiro, p. 192	Mariana	1719: dois Quartéis	Não declarado	Não declarado
99	Pedro Martins Correa	Pedreiro, p. 196	Ouro Preto	1746/1751: registro de ofício	1755: louvado na Ponte do Caquende	Não declarado
100	Antônio Cardoso da Costa	Pedreiro, p. 199	Raposos	1736: registro de ofício	Não declarado	Lamego, Portugal
101	Antônio Ferreira da Costa	Pedreiro, p. 199	Sabará	1804/1806: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
102	Antônio José da Costa	Pedreiro, p. 200	Ouro Preto	1761/1771: registro de ofício	1785: louvado igreja N. S. do Carmo	Não declarado
103	Domingos Ferreira Costa	Pedreiro p. 204	Mariana Congonhas	1800: Catedral, obra no telhado; 1801: obras em chafarizes; 1802: Juiz de ofício	Congonhas:- 1813/1815: Igreja Bom Jesus: construção capelas dos Passos	Não declarado
104	Domingos Gonçalves da Costa	Pedreiro, p. 205	Ouro Preto	1749/1751: registro de ofício	Não declarado	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
105	Faustino da Costa	Pedreiro, p. 206	Sabará	1804/1806: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
106	Felipe da Costa	Pedreiro, p. 206	Sabará	1820/1827: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
107	Francisco da Costa	Pedreiro, p. 206	Sabará	1793/1806: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
108	Francisco Rodrigues Costa	Pedreiro, p. 207	Mariana/Sabará	1778: juiz de ofício	1793: Sabará – chafariz do Largo da Praça	Não declarado
109	João Muniz da Costa	Pedreiro, p. 211	Ouro Preto	1745/1757: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
110	Manoel da Costa	Pedreiro, p. 215	Tiradentes	1757/1758: Matriz de Santo Antônio	Obras de acrescentamento da igreja	Não declarado
111	Manoel Alves Costa	Pedreiro, p. 215	Mariana	1778: escrivão de ofício	Não declarado	Não declarado
112	Manoel Fernandes da Costa	Pedreiro, p. 215	Ouro Preto	1825: Matriz do Pilar-reforma da igreja, exceto da capela-mor; 1847, obras do frontispício; 1848, torres. 1829- Mercês e Perdões: paredes do zimbório	1825/1832 - S. Francisco de Assis: corredor, sino, catacumbas. 1829 Mercês Misericórdia: torres. 1829-N. S. Carmo: cemitério	Não declarado
113	Vicente Soares da Costa	Pedreiro, p. 221	Mariana	1756: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
114	Manoel Fernandes Coura	Pedreiro, p. 221	Itabirito	1763/1764: igreja de N. S. do Rosário	Obra no telhado	Não declarado
115	João Fernandes Coutinho	Pedreiro, p. 221	Ouro Preto	1822/1823: igreja S. Francisco Assis	Obra na portada de cantaria	Não declarado
116	Amaro do Couto	Pedreiro, p. 222	Mariana	1721: Palácio do Governador	Obra de reparo	Não declarado
117	Francisco Rodrigues Couto	Pedreiro, p. 222	Sabará	1733/1734: Juiz de ofício	Não declarado	Não declarado
118	Luiz Gonçalves do Couto	Pedreiro, p. 225	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
119	Diogo Alves de Araújo Crespo	Calceiteiro, p. 225	Ouro Preto	1739: calçada da rua Vira-saias	Não declarado	Não declarado
120	Manoel Domingos Castro	Pedreiro, p. 226	Ouro Preto	1744/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
121	Diogo Álvares de Araújo Crespo	Pedreiro, p. 226	Ouro Preto	1734/1745: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
122	Antônio Alexandre da Cunha	Pedreiro, p. 231	Congonhas	1775: Bom Jesus do Matosinhos	Conserto de cunhal	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
123	Francisco da Cunha	Pedreiro, p. 232	Itabirito	1765/1767: Igreja N. S. do Rosário	Adro, sacristia, janelas, frontispício	Não declarado
124	Luiz Fernandes da Cunha	Pedreiro, p. 233	Ouro Preto	1730/1731: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
125	Manoel da Cunha	Pedreiro, p. 233	Sabará	1807/1810: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
126	Manoel Luiz da Cunha	Pedreiro, p. 234	Mariana	1751: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
127	João Damasceno	Pedreiro, p. 237	Mariana	1820: registro de ofício; 1821: Catedral, telhado e torres	1826: igreja de S. Francisco de Assis - telhado da capela do Santíssimo	Não declarado
128	Domingos Antônio Dantas	Pedreiro, p. 238	Itabirito, Congonhas, Cach. Campo	1764: N. S. do Rosário, Itabirito, adros, portas e janelas; 764/1776: Santuário Bom Jesus, acréscimo nas torres	1794: Cachoeira do Campo, Palácio da cidade, obras não especificadas	Não declarado
129	Joaquim Gonçalves Darcas	Pedreiro, p. 239	Mariana	1757: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
130	Pedro/ Pierre Joseph Pézerat	Arquiteto, p. 240	C. do Campo	1831: planta de ponte da cidade de Cachoeira	Arquiteto particular do Imperador	Francês
131	Antônio José Dias	Pedreiro, p. 241	Sabará	1804/1806 e 1820: registro de ofício	1810: obras na Ponte de Santa Luzia.	Não declarado
132	Pedro Dias	Pedreiro, p. 244	Tiradentes	1738: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
133	Antônio Domingos	Pedreiro, p. 248	Congonhas	1764: registro de ofício	Não declarado	Santiago de Compostela
134	João Domingues	Pedreiro, p. 249	Sabará	1740/1778: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
135	Manoel Domingues	Pedreiro, p. 250	Ouro Preto	1725: Casa de Câmara e Cadeia	Obras de reboco e caiação	Não declarado
136	Bernardo Duarte	Pedreiro, p. 251	Ouro Preto	1721/1731: calçada Casa de Câmara	1746/1747: registro de ofício	Não declarado
137	João Duarte	Pedreiro, p. 252	Mariana	1763/ 1756, 1804: registro de ofício	1748: primeiro registro feito em Portugal	Portugal
138	Sabino Duarte	Pedreiro, p. 253	Sabará	1820/1827: Pelourinho	Obras para novas armas	Não declarado
139	João Rodrigues Duarte	Pedreiro, p. 254	Mariana	1736: Ponte de Piracicaba	Construção da ponte	Não declarado
140	Manoel Alves Duarte	Pedreiro, p. 254	Ouro Preto	1853/1869: Casa de Câmara e Cadeia	Salão no raio posterior; obras diversas	Não declarado
141	Domingos Francisco Espinhosa	Pedreiro, p. 255	Mariana	1755: registro de ofício	Não declarado	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
142	Manoel José Alves do E. Santo	Pedreiro, p. 256	Ouro Preto	1789/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
143	Manoel Luciano do E. Santo	Pedreiro, p. 256	Mariana	1820: igreja S. Francisco de Assis	Caiair o frontispício e as torres	Não declarado
144	Antônio Leite Esquerdo	Pedreiro, p. 257	Ouro Preto	1737/1745: registro de ofícios; 1744/1745: construção da Ponte São José	1746: construção Chafariz dos Quartéis	Não declarado
145	Francisco Esteves	Pedreiro, p. 257	Ouro Preto	1745/1757: registro de ofício	1756: construção de uma ponte	Não declarado
146	João Esteves	Pedreiro, p. 258	Mariana	1765: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
147	Antônio Roiz Falcato	Pedreiro, p. 260	Congonhas Ouro Preto	1758: 1.a planta Santuário do Bom Jesus; 1764: várias obras na dita igreja	1759: casa do Desembargador de Ouro Preto, obras diversas	Não declarado
148	Cristóvão de Faria	Pedreiro, p. 260	S. João Rei	1743: Casa de Câmara e Cadeia	Construção do edifício	Não declarado
149	João de Faria	Pedreiro, p. 260	Tiradentes	1753/1754: Matriz de Santo Antônio	Obras no adro da igreja	Não declarado
150	José Ribeiro de Faria	Pedreiro, p. 262	Ouro Preto	1787/1788: igreja S. Francisco de Assis	Obras no telhado e cimalha das torres	Não declarado
151	Luiz Fernandes de Faria	Pedreiro, p. 262	Itabirito	1738/1744: igreja N. S. do Rosário	Construção da capela nova	Não declarado
152	Manoel de Azevedo Faria	Pedreiro, p. 262	Sabará	1807/1810: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
153	Antnio Fernandes	Pedreiro, p. 263	Ouro Preto	1749/1751: registro de ofício	1763/1764: matriz de Monsenhor Horta	Não declarado
154	Francisco Fernandes	Pedreiro, p. 266	Sabará	1810: Ponte de Santa Luzia	Obras na ponte	Não declarado
156	Martim Fernandes	Pedreiro, p. 269	Ouro Preto	1761/1767: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
157	Antnio Ferreira	Pedreiro, p. 270	Ouro Preto	1749/1760: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
158	Domingos José Ferreira	Pedreiro, p. 272	Ouro Preto	1750/1760: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
159	Eduardo Ferreira	Pedreiro, p. 272	Mariana	1821: Catedral da S	Obras no telhado, cimalha da frente	Não declarado
160	Francisco Ferreira	Pedreiro, p. 273	Mariana	1713: Ponte da cidade	Fazer o cais da ponte	Não declarado
161	Francisco Ferreira	Pedreiro, p. 273	Mariana	1812: juiz de ofício	Não declarado	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
162	João Miguel Ferreira	Pedreiro Canteiro, p. 276	Mariana Ouro Preto	1791/1804: igreja do Carmo, capela nova; 1798/1821: Catedral- frontispício e paredes 1798: ponte de S. Gonçalo	1801: transferência do chafariz; 1831: Ouro Preto, igreja do Carmo, catacumbas; 1829, Mercês e Misericórdia, consistório	Não declarado
163	João da Rocha Ferreira	Pedreiro, p. 278	Ouro Preto	1746/1751: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
164	Manoel Ferreira	Pedreiro, p. 281	Mariana	1770: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
165	Manoel Gomes Ferreira	Pedreiro, p. 262	Sabará	1799: registro de ofício; 1810: ponte	1820/1827: calçadas da ponte grande	Não declarado
166	Vicente Ferreira	Pedreiro, p. 284	Congonhas	1807/1817: Santuário do Bom Jesus	Capelas dos Passos (reboco e assoalho)	Não declarado
167	Joaquim Gonçalves de Figueiredo	Pedreiro, p. 286	Ouro Preto	1774/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
168	Antônio Coelho Fonseca	Pedreiro, p. 286	Ouro Preto Mariana	1721/1723: calçadas da cidade; 1733/34: Nossa Senhora do Rosário	1734: Catedral de Mariana-obras nas galerias, nas torres e decoração	Não declarado
169	Fernando José da Fonseca	Pedreiro, p. 288	Mariana	1807: registro de ofício	1809: Ponte do lava-pés	Não declarado
170	Ilídio Pereira da Fonseca	Pedreiro, p. 288	Sabará	1864: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
171	João Ribeiro da Fonseca	Pedreiro, p. 288	Sabará	1787/1789: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
172	João da Fonseca Neto	Pedreiro, p. 290	Ouro Preto	1774: registro de ofício	1777/1779: igreja S. Francisco de Assis	Não declarado
173	Silvério Pereira da Fonseca	Pedreiro, p. 291	Sabará	1837/1841: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
174	Francisco Conceição	Pedreiro, p. 294	Congonhas	1764/1769: Santuário do Bom Jesus	Obras não especificadas	Não declarado
175	João Francisco	Pedreiro, p. 294	Ouro Preto	1721/1723: calçadas da cidade	1727: Casa de Câmara e Cadeia, telhado	Não declarado
176	Bento G. Franco	Pedreiro, p. 295	Tiradentes	1757/1761: Matriz de Santo Antônio	Obras de acrescentamento e sapata	Não declarado
177	José Manoel Franco	Pedreiro, p. 296	Sabará	1864: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
178	Manoel Afonso Galam	Pedreiro, p. 297	Mariana	1764: escrivão de ofício	Não declarado	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
179	Antônio Garcia	Pedreiro, p. 300	Ouro Preto	1721/1723: calçadas da cidade	1734/1745: registro de ofício	Não declarado
180	José Ribeiro Garcia	Pedreiro, p. 300	Ouro Preto	1774/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
181	Faustino da Costa Godinho	Pedreiro, p. 301	Sabará	1810: Ponte de Santa Luzia	1820/1827: Chafariz do Caquende	Não declarado
182	Inácio Gomes	Pedreiro, p. 304	Serro	1778: Casa Intendente Vila do Príncipe	Consertos não especificados	Não declarado
183	Luiz Gomes	Pedreiro, p. 306	Fidalgo (?)	1727/1730: Matriz N. S. do Rosário	Obras diversas de reboco e telhado	Não declarado
184	Manoel Gomes	Pedreiro, p. 307	Sabará	1804/1810: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
185	Manoel Antônio Moreira Gomes	Pedreiro, p. 307	Sabará	1733/1743: eleito Juiz de Ofício	Não declarado	Não declarado
186	Manoel Gonçalves Gomes	Pedreiro, p. 307	Sabará	1744: Calçadas rua direção Caquende	Não declarado	Não declarado
187	Miguel Moreira Gomes	Pedreiro, p. 307	Ouro Preto	1783/1790: Bom Jesus Matosinhos	Obras nas torres e reboco da igreja	Não declarado
188	Alberto Gonçalves	Pedreiro, p. 309	Tiradentes	1757/1759: Matriz de Santo Antônio	Obras de cunhais e forro de cantaria	Não declarado
189	Bento Gonçalves	Pedreiro, p. 309	Tiradentes	1752/1758: Matriz de Santo Antônio	Janelas, portas, soleiras em pedra	Não declarado
190	Jerônimo Gonçalves	Pedreiro, p. 311	Ouro Preto	1728/1730: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
191	Joaquim Gonçalves	Pedreiro, p. 312	Mariana	1762: obras na igreja N. S. do Carmo	1744: escrivão de ofício de pedreiro	Não declarado
192	Manoel Gonçalves	Pedreiro, p. 313	Sabará	1743: juiz de ofício em Sabará	1748: Pelourinho de Ouro Preto	Não declarado
193	Matias Gonçalves	Pedreiro, p. 315	Mariana	1767: Igreja N. S. do Carmo	Obras de reboco da capela	Não declarado
194	Silvério Gonçalves	Pedreiro, p. 316	Sabará	1807/1820: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
195	Severo Sebastião de Gouvêa	Pedreiro, p. 316	Serro	1843: Matriz de N. S. da Conceição	Torres e frontispício	Não declarado
196	Manoel Rodrigues Graça	Pedreiro, p. 317	Ouro Preto	1750/1788: registro de ofício. 1773/1783: Casa de Fundação, Palácio, Casa de Câmara	1775/85: S. Francisco de Assis- vigas e forro; 1777/83: M e Perdões-capela e sacristia	Não declarado
197	Custódio de Freitas Guimarães	Pedreiro, p. 322	Mariana	1794/1799: N. S. do Carmo	Mestre de obras da capela nova	Não declarado
198	José Ferreira Guimarães	Pedreiro, p. 324	Mariana	1798/1799: N. S. do Carmo	Mestre do obras da capela nova	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
199	José Simplício Guimarães	Pedreiro, p. 324	Sabará	1807/1841: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
200	Antônio da Silva Herdeiro	Pedreiro, p. 329	Ouro Preto Mariana	1745/1751: registro ofício; 1752: chafariz; 1753: Ponte Caquende; 1755: Ponte Antônio Dias; 1785: Louvado igreja N.S. Carmo	Mariana, 1756: louvado na igreja do Rosário (construída por José Pereira dos Santos). Caeté, 1757: sacristia e corredores da Matriz	Não declarado
201	João Afonso	Pedreiro, p. 339	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
202	João Miguel	Pedreiro, p. 340	Mariana	1806: conserto telhado da Sé	1820: eleito juiz de ofício	Não declarado
203	João Manoel Alves	Pedreiro, p. 341	Ouro Preto	1744: arremate da Ponte Nova	1744: consertos de outras pontes	Não declarado
204	José Antônio	Pedreiro, p. 342	Mariana	1785: igreja N. S. do Carmo	Não declarado	Não declarado
205	José Domingos	Pedreiro, p. 343	Mariana	1761: registro de ofício	1801: eleito escrivão de ofício	Não declarado
206	José Felix	Pedreiro, p. 343	Sabará	1820/1827: obras de encanamentos	Encanamentos d'água da Lagoa	Não declarado
207	José Vicente	Pedreiro, p. 345	Itabirito	1806/1807: igreja N. S. do Carmo	Obras no telhado da capela e caiação	Não declarado
208	José Roiz Junqueira	Pedreiro, p. 345	Tiradentes	1740/1759: Matriz de Santo Antônio	Acrescentamento da igreja e capela-mor	Não declarado
209	José Gomes Laborim	Pedreiro, p. 347	Sabará	1807/1841: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
210	Manoel Gomes Laborim	Pedreiro, p. 347	Ouro Preto	1794: igreja S. Francisco de Assis	Obras no coro da igreja	Não declarado
211	Francisco Afonso Lages	Pedreiro, p. 347	Mariana	1771: louvado em obras nas calçadas	1776: eleito juiz de ofício	Não declarado
212	Francisco Rodrigues Lages	Pedreiro, p. 347	Ouro Preto	1759: mordomo da Bandeira de Ofício; 1776/1777: Igreja S. Francisco de Assis- obra no telhado	1778/77: Bom Jesus do Matosinhos -Mestre de obras; 1787: no testamento diz que fez a capela de S. Miguel e Almas	Valadares, Valença/ Braga, Portugal
213	Antônio Lazaro	Pedreiro, p. 351	Sabará	1864: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
214	Antônio de Araújo Leão	Pedreiro, p. 352	Sabará	1719: 1837/1841: Chafariz das Mamoeiras	Obras de reparo no chafariz	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
215	Sebastião Pereira Leite	Calceiteiro, p. 355	Mariana	1752: calçadas da Rua do Rosário	Mariana, rua situada no Arraial de Cima	Não declarado
216	Manoel Gonçalves Leitoso	Pedreiro, p. 355	Ouro Preto	1754/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
217	Francisco Leme	Pedreiro, p. 355	Ouro Preto	1750/1760: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
218	Sebastião Rodrigues Leme	Pedreiro, p. 356	Sabará	1733/1743: eleito juiz de ofício	1762: Mariana, escrivão de ofício	Não declarado
219	João de Lemos	Pedreiro, p. 356	Ouro Preto	1774/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
220	João Rodrigues Librina	Calceiteiro, p. 357	Sabará	1820/1827: calçadas Beco do Ouvidor	Não declarado	Não declarado
221	Antônio Ferreira Lima	Pedreiro, p. 357	S. João Rei	1773/1774: igreja S. Francisco de Assis	Ofício de pedreiro; pedras lavradas	Não declarado
222	Gonçalo da Silva Lima	Pedreiro, p. 338	Mariana	1801: igreja de S. Francisco de Assis	Obras no consistório da igreja	Não declarado
223	Manoel da Costa Lima	Pedreiro, p. 362	Sabará	1756/1819: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
224	Sebastião Rodrigues Lima	Pedreiro, p. 363	Sabará	1781: Chafariz do Rosário	Calçadas diversas na cidade	Não declarado
225	Francisco de Lira	Pedreiro, p. 364	Ouro Preto	1754/1759: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
226	Antônio Francisco Lisboa	Arquiteto, p. 364	Ouro Preto Mariana Sabará Rio Pomba Tiradentes Barão Cocais	1752: Ouro Preto: risco chafariz Palácio dos Governadores; 1757: risco Chafariz Padre Faria; 1771: risco Açougue; 1775: risco capela-mor Mercês e Perdões; modificações projeto igreja N. S. do Carmo (atribuído) risco igreja S. Francisco de Assis (atribuído)	1771: Rio Pomba, medição risco capela-mor igreja de S. Manoel do Pomba e Peixe; 1774: S. João del Rei, risco de S, Francisco de Assis; 1785: Barão de Cocais, risco da Matriz de S. João Batista; Mariana: Chafariz da Samaritana (atribuído)	Ouro Preto, Brasil
227	José dos Santos Lisboa	Pedreiro, p. 380	Santa Rita	1782: Matriz de Santa Rita Durão	Reparos no telhado da capela-mor	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
228	Manoel Francisco Lisboa	Mestre de Obras Reais, p. 381	Ouro Preto Mariana Pitangui Caeté	1727: risco e construção Matriz N. S. da Conceição; 1732: risco e construção dos Passos; 1729: Casa dos Contos e Quartéis; 1736/55: louvado nas obras N. S. do Pilar; 1741/1753: construção Palácio dos Governadores; 1743/1749: Santa Efigênia do Alto da Cruz; 1745: construção da Casa de Câmara e Cadeia; Caeté- 1758: fiador obras retábulo da Matriz	1745/1747: Ponte de Antônio Dias; 1745/1759: várias pontes e chafarizes; 1766: risco e construção igreja N. S. do Carmo; 1766: risco Santa Casa Misericórdia (ali deu aulas); Mariana- obras nos Quartéis, 1752: obras Palácio do Bispo e diversas na cidade; 1760: obras Sé de Mariana e louvado na do Rosário; Pitangui- 1752: Orçamento obra capela-mor matriz	Freguesia de Jesus de Odivelas, Arcebispado de Lisboa, Portugal
229	André Lourenço Lobo	Pedreiro, p. 392	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
230	Aniceto de Souza Lopes	Pedreiro Canteiro	S. João Del Rei	1798: construção Ponte da Misericórdia; 1812: ergueu o Pelourinho das Mercês	1813: igreja N. S. do Carmo: obra das torres e do lado do Evangelho	Não declarado
231	Antônio Lopes	Pedreiro, p. 395	Diamantina	1752/1757: Casa de Intendência	Obras diversas	Não declarado
232	Francisco Rodrigues Lopes	Pedreiro, p. 395	Ouro Preto	1777: igreja Mercês e Perdões	Obras diversas	Não declarado
233	Gregório Lopes	Pedreiro, p. 396	Sabará	1807/1810: registro de ofício	1810: obras da Ponte de Santa Luzia	Não declarado
234	Sebastião Lopes	Pedreiro, p. 399	Ouro Preto	1743: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
235	Luiz Antônio	Pedreiro, p. 401	Tiradentes	1738/1740: Matriz Santo Antônio	Obras diversas de acrescentamento	Não declarado
236	José Pereira Luna	Pedreiro, p. 402	Sabará	1807/1810: registro de ofício	Não declarado	Não declarado

Registros referentes às atividades de arquitetura e construção em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX (com base no Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, V. II).

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
237	José Ribeiro de Macedo	Pedreiro, p. 7	Sabará	1733/1743: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
238	Antônio Machado	Pedreiro, p. 8	Sabará	1787/1789: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
239	Francisco de Paula Machado	Pedreiro, p. 10	Ouro Preto	1867: Igreja de Nossa Senhora do Carmo	Trinta catacumbas no cemitério; cimalthas	Não declarado
240	José Antônio Machado	Pedreiro, p. 11	Ouro Preto	1753: Chafariz de Henrique Lopes	Obras no referido chafariz / arrematação	Não declarado
241	José Antônio de Oliveira Machado	Pedreiro, p. 12	Ouro Preto	1747: Fatura do Pelourinho	Obras de execução do mesmo	Não declarado
242	José Rodrigues Machado	Pedreiro, p. 12	Nova Lima	1738: Registro no livro de termos de visitas da Nossa Senhora do Pilar e outras	Não declarado	Rio de Janeiro
243	Leão Machado	Pedreiro, p. 12	Ouro Preto	1780: Matriz de Nossa Senhora do Pilar	Obras de reparo na torre	Não declarado
244	Manoel Machado	Pedreiro, p. 13	Sabará	1733/1743: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
245	Manoel Machado	Pedreiro, p. 13	São João Rei	1813/1825: Igreja de Nossa S. do Carmo	Executou a porta do lado do Evangelho	Não declarado
246	José Domingos Madello	Pedreiro, p. 16	Catas Altas	Registro de ofício em 1801, na Cúria de Mariana. Homem branco	Não declarado	S. Julião, Badim de Muçam
247	Antônio de Azevedo Maia	Pedreiro, p. 17	Ouro Preto	1741/1744: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
248	José Francisco Maia	Pedreiro, p. 18	São João Del Rei	1759: Igreja do Carmo, junto com Francisco Sarzedo e Manoel Francisco	Obras no telhado da nave, capela-mor, cãs de despachos	Não declarado
249	Miguel Moreira Maia	Pedreiro, p. 18	Ouro Preto	1793/1798 – Casa de Cláudio M. da Costa (obras diversas); 1795- Hospital Militar (diversas); 1796/1797 – Casa de Câmara e Cadeia (telhado e louvação); 1806-Palácio e Casas da Fazenda Real (encanamentos, repuxo, calçamento)	1796-Palácio de Cachoeira; 1806- Chafariz das Águas Férreas; 1810- Igreja de São José (frontispício, portadas do coro, etc)	Não declarado
250	Serafim Rodrigues Malta	Pedreiro, p. 20	Diamantina	1752/1761 – Quartel de Paraúna	Construção do mesmo	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
251	Antônio Manoel	Pedreiro, p. 20	Tiradentes	1757/1758: Matriz de Santo Antônio	Obras de “acrescentamento da igreja”	Não declarado
252	Manoel Francisco, “O Botas”	Pedreiro, p. 21	Ouro Preto	1784: Casa de Câmara e Cadeia	Obras diversas	Não declarado
253	Manoel Francisco	Pedreiro, p. 21	Sabará	1820/1827: obras no chafariz da cidade	Registro de ofício em 1804/06	Não declarado
254	Manoel Francisco	Pedreiro, p. 21	São João del Rei	1759: Igreja de Nossa Senhora do Carmo (com Francisco Sarzedo e J. Francisco Maia)	Telhado do corpo da igreja e da casa de despachos – 1759	Não declarado
255	Manoel João	Pedreiro, p. 22	Ouro Preto	1742: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
256	Manoel José	Pedreiro, p. 23	Ouro Preto	1789/1802: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
257	Manoel de Araújo Marinho	Pedreiro, p. 24	Mariana	1765: Registro de Ofício	Eleito Juiz de Ofício em maio de 1765	Não declarado
258	Domingos Coelho Martins	Pedreiro, p. 29	Ouro Branco	1777: Matriz de Santo Antônio	Frontispício da igreja	Não declarado
259	João Martins	Pedreiro, p. 30	Ouro Preto	1727/1728: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
260	José Martins	Pedreiro, p. 31	Mariana	1808: Registro de ofício	Eleito juiz de ofício em 25 de maio de 1808	Não declarado
261	José Cláudio Martins	Pedreiro, p. 31	Ouro Preto	1820: Chafariz do Rosário	Arrematou a mudança do chafariz em 1820	Não declarado
262	Pedro Martins	Pedreiro, p. 33	Ouro Preto	1743: Registro de ofício	Não declarado (certidão concubinato)	Não declarado
263	Venâncio Martins	Pedreiro, p. 33	Sabará	1837/1841: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
264	Francisco de Matos	Pedreiro, p. 36	Ouro Preto	1737/1745: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
265	José Matos	Pedreiro, p. 36	Ouro Preto	1707: Igreja de N. S. Mercês e Perdões	Obras de retelhamento da capela	Não declarado
266	José Moreira Matos	Pedreiro, p. 36	Mariana	1750: Pelourinho, obras diversas	Registro de exames em 1751	Não declarado
267	Jacinto Pinto de Melo	Pedreiro, p. 40	Sabará	1819/1820: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
268	Eduardo Ferreira de Mesquita	Pedreiro, p. 45	Mariana	1823/1825: Igreja de Nossa Senhora do Rosário, obras no telhado e torres	1829: obras na catedral em 1829; 1832: Igreja S. Francisco de Assis, obras no telhado	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
269	Alexandre Pinto de Miranda	Pedreiro, p. 48	Ouro Preto	1734/1742: Casa de Câmara e Cadeia; 1734/1735: Registro de ofício; 1737: louvado medição casa de Manoel Francisco Lisboa	1742: Fontes do Caquende e Travessa da Ponte de São José	Não declarado
270	Vicente M. de Miranda	Pedreiro, p. 51	Mariana	1798: igreja de Nossa Senhora do Carmo	Obras na especificadas	Não declarado
271	Silvestre Rodrigues de Miranda	Pedreiro, p. 51	Sabará	1807/1810: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
272	João da Silva Moniz	Arquiteto, p. 51	São João Del Rei	1816: Igreja de Nossa Senhora do Carmo- risco para o frontispício da igreja	“tendo-se mandado vir da Corte um risco para continuar a obra ...”	Não declarado
273	José Soares Monteiro	Pedreiro, p.53	Mariana	Registro de ofício em 1753 /1754	Não declarado	Não declarado
274	Manoel da Rocha Monteiro	Pedreiro, p. 53	Ouro Preto	1776: Igreja de Mercês e Perdões, capela-mor; 1780: Santa Ifigênia, calçada; 1782: Mercês e Misericórdia, arco cruzeiro	1785/1794: São Francisco de Assis, obras na capela e casa anexa; 1797: Casa de Câmara e Cadeia, louvação	Não declarado
275	Jorge José Moraes	Pedreiro, p. 55	Mariana	1795/1804: Igreja do Carmo-obras e relógio	1804/1814: eleito escrivão de ofício	Não declarado
276	Alexandre Álvares ou Alves Moreira	Pedreiro e Canteiro, p. 56	Ouro Preto	1741: Palácio dos Governadores, obras de cantaria, com Manoel Francisco Poças	1746/1747: Registro de ofício	Não declarado
277	João Felisberto Moreira	Pedreiro, p. 58	Sabará	1808: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
278	Joaquim Álvares Moreira	Pedreiro, p. 59	Sabará	1808: Registro de ofício em 1808	Não declarado	Não declarado
279	Miguel Moreira	Pedreiro, p. 60	Ouro Preto	1784/1785: Igreja Nossa Senhora do Rosário	Não declarado	Não declarado
280	Tiago Moreira	Pedreiro, p. 61	Sabará	1762: Nossa Senhora do Carmo, primeiro risco da obra; 1765: a cantaria; 1766: cimalkas capela-mor e lavatório no modelo da Matriz de Caeté.	1768: Cunhais do frontispício e torres; 1771: obras do frontispício e cimalka real sob o seu risco	Não declarado
281	José Sabino da Mota	Pedreiro, p. 63	Sabará	1864: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
282	Domingos Coelho Muniz	Pedreiro, p. 65	Ouro Branco	1771: obras na Matriz de Santo Antônio	1776/1788: Registro de ofício	Não declarado
283	José Brito Nogueira	Pedreiro, p. 71	Mariana	1763: Registro de ofício	Eleito escrivão de pedreiro	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
284	Antônio Fernandes de Oliveira	Pedreiro, p. 80	Mariana	1768: Igreja São Francisco de Assis	1768: S. Francisco de Assis, de Diamantina	Não declarado
285	Dionísio Moreira de Oliveira	Pedreiro, p. 82	Rio das Pedras	Registro de ofício em 1801	Não declarado	Rio das Pedras
286	Domingos Moreira de Oliveira	Pedreiro, p. 83	Ouro Preto Mariana	1766/1787: Igreja de São Francisco de Assis: obras da capela, (menos o arco-cruzeiro) com Miguel da Costa Pereira; 1768/1785: igreja do Carmo: parecer, com Francisco L. Cerqueira, sobre modificação da planta, 1770/1785: louvado na dita obra	1777: Santa Ifigênia: Cantaria e outras obras, com Miguel Costa Peixoto; 1782: Mercês e Misericórdia, capela; 1774/1799: Carmo de Mariana, várias obras; cadeia de Mariana: 1786: louvado, com Antônio Brito e José P. Arouca; 1787: Mercês de Mariana: cantaria	Não declarado
287	Felipe José do Oliveira	Pedreiro, p. 86	Mariana	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	Obras no telhado e nas torres	Não declarado
288	Francisco de Oliveira	Pedreiro, p. 87	Mariana	Registro de ofício em 1818	Não declarado	Não declarado
289	João de Oliveira	Pedreiro, p. 88	Ouro Preto	Registro de ofício em 1746/1747	Não declarado	Não declarado
290	João Oliveira	Pedreiro, p. 89	Sabará	Registro de ofício em 1804/1806	Não declarado	Não declarado
291	João Fernandes de Oliveira	Pedreiro, p. 89	Ouro Preto	1731: Matriz de Nossa Senhora do Pilar (fazer a obra da nova igreja)	1732: Casa de Câmara e Cadeia (obra da nova cadeia, mas depois isso é tornado sem efeito)	Guimarães, Portugal
292	João Pereira do Oliveira	Pedreiro, p. 90	Sabará	1807: ofício; 1810: Ponte de Santa Luzia	1820/1827: Consertos no Chafariz do Rosário	Não declarado
293	João Rodrigues de Oliveira	Pedreiro, p. 90	Sabará	1793: Registro de ofício	Não declarado	Não declarado
294	Joaquim José de Oliveira	Pedreiro, p. 91	Mariana	1818: Registrou ofício	Não declarado	Não declarado
295	José Barbosa de Oliveira	Pedreiro e Canteiro, p. 92	Ouro Preto e Mariana	1793: N. S. Mercês e Perdões, corredores; 1804: N. S. Carmo, Lavatório da sacristia; 1799: N. S. do Carmo: obras na capela-mor	1801: risco de obra não realizada para a porta principal (Vieira Servas e José da Silva não aceitaram)	Porto (!)

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
296	José Fernandes de Oliveira	Pedreiro, p. 93	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
297	José Moreira de Oliveira	Pedreiro, p. 94	Mariana	1798: Igreja de N.S. do Carmo	Não declarado	Não declarado
298	Manoel da Costa Oliveira	Pedreiro, p. 95	Nova Lima	1760: Nova Lima, registro de ofício	1770/74: Rio Acima, mestre igreja Rosário	Coimbra
299	Teotônio José de Oliveira	Pedreiro / Canteiro, p. 98	Ouro Preto	1754/1759: registro de ofício	1772: louvado Matriz Conselheiro Lafaiete	Não declarado
300	Antônio Luiz Pacheco	Pedreiro, p. 99	Sabará	1820/1827: concertos no chafariz	Não declarado	Não declarado
301	Honório Pacheco	Pedreiro, p. 99	Sabará	1864: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
302	João Gonçalves Pardilhas	Pedreiro, p. 101	Mariana	1755: registro de ofícios	Não declarado	Não declarado
303	Antônio Gonçalves Parreiras	Pedreiro, p. 102	Ouro Preto	1731: registro de ofício	Não declarado	Ilha Terceira
304	Antônio Rodrigues Passos	Pedreiro, p. 102	Ouro Preto	1749/1751: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
305	José Pereira de Almeida Passos	Pedreiro, p. 103	Sabará	1787/1789: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
306	Pedro Mariano	Pedreiro, p. 106	Ouro Preto	1749/1751: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
307	Manoel da Costa Peixoto	Pedreiro, p. 107	Itabirito	1738/1744: capela nova de N. S. do Rosário	1774/1802: registra ofício	Não declarado
308	Miguel da Costa Peixoto	Pedreiro, p. 108	Ouro Preto	1766: Casa do Governador; 1771/1784: São Francisco de Assis, obras diversas	1763: quartéis; 1777/1780: mestre de obras de Santa Efigênia do Alto da Cruz	Não declarado
309	Paulo da Costa Peixoto	Pedreiro, p. 109	Ouro Preto	1694: igreja de São Francisco de Assis	Obras nos corredores	Não declarado
310	Antônio Pereira	Pedreiro, p. 111	Serro	1736: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
311	Antônio Pereira	Pedreiro, p. 112	Mariana	1761: registro de ofício em 1761	Não declarado	Cedofeita, Portugal
312	José Pereira	Pedreiro, p. 120	Mariana	1730/1731: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
313	José Pereira	Pedreiro, p. 120	Ouro Preto	1789/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
314	José da Silva Pereira	Pedreiro, p. 120	Ouro Preto	1782: Mercês e Misericórdia, várias obras; 1789/1802: registro de ofício	1785: N. S. do Carmo, louvado com Manoel Fr. Araújo, José A. Brito e José P. Arouca	Não declarado
315	Manoel Alves Pereira	Pedreiro, p. 122	Barbacena	1756: obras diversas de ampliação na matriz	Torres, ampliação paredes, frontispício, etc.	Não declarado
316	Pedro Pereira	Pedreiro, p. 125	Sabará	1810: Ponte de Santa Luzia	Obras diversas	Não declarado
317	Sebastião Lopes Pereira	Pedreiro, p. 126	Ouro Preto	1743: Registro por concubinato	Não declarado	Não declarado
318	Antônio José Perez	Pedreiro, p. 127	Ouro Preto	1780: obras no palácio de Cachoeira	Não declarado	Não declarado
319	Agostinho Gonçalves Pinheiro	Pedreiro, p. 128	S. João Del Rei	1788: Casa de Intendência, obras; 1789: Quartéis de Intendência	1800: N.S. do Carmo, louvado com Francisco de L Cerqueira e Agostinho G. Pinheiro (frontispício e paredes laterais da igreja)	Não declarado
320	Antônio Pinto	Pedreiro, p. 131	Rio das Pedras	1760: registro de ofício	Não declarado	Porto, Portugal
321	Antônio Lopes Pinto	Pedreiro, p. 132	Ouro Preto	1744/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
322	Felipe Pinto	Pedreiro, p. 132	Sabará	1837/1841: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
323	João Pinto	Pedreiro, p. 134	Mariana	1719: obras no Palácio dos Governadores	1719/1721: obras nos Quartéis de Mariana	Não declarado
324	José Pinto	Pedreiro, p. 134	Ouro Preto	1730/1731: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
325	Manoel Domingos Pinto	Pedreiro, p. 136	Itabirito	1789: Igreja Nossa Senhora do Rosário.	Obras nas torres e no telhado	Não declarado
326	Anselmo Ferreira Pires	Pedreiro, p. 137	Ouro Preto	1824: Matriz N. S. Pilar	Obras na nova torre	Não declarado
327	João Álvares Pires	Pedreiro, p. 138	Diamantina	1777: Igreja de Nossa Senhora do Carmo	Consertos no telhado	Não declarado
328	Salvador Pires	Pedreiro, p. 138	Ouro Preto	1721/1731: Casa de Câmara e Cadeia	Obras de reboco	
329	Manoel Ferreiras Poças	Pedreiro, p. 139	Ouro Preto	1741: Ponte dos Governadores	Obras de pedraria e cantaria	Não declarado
330	João da Ponte	Pedreiro, p. 142	Tiradentes	1736/1759: Matriz de Santo Antônio	Obras na capela, telhado, adro	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
331	João Roiz Pugas	Pedreiro, p. 146	Tiradentes	1736/1739: Matriz de Santo Antônio	Obras diversas de acrescentamento da matriz	Não declarado
332	Domingos Teixeira de Queiroz	Pedreiro, p. 146	Sabará	1837/1741: Chafariz da Praça da Igreja	Obras de reparo	Não declarado
333	José Brás de Queiroz	Pedreiro, p. 148	Sabará	1793/1795: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
334	Manoel da Silva Queiroz	Pedreiro, p. 148	Mariana	1751: Sé de Mariana	Obras de reboco	Não declarado
335	Francisco Alves Quinta	Pedreiro, p. 148	Mariana	1744: Igreja do Carmo; 1786/98. diversas obras nas Mercês.; 1814/15: Juiz de ofício	1798/1803: diversas obras de reformas e ampliação na catedral	Não declarado
336	Luiz da Costa Ramos	Pedreiro, p. 153	Ouro Preto Mariana	1794: S. Francisco de Assis de Ouro Preto, obra dos corredores	1797: obras na capela nova do Carmo de Mariana	Não declarado
337	Manoel Ramos	Pedreiro, p. 154	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
338	João da Costa Ribeiro	Pedreiro, p. 164	S. Rita Durão	1747: documento sobre fiança	Fiança em assunto não determinado	Não declarado
339	Inácio José do Rego	Pedreiro, p. 158	S. João Del Rei	1733: Igreja de São Francisco de Assis	Obras na igreja	Não declarado
340	José dos Reis	Pedreiro, p. 158	Ouro Preto	1749/1751: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
341	Manoel Francisco da Ressurreição	Pedreiro, p.159	Sabará	1796/1819: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
342	Antônio Ribeiro	Pedreiro, p. 160	Ouro Preto	1754/1759: registro de ofício	1754: Louvado na obra da ponte	Não declarado
343	Antônio José Ribeiro	Pedreiro, p. 161	Sabará	1798/1799: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
344	Henrique Gomes Ribeiro	Pedreiro, p. 163	Ouro Preto	1749/1751: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
345	Henrique Gonçalves Ribeiro	Pedreiro, p. 163	Ouro Preto	1730/1731: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
346	José da Silva Ribeiro	Pedreiro, p. 165	Serro	1780: igreja N. S. do Carmo	Obras de execução das torres	Não declarado
347	Manoel Ribeiro	Pedreiro, p. 166	Ouro Preto	1743: Palácio dos Governadores	Condução das pedras para as obras do palácio	Não declarado
348	Manoel Ribeiro	Pedreiro, p. 166	Rio das Pedras	1760: registro de ofício	Não declarado	Portugal, Braga
349	Pedro José Ribeiro	Pedreiro, p.168	Cons. Lafaiete	1772: Matriz da cidade	Laudo sobre as obras necessárias	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
350	João da Rocha	Pedreiro, p. 169	Ouro Preto	1762: S. Efigênia do Alto da Cruz, telhado	1749/1751: registro de ofício	Não declarado
351	José Caetano da Rocha	Pedreiro, p. 170	Sabará	1864: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
352	Manoel Gonçalves da Rocha	Pedreiro, p. 172	Ouro Preto	1730/1731: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
353	Manoel Rodrigues da Rocha	Pedreiro, p. 173	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
354	Antônio Rodrigues	Pedreiro, p. 174	Ouro Preto	1752/1753: Matriz de N. S. da Conceição	Reparos no telhado da sacristia da igreja nova	Não declarado
355	Antônio Fernandes Rodrigues	Arquiteto Gravador	Lisboa e Guarda /Portugal	Gravador e arquiteto (estudou no Rio de Janeiro, Lisboa, Roma, Florença) Ativo em Lisboa. Fez o risco da igreja de São Vicente da Guarda, em 1762	Criou e desenhou o <i>Elogio ao Márquez de Pombal</i> (gravado na França, em 1762). Entre 1781 e 1807 dirigiu a <i>Aula de Desenho da Casa Pia</i>	Nasceu em Mariana, mas viveu em Lisboa
356	Bento Rodrigues	Pedreiro, p. 176	S. Rita Durão	1788: Igreja Matriz de Santa Rita Durão	Trabalhos na soleira da porta da igreja	Não declarado
357	João Rodrigues	Pedreiro, p. 178	Sabará	1804/1806: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
358	Manoel Rodrigues	Pedreiro/ Calceteiro	Ouro Preto	1721/1731: calçada do Caquende	Não declarado	Não declarado
359	Manoel Rodrigues	Pedreiro, p. 182	Congonhas	1721/1731: Santuário Bom Jesus Matosinhos	1797: Encanamentos de água na igreja; 1800: Capelas dos Passos	Não declarado
360	Manoel da Silva Rodrigues	Pedreiro, p. 183	Mariana	1813/1814: Igreja de S. F. Assis, Consistório	1813: Catedral de Mariana, obras nas torres	Não declarado
361	Salvador Rodrigues	Pedreiro, p. 183	Ouro Preto	1727: Casa de Câmara e Cadeia	Obras no telhado, reboco, caiação	Não declarado
362	Manoel Romano	Pedreiro, p. 185	Sabará	1808: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
363	Antônio José do Rosário	Pedreiro, p. 188	Ouro Preto	1754/1759: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
364	Moisés da Silva Rosário	Pedreiro, p. 188	Sabará	1864: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
365	Francisco de Sales	Pedreiro, p. 180	Catas Altas	1747: Matriz Nossa Senhora da Conceição	Obras nas torres e frontispício da igreja	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
366	Leandro Sampaio	Pedreiro, p. 192	Sabará	1793/1795: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
367	João Simão de Santiago	Pedreiro, p. 194	Itambé	1736: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
368	Antônio dos Santos	Pedreiro, p. 196	Tiradentes	1757/1758: Matriz de Santo Antônio	Obra nos telhados	Não declarado
369	Antônio Gregório Santos	Pedreiro, p. 196	Ouro Preto	1822/1823: Igreja de São Francisco de Assis	Obras de cantaria da porta principal	Não declarado
370	Bernardo dos Santos	Pedreiro, p. 197	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
371	Francisco Ferreira dos Santos	Pedreiro e Canteiro, p. 199	Mariana	1796/1797: São Francisco de Assis: telhado e vidros do óculo; 1803/08- canos e telhado	1798/1799: Nossa Senhora do Carmo: obras na capela	Não declarado
372	Domingos Antônio Santos	Pedreiro, p. 198	Congonhas	1757/1761: Santuário: obras na capela	1764: assentamento portais do coro da igreja	Não declarado
373	Gervásio Ferreira dos Santos	Pedreiro, p. 200	Ouro Preto	1774/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
374	Francisco Xavier dos Santos	Pedreiro, p. 201	Ouro Preto	1774/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
375	João José dos Santos	Pedreiro, p. 202	Itabirito	1788: Igreja Nossa Senhora do Rosário	Obras nas torres e no telhado	Não declarado
376	João Martins Santos	Pedreiro, p. 202	Ouro Preto	1734/1745: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
377	João Muniz dos Santos	Pedreiro, p. 203	Ouro Preto	1728/1730: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
378	José Esteves dos Santos	Pedreiro, p. 203	Mariana	1795 /1796: N. S. do Carmo- obras diversas	Testamentária de José Pereira Arouca	Não declarado
379	José Pereira dos Santos	Arquiteto e Pedreiro, p. 204	Mariana e Ouro Preto (morador no Muçus)	1737: primeiras notícias no Brasil (preso em Mariana); 1753: juiz de ofício; 1752/1756: construção igreja Rosário; 1754: N. S. do Pilar- cantaria das portas da frente; 1753- havendo 2 riscos fez um novo risco e construiu a igreja de S. Pedro Clérigos	1754: Ouro Preto: louvado na ponte do Rosário; 1756- arrematou a obra da igreja (risco de João Peixoto e Ventura Alves Carneiro); N. S. do Rosário: 1762- cantaria das pedras para as torres da igreja. 1761/62: risco Casa de Câmara e Cadeia de Mariana	Grijó, Porto, Portugal

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
380	João Peixoto	Pedreiro, p. 207	Ouro Preto	1756: igreja de Nossa Senhora do Carmo	Risco da capela, com Ventura A. Carneiro	Não declarado
381	Ventura Alves Carneiro	Ouro Preto, p. 207	Ouro Preto	1756: Risco da capela de N. S. do Carmo	Risco da capela, com João Peixoto	Não declarado
382	Leandro dos Santos	Pedreiro, p. 207	Mariana	1838/1839: igreja de São Francisco de Assis	Consertos no telhado	Não declarado
383	Antônio Francisco Sarzedo	Pedreiro, p. 212	S. João Del Rei e Ouro Preto	1759: telhado da igreja do Carmo; 1763/1780: lavabo da mesma igreja; 1773: construção das paredes dos quartéis de Intendência	1775: reedificação das Casas dos Oficiais; 1774/1777: Ouro Preto, oficinas das Casas de Intendência e obras nos Quartéis da Guarda	Não declarado
384	Antônio de Souza Serrado	Pedreiro, p. 214	Sabará	1751/1756: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
385	Francisco Xavier de Serres	Pedreiro, p. 214	Serro	1751/1756: obras na Casa de Intendência	Não declarado	Não declarado
386	Antônio da Silva	Pedreiro, p. 217	Ouro Preto	1724: Caeté, obras no chafariz; 1728/1730: registro de ofício	1756: obras na capela-mor na matriz de N. S. Bonsucesso	Não declarado
387	Bento Pereira da Silva	Pedreiro, p. 222	Ouro Preto	1750/1760: registrou ofício	Não declarado	Não declarado
388	Cândido José da Silva	Pedreiro, p. 222	S. João Del Rei	1820/1844: executou frontispício da matriz	1849: mestre de obras da igreja N. do Carmo	Não declarado
389	Manoel Vitor de Jesus	Riscador, p. 222	S. João Del Rei	Sem data - risco do frontispício da Matriz	Substituiu o risco de Francisco L. Cerqueira	Não declarado
390	Domingos da Silva	Pedreiro, p. 223	Ouro preto	1733/1736: 1750 /1760: Registros de ofício	1741: reparo nas Casas da Provedoria da Fazenda Real, Casas de fundição e Moeda	Não declarado
391	Geraldo da Silva	Pedreiro, p. 228	Sabará	1864: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
392	João da Silva	Pedreiro, p. 229	Ouro Preto	1737/1745: registro de ofício	1743: reparou as enxovias da Casa de Câmara	Não declarado
393	José da Silva	Pedreiro, p. 233	Ouro Preto e Mariana	1776/1788: registro de ofício	1801: Nossa Senhora do Carmo de Mariana, conserto da verga e fatura da porta principal	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
394	José Felipe da Silva	Pedreiro, p. 234	Sabará	1864: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
395	José Felix da Silva	Pedreiro, p. 234	Sabará	1796/1819: registro de ofício.	Não declarado	Não declarado
396	José Teles da Silva	Pedreiro, p. 237	Sabará	1804/1806: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
397	Manoel da Silva	Pedreiro, p. 240	Mariana	1799: Obras Nossa Senhora do Carmo	1808/1809: igreja São Francisco de Assis	Não declarado
398	Quirino José da Silva	Pedreiro, p. 245	Ouro Preto	1801/1830: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
399	Salvador da Silva	Pedreiro, p. 245	Sabará	1804/1827: registro de ofício	1804/1806 – 1807/1810 – 1820/1827	Não declarado
400	Baltazar Gomes da Silveira	Pedreiro, p. 247	Ouro Preto	1774/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
401	Domingos Simões	Pedreiro, p. 249	Ouro Preto	1723: obras na Casa de Câmara e Cadeia	1727/1728: registro de ofício	Não declarado
402	João Simões	Pedreiro, p. 249	Serro	1751/1756: obras não especificadas	Não declarado	Não declarado
403	Miguel José de Siqueira	Pedreiro, p. 251	Congonhas	1818: Santuário do Bom Jesus Matosinhos	1818: capelas do Horto e da Prisão, cantaria	Não declarado
404	Bartolomeu Soares	Pedreiro, p. 251	Mariana	1772: registro de ofício	1774/1802: registro de ofício	Não declarado
405	Matias da Costa Soares	Pedreiro, p. 256	Mariana	1751: registro de ofício. 1752: juiz de ofício	1751: obras de reboco na catedral de Mariana	Não declarado
406	Francisco de Oliveira e Souza	Pedreiro, p. 261	Mariana	1824: obras no telhado	1827: tapa-vento, muro da horta, lages	Não declarado
407	João de Souza	Pedreiro, p. 262	Diamantina	1733/1735: reparo nas Casas dos Quartéis	Não declarado	Não declarado
408	Joaquim José de Souza	Pedreiro, p. 262	Mariana	1799: N. S. do Carmo; 1823: sacristia e corredor. 1825: ponte Muncús	1812: obras diversas São Francisco de Assis; 1813/1816: obras diversas na Catedral. 1825	Não declarado
409	José de Souza	Pedreiro, p. 264	Sabará	1774/1776: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
410	José Pinto de Souza	Pedreiro, p. 265	Ouro Preto	1744/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
411	Manoel de Souza	Pedreiro, p. 269	Ouro Preto	1741/1744: registro de ofício	Não declarado	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
412	Manoel de Souza	Pedreiro, p. 269	Mariana	1772: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
413	Manoel Borges de Souza	Pedreiro, p. 269	Serro	1843: Bom Jesus do Matosinhos	Sacristia lado evangelho e outras obras	Não declarado
414	Nicolau de Souza	Pedreiro, p. 275	Tiradentes	1737/1749: Matriz de Santo Antônio	Ampliação da igreja, capela-mor, consistório	Não declarado
415	Antônio Tavares	Pedreiro, p. 281	S. Rita Durão	1793/1794: matriz de Santa Rita	Capela-mor, pintura paredes igreja, uma torre	Não declarado
416	João Teixeira	Pedreiro, p. 284	Ouro Preto	1740/1742: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
417	João Teixeira	Pedreiro, p. 284	Sabará	1793/1795: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
418	João Dias Teixeira	Pedreiro, p. 284	Ouro Preto	1737/1745: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
419	Manoel Gomes Teixeira	Pedreiro, p. 286	Barbacena	1861: igreja N. S. Boa Morte	Obras não declaradas	Não declarado
420	Bernardo Teles	Pedreiro, p. 287	Sabará	1807/1810: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
421	José Teles	Pedreiro, p. 287	Sabará	1807/1810: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
422	Domingos Tomé	Pedreiro, p. 287	Ouro Preto	1774/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
423	Antônio da Silva Torres	Pedreiro, p. 287	Serro	1733: Casa de Intendência	Obras diversas	Não declarado
424	Domingos Rodrigues Torres	Pedreiro, p. 288	Ouro Preto, Mariana e Caeté	1745: Pelourinho de Ouro Preto, obras diversas. 1746: registro de ofício. 1748/1755: Mariana, chafariz das Cavalhadas	1750: Obras no Palácio, na Casa de Câmara, no Chafariz de São Gonçalo. Caeté: construção da capela-mor da Matriz de Caeté	Não declarado
425	Manoel Fernandes Torres	Pedreiro, p. 289	Congonhas Cons. Lafaiete	1764: registro de ofício	1772: Matriz de Conselheiro Lafaiete – vistoria obras Matriz (paradas há 17 anos)	Não declarado
426	Manoel Fernandes Torres	Pedreiro, p. 290	Congonhas	1789/1802: registro de ofício	Não declarado	Não declarado

	Identificação	Especialidade	Local	Monumento	Detalhamento	Origem
427	João Domingos da Veiga	Pedreiro, p. 295	Ouro Preto	1723: obras diversas na Cadeia; 1734: muros da Casa dos Contos; 1735: muro e telhado do Palácio 1736: obras Casa de Fundação	1742/1745: obras chafariz Padre Faria; 1744: obras chafariz de Vila Rica; 1745: chafariz e fonte de São José	Não declarado
428	João Rodrigues da Veiga	Pedreiro, p. 297	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
429	Ambrósio Marques Veloso	Pedreiro, p. 299	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
430	Francisco Alves Viana	Pedreiro, p. 301	Mariana	1793: conserto do telhado igreja das Mercês	Não declarado	Não declarado
431	João Alves Viana	Pedreiro, p. 301	Ouro Preto	1762: obras no Palácio; 1766/1782: Igreja N. S. do Carmo	Assinou diversos contratos para várias obras na igreja do Carmo. Morreu em 28/04/1781	Vianna, Arc. Braga, Portugal
432	João Alves Viana	Pedreiro, p. 306	Ouro Preto	1788/1794: Igreja S. Francisco de Assis	Obras das cimalhas e reboco	Não declarado
433	Luiz Gonçalves Viana	Pedreiro, p. 306	Rio das Pedras	1756: registro de ofício	Não declarado	Braga, Portugal
434	Manoel Antônio Viana	Pedreiro, p. 306	Ouro Preto	1801: registro de ofício; 1817: Igreja Mercês e Misericórdia; 1824: Mercês e Perdões	Obras diversas nas citadas igrejas	Não declarado
435	Rafael Vidal	Pedreiro, p. 308	Diamantina	1768: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
436	Pedro Vidal	Canteiro, p. 308	Serro	1771: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
437	José Lopes Vidal	Canteiro, p. 308	Itabirito	1738/1744: Igreja de N. S. Rosário	Soleiras, portas, cruz	Não declarado
438	Francisco Xavier Vieira	Pedreiro, p. 311	Ouro Preto	1734/1745: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
439	João Vieira	Pedreiro, p. 312	S. João Rei	1749: registro de ofício	Não declarado	Ilha Terceira
440	José Vieira	Pedreiro, p. 312	Ouro Preto	1746/1747: registro de ofício	Não declarado	Não declarado
441	João Domingos Vieira	Pedreiro, p. 312	Ouro Preto	1745: chafariz da praça	Não declarado	Não declarado
442	Manoel Gomes Vilar	Pedreiro, p. 314	Ouro Preto	1740: obras na Cadeia da cidade	Obras diversas na Cadeia	Não declarado
443	Valério Fernandes Vilas Boas	Pedreiro, p. 315	Diamantina	1787: igreja de São Francisco de Assis	Obras diversas, incluindo a torre	Não declarado
444	Francisco Xavier	Pedreiro, p. 317	Tiradentes	1757/1760: Matriz Santo Antônio Tiradentes	Contratos de obras de acréscimos na igreja	Não declarado

Referências

- MARTINS, Judith – Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Revista IPHAN n.o 27, 2V.
- BURY, John – Arquitetura e arte no Brasil colonial. São Paulo: Livraria Nobel S.A. 1991.
- BRETAS, Rodrigo José Ferreira – Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho. Correio Oficial de Minas. Nos 169 e 170, 1858. Republicado em Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional., n.o 15. Rio de Janeiro: 1951.

Artistas e artífices de Penafiel (séculos XVII-XIX)

José Carlos Meneses RODRIGUES

Os artistas e os artífices na arquitectura social

Em Portugal, nos séculos XVII e XVIII, não é clara a distinção entre artífice e artista. Os diferentes ofícios sujeitavam-se a regimentos numa tentativa de delimitação de funções e hierarquização de cada um. Reconhece-se a situação social subalterna do artista no Portugal barroco. É frequente o anonimato na escultura e na pintura e, na província, enxameiam os pintores, satisfazendo o clero local.

Os artistas sentiam os grilhões da sua posição social. Um exemplo, entre outros: Manuel Velho, imaginário, da Senhora da Ajuda, no período de 1691 a 1736, é mencionado vinte e três vezes por débitos à Santa Casa da Misericórdia de Penafiel!

Na Procissão do Corpo de Deus, em 1705, somente os carpinteiros são incluídos em acto religioso tão importante: homens para menear, representando a serpe; adereços: corpo de madeira com forma de serpente vestida toda de um pano pintado com escamas e asas. Na cidade do Porto, entre 1620 e 1773, além dos carpinteiros, estavam representados douradores, pintores, entalhadores, ensambladores, torneiros...

Os artistas não se concentram de forma corporativa; no bairro de Fornos (entre a igreja matriz e a rua Santo António Velho) viviam jornaleiros, viúvas, oficiais e mestres. Muitos são identificados pelas contribuições que pagam, facto que ajuda a localizar as suas agências (oficinas, tendas ou lojas).

Outros detectam-se nas receitas e despesas das misericórdias, mencionando-se com as expressões: *desta cidade, desta vila, da casa*.

As dificuldades dos artistas emergem no tipo de obras encomendadas: tanto fazem obras valiosas como concorrem a outras de montantes ínfimos.

O centro histórico de Penafiel¹

Manuel Ferreira de Figueiredo concretiza duas obras de vulto: como ensamblador, em 1692, o retábulo-mor da igreja do convento de S. Martinho de Caramos, Felgueiras, [Fig. 1]; na qualidade de imaginário, em 1700, os retábulos mor e colaterais da igreja do mosteiro de Santa Maria de Vila Boa do Bispo, Marco de Canaveses [Fig. 2].

Os pintores António Vieira Leal, Manuel Ferreira Rangel e José Pacheco não cumprem os contratos de douramento com Santa Maria de Sobretâmega [Fig. 3] e S. Nicolau de Canaveses [Fig. 4], em Marco de Canaveses; o primeiro em 1715 e os segundos em 1717.

Um trabalho sobre demografia (1700-1729) fornece-nos artistas que, na qualidade de padrinhos e testemunhas de baptismo, pais e testemunhas dos nubentes, prenunciam a importância artística da Cidade.

Com o ascendente dos carpinteiros (46), encontramos na cidade de Penafiel, no período considerado: i) 13 pintores; ii) 9 imaginários; iii) 6 escultores; iv) 2 ensambladores; v) 1 marceneiro; vi) 1 escultor-imaginário.

Quadro 1. Penafiel (Arrifana de Sousa). Artistas e Artífices 1700-1729

ARTISTAS	BAPTISMOS				NUBENTES					DEFUNTOS
	Pais	Padrinhos	Testemunhas baptismo	Total parcial	Contra-entes	Pais	Testemu-nhas	Total parcial	Total	
Carpinteiro	24	4	10	38	6	2	0	8	46	12
Ensamblador	1	0	1	2	0	0	0	0	2	1
Escultor	4	0	1	5	1	0	0	1	6	1
Imaginário	2	2	3	7	0	2	0	2	9	0
Pintor	3	0	7	10	0	2	1	3	13	1
Marceneiro	0	0	0	0	1	0	0	1	1	1
Escultor/ Imaginário	0	0	0	0	1	0	0	1	1	1

Noutro estudo, expõem-se valores de um período de cerca de três décadas: i) 1800 – 14 carpinteiros e 3 pintores; ii) 1820 – 11 carpinteiros, 2 pintores e 1 ensamblador; iii) 1831 – 5 carpinteiros, 4 ensambladores e 3 pintores; iv) 1834 – 2 ensambladores e 1 pintor.

Traduzido o somatório, destacam-se os carpinteiros (20) num cenário onde os pintores (9) e os ensambladores (7) ajudam a valorizar a área artística em Penafiel.

As duas investigações contemplam um espaço amplo (1700-1834), mas descontínuo, confirmando Penafiel como um segmento artístico de pintores nos séculos XVIII e XIX, cuja acção prediz igualmente a intervenção na área do douramento, atendendo à especificidade funcional.

¹ RODRIGUES, José Carlos Meneses – *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (Séculos XVII-XIX)*. Porto: FLUP, 2004, vol. I, p. 151-157. Tese de doutoramento. Policopiado.

Na reconstituição possível do centro histórico de Penafiel [*Mapa 1*], destaca-se um eixo viário, na ligação Porto-Vila Real formado (no sentido poente-nascente) pelas ruas da Calçada, de Santo António Velho, Direita, Nossa Senhora da Ajuda e Cimo de Vila.

Estabelecem-se mais de uma dezena de arruamentos que configuram a concentração de artistas ao longo dos séculos XVII a XIX, feixe indicador de um pólo artístico regional.

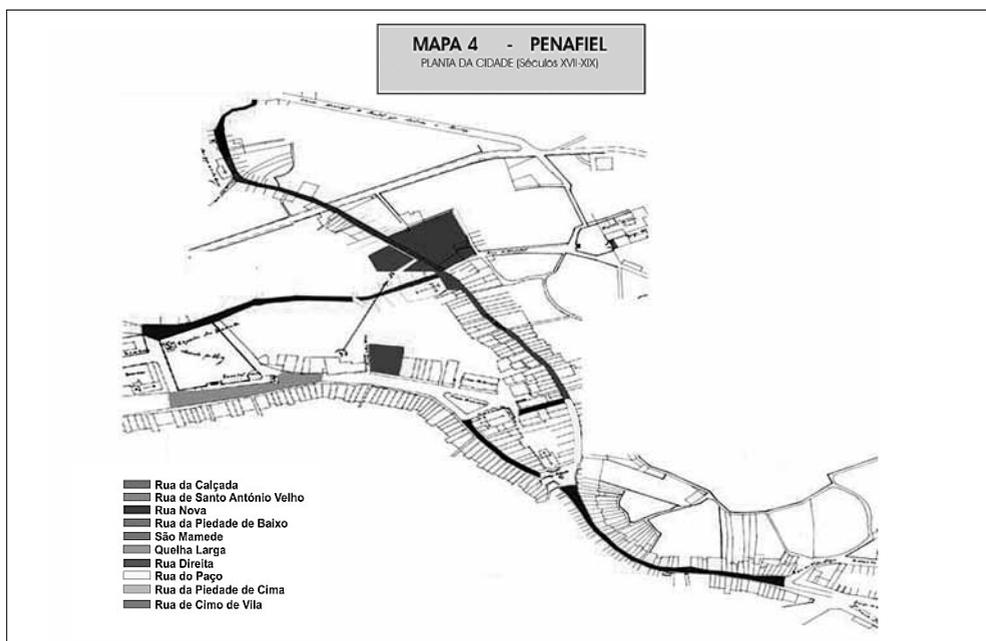
Da Calçada a Cimo de Vila, nos séculos XVIII e XIX, listam-se ofícios:

- *Rua da Calçada*: 3 carpinteiros, 2 ensambladores e 1 pintor
- *Rua de Santo António Velho*: 3 carpinteiros, 1 imaginário e 1 pintor
- *Rua do Carmo*: 1 pintor
- *Rua Eng. Matos*: 1 pintor
- *Travessa de Fornos*: 2 carpinteiros e 1 pintor
- *Bairro do Carvalhal*: 2 carpinteiros
- *Rua Direita*: 19 carpinteiros, 3 pintores, 2 ensambladores, 2 imaginários e 1 torneiro
- *Bairro de S. Mamede*: 2 pintores e 1 torneiro
- *Praça Municipal*: 1 ensamblador
- *Travessa do Bom Retiro*: 1 pintor
- *Rua da Piedade de Baixo*: 3 carpinteiros
- *Rua Nova*: 1 carpinteiro e 1 pintor
- *Rua do Paço*: 1 carpinteiro e 1 imaginário
- *Chãs da Quelha da Misericórdia*: 2 carpinteiros e 1 pintor
- *Rua de Nossa Senhora da Ajuda*: 3 ensambladores, 2 pintores e 1 carpinteiro
- *Rua de Cimo de Vila*: 6 ensambladores, 3 entalhadores, 2 pintores e 1 imaginário
- *Rua de S. Bartolomeu*: 1 pintor

O resultado desta enumeração [*Quadro 2*] coloca em primeiro lugar os carpinteiros (37), manifestando-se, a seguir, os pintores (16), os ensambladores (14), os imaginários (5), os entalhadores (3) e os torneiros (2).

É mais uma prova da proeminência dos pintores, que se estende a algumas freguesias: 6 pintores (Santiago de Subarrifana, Duas Igrejas, Rans, Rio de Moinhos e Eja); 1 entalhador (Canelas); e 1 ensamblador (Abragão).

Mapa 1. Penafiel. Planta da Cidade (Séculos XVII-XIX)



Quadro 2. Penafiel. Artistas e Artífices na Cidade (Séculos XVIII-XIX)

Ofícios	Eixo viário principal	Restante malha urbana	Centro histórico
Entalhadores	3	0	3
Ensambladores	13	1	14
Carpinteiros	26	11	37
Imaginário	4	1	5
Pintor	9	7	16
Torneiro	1	1	2
Total	56	21	77

Na nossa mancha de investigação, há dinâmicas diferentes ao nível dos artistas listados que trabalharam no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa²: Penafiel (246) e Amarante (103) lideram, seguindo-se-lhes Felgueiras (49) e Marco de Canaveses (29), este com informação basicamente do século XIX.

Penafiel sobressai no *Gráfico 1*:

I. Ensambladores (36): 20 provêm de Penafiel, 7 do Marco, 5 de Amarante, 3 de Felgueiras e 2 do Porto.

II. Escultores (2): inventariam-se 2 com residência em Penafiel.

² Idem, *ibidem*, vol. I, p. 107-111.

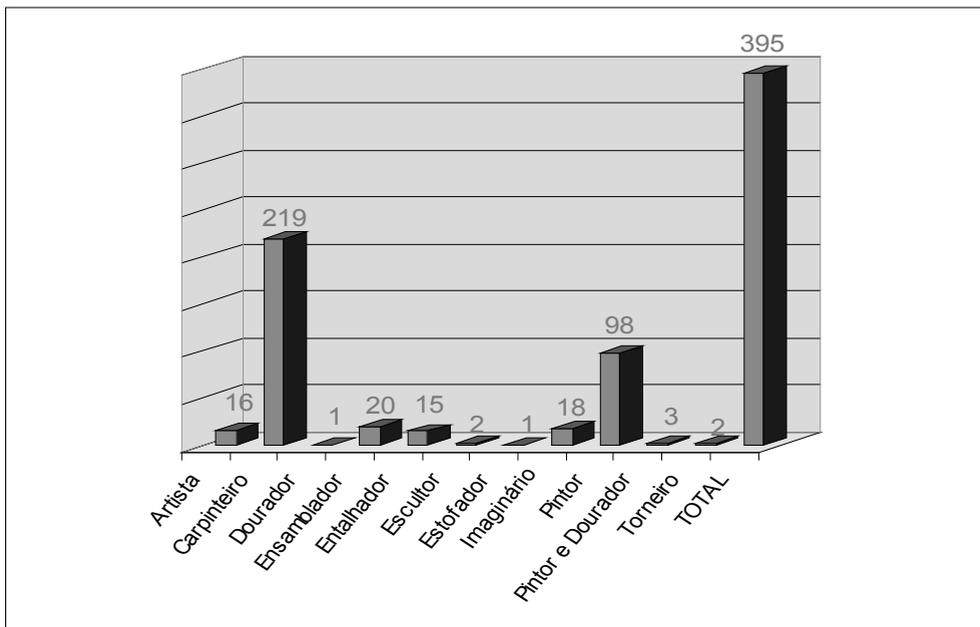
III. Imaginários (26): 18 residem em Penafiel, 4 em Amarante, 3 em Felgueiras, 1 em Guimarães e 1 no Porto.

IV. Pintores e douradores (133): Penafiel (111) forma o núcleo mais forte nesta actividade. Os destaques, por tempo de actividade compulsada, vão para Manuel Vieira (1674-1700); Jerónimo Ribeiro do Vale (1759-1800); José Lopes dos Anjos (1772-1801); Tavares (1780-1828); e José Macário (1851-1862).

V. Torneiros (2): Penafiel.

VI. Artistas (16): extraídos da documentação do século XIX (recenseamentos militares e eleitorais) podem referir-se também à construção civil.

Gráfico 1. Penafiel. Artistas e Artífices (Séculos XVII-XIX)



A intervenção mecénica da Santa Casa da Misericórdia³

Os séculos XVIII (finais) e XIX orientam-se para o predomínio dos pintores, cuja acção se prova nos programas artísticos daquelas épocas: rococó e neoclássico.

Recorrendo aos artistas *desta vila/cidade* e a outros provenientes do exterior, a Santa Casa da Misericórdia de Penafiel desenvolve uma acção mecénica comprovada na sua documentação, principalmente nas receitas e despesas referentes às igrejas da Misericórdia e de Santo António dos Capuchos (anexa ao hospital) e à capela do Senhor (actualmente, somente com fachada).

³ Idem, *ibidem*, p. 161-166.

Tal desempenho inicia-se nas raízes da sua igreja. Entre 1623-1659, despendeu 1 475 réis para abrir os alicerces do corpo da igreja e 14 000 com os pedreiros.

O oficial que acabou o azulejo da capela-mor recebeu 270 réis e o pedreiro Gonçalo Francisco absorveu, pela obra do friso da igreja, para proteger os altares colaterais da chuva, a quantia de 5 250 réis.

Na ensablagem, sublinhamos trabalhos que revelam polivalência, como Gregório de Sousa, a quem a Santa Casa dá 1 920 réis por quatro dúzias de jarras para os ramalhetes prateados, altar-mor e demais altares (1738) e mais 1 200 réis pelos pés da mesa da casa do despacho (1739).

Joaquim José Pinto, ensamblador, recebe 1 600 réis pelo conserto da grade do coro (1847) e 360 réis de uma perna de pau que fez para uma menina pobre da freguesia de Rande (1848)!

Manuel Ferreira de Figueiredo, imaginário e ensamblador de Penafiel, é ressarcido em 20 000 réis pela sua intervenção (1688) nos assentos da Irmandade e guardapós dos altares colaterais da Santa Casa da Misericórdia (1688); no ano seguinte, cabe-lhe 15 000 réis por conta da obra dos mesmos assentos, mais 30 000 réis pelas mesmas obras. No ano de 1696 colabora em obras requeridas para a igreja da Santa Casa: por 70 000 réis faz as cadeiras no coro para assento dos padres capelães e as estantes da frente; e por 3 000 réis conserta a Senhora do Amparo e faz a grade de madeira para as vidraças.

Outros artistas mantêm a igreja de acordo com as motivações da Santa Casa: João de Azevedo, mestre imaginário, é contratado por 130 000 réis para fazer o retábulo-mor e a tribuna da igreja da Santa Casa da Misericórdia (1722).

Aos caixilhos dos quadros da igreja da Misericórdia, pelos quais a Santa Casa dispensou 4 800 réis (1723) ao imaginário João de Azevedo de Oliveira, aditam-se 51 600 réis pela obra do retábulo da capela-mor, por conta dos 100 000 réis em depósito (1724) enquanto a Gregório de Sousa, por 8 castiçais para os altares, coube 1 600 réis (1739), mais 960 réis por duas dúzias de jarras e 3 200 réis por 16 castiçais (1741).

As pinturas do guarda-roupa e das tocheiras, realizadas pelo pintor Manuel Vieira, proporcionaram-lhe um adiantamento de 3 000 réis mais 1 020 réis pelo banco do retábulo do Hospital (1692-1693).

O douramento de um caixilho em madeira, destinado ao altar do hospital, obra feita por Domingos da Silva, *maginário*, e por um pintor não designado, custou 6 000 réis (1696); 3 500 réis é o valor dado ao pintor Manuel Vieira pelas pinturas que fez na Casa (1700).

João Álvares, pintor-mor em Basto, recebe 2 450 réis por pintar as imagens de Nossa Senhora do Amparo e da Senhora da Conceição, que estavam na Santa Casa, e mais 480 réis de ouro comprado a António Vieira, pintor de Penafiel (1705), que, por sua vez, lhos tinha vendido (1705) e, no ano seguinte, pintou as letras douradas no capitel do altar do Ecce Homo, auferindo 1 000 réis como contrapartida (1706).

No ano de 1722, a Santa Casa da Misericórdia despendeu 3 600 réis com o pintor José Pacheco pelo douramento da peanha do hospital.

Balizámos onze anos de actuação (1744-1757) do mestre pintor Bernardo Ribeiro para a Santa Casa da Misericórdia, que, entre outros, confere o pagamento de 20 000 réis que restavam das obras feitas no hospital: 3 500 réis do douramento e acrescento feito na tribuna da capela do Senhor do Hospital; 9 000 réis de pratear o lampadário, dourar 86 jarras e outras obras; e 5 200 réis de várias obras dos altares.

Um caso de longevidade assenta em Jerónimo Ribeiro do Vale (1759-1800): pela pintura de uns papéis para a comédia que se fez em acção de graças às melhoras de Sua Majestade, recebeu 360 réis; 2 000 réis por um cento de jarras que pintou para a igreja; o pintor penafidelense encarna a imagem do Santo Cristo do altar do Senhor Ecce Homo por 300 réis; 1 600 réis do douramento do sino; 28 800 réis pelo douramento de seis tocheiras da Santa Casa da Misericórdia; 20 000 réis pela reforma dos serafins da tribuna e outras obras que fez na Santa Casa; 640 réis atrasados da pintura de umas jarras; 700 réis do prateamento de dois ramos de sola e da pintura de umas velas de pau; 9 600 réis pelo douramento de oito jarras para o andor do Senhor do Hospital e Ecce Homo.

Custódio José Ferreira pinta a capela do Senhor do Hospital por 2 400 réis (1769), dependendo a Santa Casa 9 480 réis pelo douramento dos castiçais que se transferiram para o Senhor Ecce Homo (1782).

O pintor Custódio recebeu 9 600 réis por fazer a bandeira da Irmandade (1772); 2 400 réis pelo prateamento da cruz (1781); e 7 740 réis, em parceria com Manuel José Pacheco e seu oficial, por tarefas não especificadas (1782). Retocar um quadro da sacristia do hospital rendeu-lhe 2 600 réis (1782), e por obras não identificadas 9 600 réis (1785). Reparar as insígnias e pratear uns ramos deu para reverter 2 800 réis a seu favor (1788) e 480 réis por encarnar a imagem do altar Santo Cristo (1789).

José Lopes dos Anjos, em 1777, ajustou com a Santa Casa da Misericórdia a encarnação da imagem do Senhor do Hospital por 16 000 réis e 10 500 réis pela limpeza dos quadros da sacristia (1783); por obras feitas no tempo do provedor Teixeira, o artista obtém 17 600 réis (1786) e 5 000 réis pela pintura do nicho da Senhora da Lapa e banquetas (1793-1794).

A parceria de Custódio José Correia e António Ribeiro, concretizada na obra dos assentos e púlpito da Santa Casa, rende-lhes 15 600 réis, no decurso do ano de 1781.

Outra associação – Jerónimo e Tavares – proporciona-lhes uma receita de 13 630 réis pela obra da sacristia da igreja da Santa Casa da Misericórdia (1780-1782), depois de um primeiro pagamento de 3 930 réis pela mesma obra (1781). Individualmente, o pintor Jerónimo arrecada 1 600 réis pelo douramento do sino (da igreja da Santa Casa?), em 1783, e 5 500 réis pelo frontal destinado ao Hospital (1784), mais 480 réis pela pintura de umas tocheiras destinadas à mesma instituição, no mesmo ano. O douramento de uma cruz e dos castiçais do altar-mor permite-lhe o vencimento de 7 120 réis (1790), mais um segundo pagamento de 8 680 réis pelos mesmos objectos e dois corações de Jesus (1790). Lavar as tocheiras douradas e purificá-las, já em 1808, rende-lhe 360 réis. Identificado com uma actividade longa na cidade de Penafiel (1797-1813), onde residia, José Tavares corresponde com algumas obras

que enumeramos: 6 000 réis para ele e seus oficiais pela pintura da botica da Santa Casa da Misericórdia; 50 000 réis da pintura dos altares colaterais; 3 700 réis pelas grades e quadros dos dois altares; 10 000 réis do acrescento na pintura e douramento dos altares da Santa Casa; 37 500 réis, por conta de 80 000, do resto do ajuste do douramento dos altares da Santa Casa; e 42 500 réis pela fracção que se lhe devia do boleto de maior quantia pela cautela que apresentou do tesoureiro relativa ao juro da pintura e douramento dos altares.

Em 1806, José Tavares Pimentel, mestre pintor de Penafiel, recebeu 150 000 réis no primeiro pagamento da adjudicação da pintura dos altares da igreja da Santa Casa [Fig. 6]; enquanto 4 800 réis se referem ao acrescentamento da pintura dos mesmos altares.

4 800 réis foi o preço pago a Francisco Tavares, por conta da encarnação do Senhor do Hospital (1807), mais 4 945 réis das tintas e pinturas das armas da Santa Casa da Misericórdia [Fig. 7] pela sua *restauração* (1808); por retocar o altar da Senhora (da Lapa), em 1821-1823, obteve 7 200 réis e 8 000 réis pela encarnação de duas imagens da Visitação de Santa Isabel (1826).

Entre 1822 e 1833, Macário José desenvolve um conjunto de tarefas para a Santa Casa da Misericórdia, de que destacamos o averbamento de 2 230 réis com as tintas e o trabalho na capela do Senhor dos Passos; e 1 630 réis por pintar os bicheiros dos altares, escadaria e castiçais.

Em 1826, a pintura do tecto da capela-mor e do arco cruzeiro da igreja da Misericórdia foi suportada por 26 100 réis, verba recebida pelo seu autor, Francisco Tavares da Silva, que aparelhou a tribuna e o altar-mor [Fig. 5], oito sanefas e castiçais, em contrapartida de 30 000 réis, encarnando as duas imagens da Visitação de Santa Isabel.

A pintura e o douramento dos dois caixilhos dos altares do Senhor Ecce Homo e do Senhor Preso à Coluna [Fig. 6] obriga a Santa Casa a despender 7 630 réis com José Joaquim (1833).

Joaquim Macário da Cunha e António da Rocha, caleador, recebem 6 910 réis pelos consertos feitos na Santa Casa da Misericórdia (1848). O pintor obtém 11 965 réis pelas pinturas que fez no hospital (1852), mais 2 130 réis de vários consertos ali levados a efeito, bem como a compostura do painel do camarim da igreja da mesma instituição (1852) e ainda 2 455 réis por encarnar uma imagem do Senhor para os altares [Fig. 6]. Os arciprestes do andor do Senhor do Hospital e o douramento e pintura de uma cruz resultaram num estipêndio de 8 000 réis (1855).

Conclusão

Penafiel assume-se como um pólo regional de artistas e artífices, predominando os pintores nos períodos do rococó e do neoclássico.

As marcas mais relevantes, dentro e fora de Penafiel, devem-se a Manuel Ferreira de Figueiredo (ensablador e imaginário – 1692 e 1700); António Vieira Leal (pintor – 1715); Manuel Ferreira Rangel e José Pacheco (pintores – 1717); João de Azevedo

(imaginário – 1722); José Pacheco (mestre pintor – 1724); Bernardo Ribeiro (pintor – 1744); José Tavares Pimentel (pintor – 1806); Francisco Tavares (pintor – 1807, 1808, 1826); Joaquim Macário da Cunha (pintor – 1852).

O mecenato da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel promove a arte da talha, pintura e douramento de uma forma muito vincada, ainda hoje presente nas igrejas da Cidade, porquanto a intervenção da DGEMN, durante o Estado Novo, não se fez aí sentir.



Fig. 1 – Felgueiras. Igreja do mosteiro de Caramos. 1692. Manuel Ferreira de Figueiredo [ensamblador]. Retábulo-mor.



Fig. 2 – Marco de Canaveses. Igreja do mosteiro de Vila Boa do Bispo. 1700. Manuel Ferreira de Figueiredo [imaginário]. Retábulo-mor e colaterais.



Fig. 3 e 4 – Marco de Canaveses. Igreja de Sobretâmega e de S. Nicolau. Douramento das tribunas. Contratos sem efeito. 1715. António Vieira Leal [pintor]. 1717. Manuel Ferreira Rangel e José Pacheco [pintores].





Fig. 5 – Penafiel. Igreja da Santa Casa da Misericórdia. 1722. João de Azevedo, [imaginário]. Retábulomor e tribuna [desaparecido]. 1826. Francisco Tavares [pintor]. Aparelhou a tribuna e o retábulomor, oito sanefas e castiçais da Santa Casa.



Fig. 6 – Penafiel. Igreja da Santa Casa da Misericórdia. 1806-1813. José Tavares Pimentel [pintor]. Douramento e pintura dos altares colaterais [e dois laterais], púlpito e guarda-vento. Acrescento na pintura e douramento dos altares. 1852. Joaquim Macário da Cunha [pintor]. Encarnou uma imagem do Senhor para os altares [colaterais e laterais].



Fig. 7 – Penafiel. Igreja da Santa Casa da Misericórdia. 1808. Francisco Tavares [pintor]. Pintura das armas da sanefa do arco cruzeiro.

João Baptista do Rio e o Programa Pictórico Revivalista da Matriz de Viana do Castelo

Lúcia Maria Cardoso ROSAS

Nas obras de restauro da Igreja Matriz de Viana do Castelo, realizadas ao longo do século XIX, podemos definir duas fases que marcaram o seu programa bem como o arranjo que actualmente apresenta. A primeira fase ficou concluída em 1832, a segunda teve obras de construção e restauro em 1873/74 concluídas por revestimentos e pinturas, em 1888.

A motivação destas obras residiu no estado de ruína em que ficou o templo, depois do incêndio ocorrido em Janeiro de 1806. As zonas mais atingidas foram a cabeceira, o coro, a nave da Epístola e a Capela dos Clérigos. As Capelas do Santíssimo Sacramento, dos Mareantes e do Santo Cristo, bem como grande parte da nave do Evangelho, as sacristias e consistórios das confrarias, sofreram danos menores.

Em 28 de Janeiro de 1806 reuniram-se a Câmara, o Cabido, as confrarias e os paroquianos, comprometendo-se, todas as partes em logo reconstruir a igreja “por ser huma causa tão pia, justa e religiosa”¹. No dia 1 de Fevereiro do mesmo ano, estando presentes as principais confrarias sediadas na matriz – dos Mareantes, dos Clérigos, do Santíssimo e das Almas – ficou decidido que cada uma deveria reedificar as respectivas capelas, segundo o risco e condições impostos pela Câmara, de forma a manter a unidade de critérios, já que as confrarias do Santíssimo e dos Clérigos pretendiam aumentar a dimensão das suas capelas.

Seis anos depois, a 6 de Janeiro de 1812, em nova reunião presidida pelo Juiz Vereador, tratou-se do “reedificio” da igreja com os seguintes propósitos: os que “respeitam à piedade e devoção que contém uma marcha tão edificante e meritória de instaurar o Templo ao Todo Poderoso” e “outros que se dirigem a assegurar de futuro os direitos deste senado sobre a propriedade e solo da mesma igreja fixando para

¹ Cfr. MOREIRA, Manuel António Fernandes, *Raízes Históricas da Diocese de Viana do Castelo*. Viana do Castelo, 1999, p. 324. *Livro dos Acordãos de 1806*, fl. 4. O autor cita a documentação do Arquivo Municipal de Viana do Castelo (A.M.V.C.) que tivemos a oportunidade de consultar.

sempre umas barreiras que sirvam a lindar o ouro e mistério Paroquial do reverendo Arcipreste” e ainda o “simples uso e ministério do reverendos cónegos”.

O direito de jurisdição e conservação das naves da matriz cabia ao município, enquanto o arranjo das capelas era da responsabilidade das confrarias ou dos seus patronos. O resultado das obras de reconstrução patenteará esta diversidade.

Em Janeiro de 1826, continuando o templo arruinado, colocavam-se novas questões. A igreja deveria ser restaurada ou substituída por uma outra? O esforço financeiro da reconstrução deveria obrigar à interrupção das obras do cais, que entretanto se realizavam? Uma semana depois é enviada uma exposição ao rei D. João VI, com o programa da reconstrução. Aí se refere que as paredes exteriores das naves laterais deveriam ser reedificadas de raiz, recebendo cada uma três arcos para a colocação de altares, de forma a evitar um volume construtivo que ocuparia o adro. As obras de cantaria e altares seriam custeadas pelos respectivos patronos, as paredes altas da nave central receberiam vãos mais largos, com a finalidade de melhor iluminar o templo. A madeira de castanho deveria ser o material a utilizar na cobertura e outras estruturas. Os tectos, paredes, arcos e colunas receberiam revestimento em estuque e os retábulos seriam dourados e armados com pinturas².

A morte do rei e o período de guerra adiaram mais uma vez o início das obras. Por iniciativa da confraria do Santíssimo Sacramento, e logo depois das outras irmandades, que recolheram os fundos necessários, a reconstrução da matriz foi iniciada em 1830. O projecto que previa a reconstrução total das paredes laterais, bem como do espaço para as capelas e respectivos altares, foi substituído por obras de restauro. A altura da parte superior dos alçados da nave central foi aumentada, para aí se abrirem vãos de iluminação mais amplos, tendo ficado entaipadas as antigas frestas³.

O essencial das obras, que permitiu o reestabelecimento do culto, estava concluído em 1832. No que respeita às capelas e outros espaços ocupados pelas confrarias, os trabalhos de reedificação tiveram ritmos diversos tendo, em alguns casos, como o da irmandade do Espírito Santo, começado muito mais cedo⁴.

O Comércio do Porto noticia, em 4 de Março de 1874, que a Junta de Paróquia da freguesia de Santa Maria Maior de Viana do Castelo recorreu a um empréstimo de 1.800.000 réis destinado à reconstrução de uma das torres da igreja e mais reparos do mesmo templo. A garantia do empréstimo estribava-se na derrama que a referida Junta lançou aos paroquianos e que começou a ser paga em 1873. A reconstrução da torre estava já terminada, informando aquele periódico que se seguirá a obra “de

² MOREIRA, Manuel António Fernandes, *Raízes Históricas da Diocese de Viana do Castelo*. (...), p. 324. *Livro dos Acordãos de 1826*, fl. 137 e segs..

³ MOREIRA, Manuel António Fernandes, *Raízes Históricas da Diocese de Viana do Castelo*. (...), p. 345, *Livro dos Acordãos de 1832*, fls. 137 e segs.

⁴ A.D.I.M.V.C. *Irmandade do Espírito Santo*, 1814, fl. 92. Agradecemos à Dr^a. Paula Noé e à Dr^a. Paula Figueiredo a informação sobre a existência do Arquivo Diocesano da Igreja Matriz de Viana do Castelo que guarda rica documentação respeitante às confrarias, nomeadamente os *Livros de Contas*. Ao Sr. Padre Armando agradecemos a possibilidade de consultarmos o mesmo Arquivo.

reparar e restaurar o resto da frontaria daquele templo, cuja arquitectura denota antiguidade (...)”⁵.

Luiz de Figueiredo da Guerra, natural de Viana e sócio da Real Associação dos Architectos Civis e Archeólogos Portugueses, criticará a obra de restauro da torre e da fachada:

*“N’estes últimos annos como a torre do sul e os estribos da fachada estivessem arruinados, a Junta de Paroquia cuidou da sua reparação, mas com tão infeliz plano, que em vez de limpar e calçar a cantaria, não só picaram totalmente a pedra, apagando-lhe os sinais architectónicos, mas até substituindo grande parte da cantaria por outra nova, e para que tão estupendo acontecimento ficasse registrado, mandaram embutir na torre uma lapide com a data de 1875!”*⁶

Na década de 1880 prosseguiram as obras de revestimento, estucagem e pintura. Neste contexto, trabalhou na Matriz o pintor-cenógrafo João Baptista do Rio, natural de Viana do Castelo.

Nas coberturas das naves, no cruzeiro do transepto e nos alçados da nave central desenvolveu um programa pictórico, em *grisaille* de pintura em *tromp-l’oeil*, com vocabulário ao gosto neo-gótico e neo-manuelino. (foto 1)

Os arcos formeiros receberam enquadramento em pintura, glosando o perfil do arco conopial. No intra-dorso, simulando molduras góticas e manuelinas, foram colocados arcos cairelados em ferro forjado posteriormente retirados em obras de restauro realizadas pela D.G.E.M.N. em 1942.

Em 1964 seriam reparadas as coberturas das naves, obrigando à reconstrução parcial dos tectos em estuque e das respectivas pinturas⁷. (foto 2).

A intervenção de João Baptista do Rio na Matriz deve ser enquadrada numa actividade mais vasta, de encomenda pública e privada, que exerceu na cidade na década de 1880: na Casa dos Werneck no Palácio dos Viscondes da Carreira no novo Teatro Sá de Miranda.

Nas salas da Casa dos Werneck, palacete de inspiração neogótica, mandado construir por Gaspar da Rocha Pais de Barros Cação Faria Alpuim do Rego Castro, cerca de 1840, João Baptista do Rio pintou tectos com motivos vegetalistas.

Na sala de visitas ordenou pintura de paisagem em quatro cartelas e, ao centro, um suposto auto-retrato que acompanha os retratos dos actores Emília das Neves, Taborda e Noronha.

Realizou ainda pinturas decorativas em salas do andar nobre do Palácio dos Viscondes da Carreira (actual Câmara Municipal) e no tecto do Teatro Sá de Miranda, inaugurado a 29 de Abril de 1885, onde pintou retratos de autores dramáticos⁸.

⁵ Cfr. *O Commercio do Porto*. Porto, nº. 51, ano XXI, 4 de Março de 1874, p. 1.

⁶ GUERRA, Luiz de Figueiredo, *Relíquias da architectura militar, religiosa e civil da idade media em Vianna*, “Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses”. Lisboa, t. 4, nº. 1, 2ª. série, 1883, pp. 6-8.

⁷ TOMÉ, Miguel Jorge Biscaia Ferreira, *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*. vol. III. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998, p. 186.

⁸ ALPUIM, Maria Augusta d’, *A Sé Catedral de Viana do Castelo*. Viana do Castelo, 1984, p. 46.

Fernando de Pamplona regista João Baptista do Rio como pintor, discípulo de Paulo Pizzi. Acrescenta que cultivou a cenografia e também a pintura de paisagem, tendo figurado com pintura e desenho nas Exposições Trienais da Academia Portuense de Belas-Artes.

Quanto a Paulo Pizzi, o mesmo autor indica ter sido o pintor e cenógrafo, italiano ou de origem italiana, que pintou os tectos do antigo Teatro de S. João e da nave da igreja de Santo Ildefonso em 1856 e 1857, respectivamente, obras já desaparecidas⁹.

Nos Catálogos da 11^a e da 13^a. Exposição Trienal de 1874 e de 1881¹⁰, João Baptista do Rio surge como, *pintor cenographo*, natural de Viana do Castelo e morador no Porto. Em 1874 apresentou quatro obras: uma aguarela, *Vista geral de Vianna do Castello*, *Um copo com flores* pintado a óleo, e duas paisagens pintadas a óleo, representando a *Tarde* e a *Noite*. No Catálogo da Exposição de 1881 aparece como discípulo de Paulo Pizzi, tendo exposto uma aguarela designada de *Pequena paisagem com um grupo de aldeões junto a uma casa rustica, costume de Vianna do Castello*.

No acervo do Museu Nacional de Soares dos Reis, João Baptista do Rio consta como autor de uma aguarela, *Idílio na Aldeia*, datada de 1877 (actualmente no Museu da Macieirinha) e como tendo integrado a Exposição Histórica do Porto, em Junho de 1934, com um quadro a óleo, *Portal da Quinta da Prelada* (Colecção Osório)¹¹.

Quanto à formação deste pintor apenas podemos afirmar que ela não terá sido realizada na Academia Portuense de Belas-Artes. As Exposições organizadas por aquela instituição incluíam artistas sem formação académica. Aliás, João Baptista do Rio não figura nos registos da Academia como aluno, mas apenas como pintor, pai de Alberto João do Rio aluno do curso de Arquitectura Civil, em 1892¹².

Não logramos recolher, na imprensa periódica regional, nomeadamente na *Aurora do Lima* e no *Jornal de Viana*, opinião crítica relativa a este programa pictórico de carácter revivalista numa cidade tão marcada pela arquitectura manuelina que, aliás a própria Matriz alberga na Capela dos Camaridos, e que bem poderá ter servido de mote ao desenvolvimento da pintura oitocentista.

Sabemos, no entanto, que o programa pictórico não foi do agrado de Luiz Figueiredo da Guerra que o considerou indigno de um templo venerando pela história e pela arte¹³.

Já o gosto pela arquitectura manuelina e mesmo o seu elogio, são bem patentes em artigo que Figueiredo da Guerra publicou no *Pero Gallego*, em 1882.

⁹ Cfr. PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. vol. V, Barcelos: Livraria Civilização Editora, 1980, (2ª edição actualizada).

¹⁰ *Catálogo das Obras apresentadas na 11ª Exposição Triennial da Academia Portuense de Belas-Artes*. [1874]. Porto: Typographia de Manoel José Pereira, 1874.

Catálogo das Obras apresentadas na 13ª Exposição Triennial da Academia Portuense de Belas-Artes em 1881. Porto: Typographia de Manoel José Pereira, 1874.

¹¹ Agradecemos à Dr.^a Elisa Soares, as informações prestadas sobre o registo de João Baptista do Rio, no Museu Nacional de Soares dos Reis.

¹² Agradecemos à Dr.^a Cláudia Garradas, do Museu da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, a ajuda na pesquisa sobre João Baptista do Rio.

¹³ Cfr. ALPUIM, Maria Augusta d', *A Sé Catedral de Viana do Castelo*. Viana do Castelo, 1984, p. 46.

“Folgamos na verdade que tivéssemos uma arquitectura nacional que se manifesta pela sua perfeita execução, como o atestam milhares de monumentos que inundaram todos os cantos de Portugal no período manuelino.”

O autor refere várias construções de Viana erguidas no reinado de D. Manuel, nomeadamente o edifício da Câmara, e noticia, com agrado, o desentaipamento de janelas manuelinas, que entretanto se fazia, em casas de habitação¹⁴.

A cidade conserva, ainda hoje, uma malha urbana muito marcada por casas nobres quinhentistas e outros edifícios manuelinos e da renascença, demonstrando a importância e a riqueza que então animaram a urbe no século XVI, e que fizeram dela um paradigma no desenvolvimento das novas póvoas marítimas medievais e modernas, lucrando com o comércio marítimo e o dinamismo da sua população¹⁵.

João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes chamaram a atenção para o facto de ter havido obras manuelinas, em Viana, “ininterruptamente desde o século XVI até ao início do século XVIII – para não referir as obras de “restauração” ou invenção neomanuelinas dos séculos XIX e XX¹⁶.”

A questão da arte manuelina merecia, na década de 1880, o interesse de todos os que escreviam sobre arte.

A *Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* realizada em 1882, desencadeara uma polémica que já se tornara um tópico da cultura portuguesa de Oitocentos, sobre a existência de uma arte original portuguesa¹⁷.

Com efeito o manuelino tinha sido um estilo eleito pela geração de 40, caracterizado por Varnhagen na *Notícia histórico-descritiva do Mosteiro de Belém* (1842) e difundido por Garret, mas que não convenceu Herculano fascinado pelo universo gótico, que considerava política e historicamente mais significativo no contexto da sua História de Portugal. Entre 1882 e 1883, Joaquim e Vasconcelos relança a questão, em conferências que proferiu um pouco por todo o lado, e que viria a publicar em 1885¹⁸. A caracterização da arte manuelina fôra feita por Varnhagen essencialmente segundo os elementos decorativos. Para Vasconcelos o que é fundamental para definir um estilo são os aspectos estáticos e construtivos: a planimetria, os alçados, os perfis de colunas, pilares, arcos e abóbadas. Só através de um estudo comparativo desses elementos, afirma, seria possível verificar a originalidade das concepções artísticas do reinado de D. Manuel, e conclui que não existe originalidade nos elementos estáticos, uma vez que encontra exemplos paralelos na arquitectura espanhola da mesma época. Vasconcelos insere o manuelino nas correntes do gótico final europeu, ou seja na época da “desorganização” do estilo.

¹⁴ GUERRA, Luiz de Figueiredo da, *O estylo manuelino em Viana*, “Pero Gallego”, 1^o. ano, n^o. 10, Abril de 1882, p. 5.

¹⁵ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *Alto Minho*. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 73.

¹⁶ CALDAS, João Vieira e GOMES, Paulo Varela, *Viana do Castelo*. Lisboa: Editorial Presença, 1990, p. 48.

¹⁷ Cfr. o que escrevemos sobre esta Exposição e respectiva polémica, em colaboração com PEREIRA, Maria da Conceição Meireles, *Arte e Nacionalidade - uma proposta de Yriarte a propósito da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, “Revista da Faculdade e Letras”.Porto: Universidade do Porto, 2^a s., v. 8, 1991, pp. 327-338.

¹⁸ VASCONCELOS, Joaquim de, *Historia da Arte em Portugal (sexto estudo). Da Architectura Manuelina*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885.

Vasconcelos é, como é sabido, uma excepção no panorama cultural português. A verdade é que o manuelino agradava a quase todos, e que o neomanuelino mereceu lugar de eleição na arquitectura revivalista portuguesa.

Em Viana do Castelo a apetência pelo neo-manuelino é bem patente na arquitectura civil de carácter privado, como atrás ficou dito.

Em 1884 a Casa dos Alpuim sofreu uma remodelação que incluiu a construção da actual fachada principal, em programa revivalista neomanuelino, de planta rectangular com a presença, nos vãos da fachada lateral, de elementos pertencentes ao arranjo anterior.

O Castelo de Portuzelo foi construído em 1853 por António Pereira da Cunha, desenhando ele próprio a planta de um palácio romantico de feição acastelada, de planta quadrangular e alçados de dois registos encimados por torre central, conjugando elementos neo-góticos e neo-manuelinos¹⁹.

Contudo, a opção por soluções neo-manuelinas é, em Viana do Castelo, bem mais antiga. Rafael Moreira refere a obra do engenheiro Manuel Pinto Vila Lobos (m. 1734) que, através de um edifício de arquitectura civil em Viana do Castelo, a Casa do Visconde da Carreira (1691-1705), introduz o revivalismo, um tema inédito na arquitectura portuguesa, onde apresenta “uma mescla de motivos góticos abastardados com outros do século XVII que não pode dever-se senão a consciente simbiose: um neomanuelino seiscentista, em que Pinto Vila Lobos explora com ironia o historicismo do seu tempo (...)”²⁰.

Creemos poder afirmar que as duas fases do restauro da Matriz, realizadas no século XIX, correspondem a duas situações mentais diversas. A primeira fase corresponde realmente a uma reconstrução e não propriamente a um restauro, no sentido moderno do termo. As motivações da Câmara, das Confrarias e do clero empenhados nas obras da igreja, foram motivações de ordem devocional e cultural, bem como da respectiva vontade de fixar claramente o que pertencia a cada uma das partes, como acima ficou demonstrado.

É evidente nesta campanha de obras, que se prolongou por grande parte do século, quanto o espaço de uma igreja constitui um espaço especializado. A reconstrução não foi pensada nem realizada tomando o templo como um todo, uma sala una e comunicante para a prática do culto mas, bem pelo contrário, como um conjunto de módulos autónomos, reconstruídos conforme as diversas devoções, práticas culturais e patronos. A continuidade do culto, muito desejada por todos, fez com que a igreja fosse entendida como lugar de devoção e liturgia, e não como um *monumento*.

A aplicação do conceito de restauro, que pensamos estar patente na segunda fase, nomeadamente nas obras da fachada e da torre sul – tratadas como forma de enfatizar a ansianidade e vetustez do templo – requer um distanciamento relativamente ao objecto arquitectónico, tanto mais se ele é de carácter religioso.

¹⁹ AMARAL, Paulo e RODRIGUES, Miguel, *Casa dos Alpuim/Casa dos Agorretas*. NOÉ, Paula, *Castelo de Portuzelo*. IPA, D.G.E.M.N.; <http://www.monumentos.pt>;

²⁰ MOREIRA, Rafael, *Do rigor teórico à urgência prática: a arquitectura militar*, in “História da Arte em Portugal. O Limiar do Barroco”, v. 8. Lisboa: Publicações Alfa, 1987, p. 85.

Só assim o edifício é visto e percebido como um todo ou seja, só assim é que ele se transforma em monumento, o que lhe confere a capacidade de lembrar quanto é prestigiosa a sua antiguidade. É precisamente na consolidação da imagem dessa antiguidade que o restauro, tal como foi entendido no século XIX, encontrou sua vocação.

As obras da segunda fase do restauro da Matriz de Viana desenvolvidas nos anos de 1873-1874 devem ser enquadradas no contexto acima desenvolvido. Contudo, já o programa pictórico revivalista, radica mais na amostragem de uma cenografia medieval/manuelina entendida epidermicamente, num decorativismo festivo, que o afasta da *vontade* de restauro.

Entre as obras destinadas à reconstrução da igreja e capelas, motivadas pela continuidade do culto, o restauro da torre sul e da fachada e o programa pictórico revivalista, foi fixada a imagem da Matriz, em singular processo de sobreposição, entre a prática do culto religioso e a consagração do culto aos monumentos.



Foto 1



Foto 2

Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII

Luís Alexandre RODRIGUES

A história da realização das obras de arte confunde-se muitas vezes com a vida das oficinas sendo que o lugar onde estas se situam e o prestígio das produções não são independentes do ambiente social em que se movimenta uma clientela mais ou menos eclética em matéria de gosto artístico. Não se afastando da tendência geral do país, a Igreja da região transmontana revelar-se-ia como a instituição que mais se destacou em matéria de encomenda de obras de arte. Facto que nas suas diversas extensões também deve ser interpretado na perspectiva do estímulo impulsionador da actividade oficial.

A generalidade das fontes conhecidas não mostram divergências de monta no que respeita ao reconhecimento da fraca densidade populacional na região pelo que o fenómeno constitui um indicador de como, submetida aos condicionalismos de uma actividade económica em que a agricultura era dominante, a vida era difícil nestas paragens. Difícil e pouco proveitosa porque sendo essencialmente de subsistência – a actividade sericícola, a espaços muito importante, sempre foi muito afectada pelas flutuações conjunturais – estava muito exposta aos efeitos sazonais e revelava limitada capacidade no controlo das produções. Compreende-se assim que tanto a insuficiência como a irregularidade de acumulação de recursos não favorecessem o estabelecimento de oficinas e a fixação de práticos hábeis para responderem permanentemente a solicitações variadas e com certo grau de exigência em termos de qualidade. Por outro lado, devemos levar em linha de conta o peso das oficinas dos centros urbanos do litoral e valorizar o comércio internacional com destaque para os centros manufactureiros flamengos, cujas produções chegavam a Trás-os-Montes a partir dos portos de Viana do Castelo e do Porto mas também percorrendo os caminhos de ferradura das terras de Castela e de Leão.

Porém, a inexistência de grandes centros urbanos explica também a ausência ou o amortecimento do dinamismo das nossas oficinas. Ao contrário do que sucedia no outro lado da fronteira, território onde pontificavam cidades como Salamanca, Zamora, Valhadolide, Toro e onde uma boa rede de comunicações disfarçava o problema das

distâncias e a estagnação económica. Por outro lado, além da organização paroquial e do elevado número de conventos e mosteiros, importa destacar que estas urbes ainda actualmente se orgulham das suas catedrais e colegiadas. O que implicou um problema de escala e de continuidade no que se refere à questão da encomenda.

Portanto, não nos devemos admirar com a pujança demonstrada pelas oficinas dessas urbes, com a capacidade para atraírem artistas portugueses e também com a fama alcançada por alguns dos seus mestres. Foi o caso de António André de Robles¹. De facto, pelos anos de 1582 arrastava-se a execução de um contratado em que foram partes o bispo da diocese de Miranda do Douro e o recebedor da fábrica da Sé. Tratava-se da encomenda do retábulo para a capela-mor, de um sacrário e ainda de uma custódia que devia ser de apreciáveis dimensões e destinada a servir na procissão do *Corpus Christi*. Antes de se mudar para Miranda do Douro, André de Robles exercia o seu ofício na cidade de Zamora, ocupando-se, de acordo com as suas próprias palavras, em obras da sua catedral e dando satisfação às solicitações do poderoso Conde de Alva e Aliste e de outros titulares. Por isso considerava-se um dos melhores entalhadores que havia em Espanha. Uma vez concluída a cabeceira da Sé mirandesa, tanto o bispo D. António Pinheiro como a mesa capitular trabalharam para que André Robles aceitasse as incumbências que lhe eram propostas nas quais também se devia incluir o cadeiral. A documentação aponta que para conseguirem os seus intentos os eclesiásticos não somente prometeram bons pagamentos como lhe garantiram trabalho continuado pela entrega de outras obras.

Foi assim que André de Robles decidiu mudar de cidade, vendendo todos os bens que possuía em Zamora e adquirindo uma casa e uma vinha na cidade portuguesa. Aqui passou a viver com Beatriz Álvares, sua mulher. Aqui lhes nasceu um filho, Sebastião de sua graça. É, no entanto, provável que houvesse laços de parentesco com Simão Robles, talvez seu filho. Ambos trabalharam na capela-mor e coro. Sofrendo várias vicissitudes, o cadeiral actual não corresponde com exactidão à obra executada na prelazia do estrangeirado e cronista-mor D. António Pinheiro. Contudo, patenteiam-se intenções de fabricar obra erudita, especialmente no espaldar, pela incorporação de arcadas em perspectiva, intercaladas por colunas de fustes estriados e dosséis encurvados. A sua fábrica pode balizar-se entre 1565 e 1579 uma vez que no espaldar da cadeira episcopal se entalhou um escudo² com duas âncoras cruzadas, acompanhado um chapéu eclesiástico com cordões e seis borlas, simbologia própria da dignidade episcopal. Na cartela armoriada, sustentada por um anjo pode ler-se ainda a divisa do prelado *TIBI SVPER EST SACRA*.

Mas o entendimento entre André de Robles e os eclesiásticos seria perturbado e a conflitualidade instalou-se entre as partes. Na verdade, em 1587, quando a máquina retabular já estava parcialmente ensamblada levantaram-se algumas questões relacionadas com a menor qualidade das madeiras utilizadas, apontava-se a sua escassez na região, a dificuldade em contratar localmente oficiais qualificados

¹ RODRIGUES, 2000

² RODRIGUES, 2001: 210 e ss.

e com os prejuízos acumulados. Por isso o mestre solicitou uma revisão do contrato aos capitulares. Seguir-se-ia a recusa dos capitulares e uma demanda no tribunal eclesiástico de Braga que, ao não favorecerem as pretensões de André de Robles, impediram que a obra tivesse chegado à sua perfeição.

A proximidade de Miranda do Douro com outras cidades castelhanas levava a hierarquia a olhar com frequência para a oferta das oficinas espanholas. Atitude que, repetindo-se, não promovia a fixação de artistas e de artífices especializados em Miranda do Douro. Por isso Manuel Severim de Faria³, escrevendo na primeira década do século XVII, podia afirmar que pouco valeu a decisão de D. João III localizar a catedral em Miranda do Douro já que, adiantava, nem uma só casa se edificou de novo. Era aos vestimenteiros, aos prateiros, aos entalhadores estabelecidos do outro lado da fronteira que invariavelmente os eclesiásticos recorriam para satisfazerem as necessidades da catedral ou das igrejas que giravam na esfera do padroado do Cabido. Ao mesmo tempo a necessidade de satisfazer compromissos atraía os portugueses para Espanha. Foi o caso dos irmãos Cristóvão e Gaspar da Costa, entalhadores naturais de Guimarães que rumaram para Zamora. Trabalhando na oficina do entalhador zamorano Alonso de Castro, onde também se ocupou o mirandês António Fernandes, Cristóvão já residia em Zamora no ano de 1574 embora se saiba que em 1584 vivia em Bragança. Cristóvão, mais velho, e Gaspar acabariam por se radicar com as respectivas famílias em Zamora. Aí se relacionaram com os artistas locais em diversas empreitadas. Um destes seria o pintor Alonso de Remesal, pai⁴ do homónimo que, a partir de 1634, pintou os retábulos da sacristia e da capela-mor da Sé de Miranda do Douro.

Em trabalho anterior ocupámo-nos⁵ com detalhe das fases e com algumas circunstâncias relacionadas com a execução desta máquina que ocupava a cabeceira da catedral. De modo sucinto, no quadro que se segue apontam-se alguns dos lances principais e que situam a problemática entre o momento em que o Cabido decidiu encomendar a obra e a decisão de, uma vez terminada, se certificar que tinha sido executada pelas regras da boa arte como os apontamentos deviam estabelecer. Diga-se que, no essencial, algumas destas notícias eram de há muito conhecidas e referenciadas na obra do Abade de Baçal. Mas nem a menção do nome de Tomás de Velásquez como o mestre do retábulo satisfazia completamente a análise de alguns estudiosos cujo olhar perspicaz e conhecimentos apontavam outros contributos tanto mais que a obra em causa era considerada «una de las obras más significativas de la escultura española⁶». Pertencendo a J. J. Martin Gonzalez, a afirmação, escrita

³ SERRÃO, 1974: 117

⁴ SAMANIEGO HIDALGO, 1984: 46

⁵ RODRIGUES, 2001: 219-231

⁶ MARTIN GONZALEZ, J. J., 1980: 40. a propósito do retábulo, este autor escreveria ainda: «En el retablo la escultura acusa dos manos, pêro la principal es la de Fernández. El Calvario es el habitual de Fernández en esta época. San Juan ofrece un aire elegante a la manera de Leoni. El relieve de la Asunción es de grandes proporciones. És prácticamente una obra de bulto completo. Es de los mayores relieves del arte castellano. Está más logrado el grupo de los apóstoles; hay cabezas muy expresivas. En uno de los relieves aparece la Immaculada. Se trata ya de un modelo que va a ser familiar. El manto forma una rígida cápsula, de perfiles rectos, las dos manos plegadas y adorantes. El cuello, largo y curvo, es el peculiar del primer estilo». 1998: 46

duas décadas antes de ter terminado o século XX, tem o peso da autoridade de um investigador que escreveu que a apurada documentação disponível sobre Gregório Fernandes diminui a possibilidade de se encontrarem e de se lhe poderem atribuir outras obras relevantes entretanto perdidas. Acontece até que foi possível reunir informação de algumas das que desapareceram. Por isso sabe-se como eram e onde estavam as suas obras.

No que respeita ao retábulo de Miranda já pelos anos de 1961 o mesmo investigador espanhol, ao considerar o papel de Tomás de Velásquez, que era mestre entalhador, tinha proposto o nome do escultor Gregório Fernandez como parceiro na empreitada. Tal suposição fincava-se no conhecimento do funcionamento das oficinas de Valhadolide, dos passos de muitos dos seus mestres e oficiais e ainda das características da produção oficial deste mestre imaginário.

Quadro 1

1610	– O cabido de Miranda escalou o cónego António Mendes para acompanhar o deão na deslocação a Salamanca ou Valhadolide onde o retábulo da catedral seria encomendado.
1610 Mar., 1	– «chamou o chantre sendo presidente o Cabbido os capitulares que na See estavam para se tratar sobre o retavolo desta See com os officais que nella estavam para o fazer».
1610, Abr., 26	– O cabido mandou o cónego António Mendes para ir a Valhadolide informar-se sobre a segurança das fianças apresentadas pelos práticos que arremataram o retábulo maior. O cónego podia adiantar algum dinheiro desde que as informações fossem positivas.
1610, Set., 23	– «se acordou e mandou em Cabbido pleno que o senhor deam desse sincoenta cruzados do dinheiro do retabolo que tem em seo poder a Joam Muniategu».
1611, Out., 8	– O cabido enviou a Valhadolide o cónego Jerónimo Mendes, fabriqueiro, para obrigar os oficiais do retábulo conforme os termos das escrituras que se lavraram.
1611, Nov., 22	– O cabido, pela mão do deão, pagou 100 cruzados aos oficiais do retábulo.
1612, Jan., 11	– «Manuel Damaral daiam fabriqueiro dee vinte cruzados alem de dez que ja tem dados a Tomás de Velasquez mestre do retabolo do dinheiro que tem deputado para a dita obra».
1612, Mar., 24	– «Manuel Damaral daiam fabriqueiro dee aos entalhadores vinte mil reis pera gastos alem dos vinte eu disse lhe tinha dados».
1614, Out., 8	– Um acórdão do cabido ordenava ao fabriqueiro que «buscasse onde lhe parecesse» um oficial capaz para vistoriar o retábulo.

O falecimento do entalhador João de Muniategui, ocorrência registada pouco antes de 28 de Maio de 1612, implicou que a obra prosseguisse, como parece, sob a orientação dos Velasquez, dois dos quais, Francisco e Cristóvão, eram bem conhecidos na praça de Valhadolide por razões do ofício e pelas relações existentes com outros ensambladores, nomeadamente por causa das fianças que sempre se exigiam aquando da contratação de obras. Convém igualmente considerar que muitos dos retábulos entalhados por João de Muniategui eram complementados por esculturas de Gregório Fernandes. Atente-se ainda no facto da oficina deste escultor ficar numas casas que

tenham sido de Juan de Juni e na circunstância da mulher de Muniategui, Ana Maria de Juni, ser neta do famoso Juan de Juni. Nesta linha de orientação, valerá a pena recordarmos a grande admiração que Gregório Fernandez nutria por Juan de Juni e levarmos em conta que João de Muniategui nomeou Gregório Fernandez como seu testamenteiro. Ou seja, estamos perante laços de amizade e confiança pessoais que não podemos desprezar porque ao interferirem no relacionamento profissional ajudam a explicar a participação do escultor na obra de Miranda do Douro.

Por se tratar de uma produção oficial, não será despidianda a indicação de alguns dos escultores que, de acordo com Martin Gonzalez, operaram na oficina do galego Gregório Fernandez, pois temos que admitir a possibilidade de terem cooperado na escultura dos painéis do retábulo de Miranda do Douro. Um deles, Miguel de Elizalde, que era oriundo de Navarra e morreu em 1622, casou até com Damiana, filha do mestre; Juan Alvarez era irmão de Gregório Fernandez e faleceu em 1630. Os nomes conhecidos de outros praticantes do ofício não nos interessam pelo facto da sua actividade não se ajustar à cronologia da fábrica do retábulo⁷.

Gregório Fernandez teria aproximadamente 38 anos em 1614, altura em que a máquina foi dada como capaz para ser vistoriada. Já depois de termos apresentado publicamente as linhas essenciais deste título no auditório da F.L.U.P., foi publicada uma importante notícia por um investigador mirandês. Socorrendo-se de um desaparecido livro pertencente à fábrica da catedral de Miranda do Douro, de que se omite a localização, o autor situa em 1614 a nota de um pagamento efectuado pelo fabricante a «Gregório Fernandez e a Francisco de Velásquez, de Valladolid, oficiais que fizeram o retábulo do altar mor⁸». Confirmam-se, assim, documentalmente alguns dos postulados que a obra expressa, mormente no painel da Ascensão e no grupo escultórico do Calvário. Quase no mesmo passo surge uma outra notícia acerca da decisão dos capitulares tomarem, em 1614, o partido de Teodósio de Frias, que demorava, perto de Bragança, na povoação de Carrazedo, para aferir a qualidade do retábulo. Suspeitando tratar-se de um clérigo de boa cepa, não vislumbrou António Mourinho que este louvado era membro de uma ilustre dinastia de arquitectos nacionais, iniciada por Nicolau de Frias, e que a sua presença em Carrazedo só pode ser explicada pela provável circunstância de acompanhar ou visitar Teodósio Pascoal que então abadava aquela paróquia e era seu irmão⁹.

O facto de Nicolau de Frias, pai de Teodósio de Frias, ter em casa uma escola-oficina onde além do debuxo e traças também se aprendia a arte de trabalhar a madeira, pode ter influenciado o gosto e o conhecimento que este também possuía sobre a fábrica de retábulos. Quanto à sua importância, o letreiro que o lapicida gravou na sepultura de que era proprietário no antigo convento das flamengas de Alcântara, vale por si:

⁷ MARTIN GONZALEZ, J. J., 1980: 54, 93, 96

⁸ MOURINHO, 2006: 247

⁹ VITERBO, 1988: 385

«cavaleiro fidalgo da casa de Sua Magestade, seu architecto e mestre de suas obras e da cidade de Lisboa e arcebispado, juis da balança da Casa da Moeda de Lisboa¹⁰»

Por outro lado, o conhecimento existente do seu percurso profissional também ilustra o prestígio que se lhe tributava. Em 1600 estava em Madrid e no ano seguinte era nomeado Juis da Balança da Casa da Moeda de Lisboa e recebedor do dinheiro da Mina. Substituiu (1603) o architecto régio Domingos da Mota, por ter sucedido o seu falecimento, e, em 1610, por morte do seu progenitor, assumiu as funções de architecto dos paços da Ribeira. Antes tinha trabalhado nas construções efémeras que se mandaram fazer para as celebrações do nascimento da filha de Filipe III. Em 1612 encontrava-se novamente em Madrid mas já tinha alcançado licença para os seus benefícios poderem passar a favorecer alguns membros da sua família, nomeadamente para o seu neto homónimo Teodósio de Frias.

Faleceu em 1634 quando em Miranda do Douro continuava por concluir o douramento do retábulo da capela-mor. No entanto convém dar atenção à obra do paço episcopal de Miranda do Douro, edifício que também compreendia o espaço e cómodos do Seminário Novo. A empreitada seria lançada durante a prelazia de D. João da Gama (1615-1617) e o seu conhecimento foi anunciado por editais afixados nas cidades de Lisboa, Zamora e Salamanca como que a sugerir a grandeza do empreendimento.

Como se sabe a execução dos trabalhos pertenceria a Manuel Quaresma, mestre pedreiro e medidor das obras da cidade de Lisboa, conforme escritura notarial lavrada nas notas de um tabelião lisboeta. Levando em conta alguns projectos executados na capital portuguesa, já antes¹¹ tínhamos valorizado a associação deste mestre pedreiro com os architectos Pedro Nunes Tinoco e Teodósio de Frias. Então aventámos a hipótese da traça para o paço episcopal de Miranda do Douro ter vindo de Lisboa. A passagem de Teodósio de Frias por Miranda permitir-lhe-ia conhecer *in loco* factos tão importantes como as características topográficas, as possibilidades de articulação com o edifício da catedral, para além de atender às expectativas da Mesa Capitular e às pretensões do titular da mitra. Assim, tal como aconteceu com a residência do presidente do senado de Lisboa, obra projectada por Teodósio de Frias e orientada por Manuel Quaresma, acreditamos que a planta e concepção e orientação da obra do paço episcopal e seminário de Miranda do Douro se deve a esta parceria.

Foi em 1621 que o Cabido concretizou a intenção de andar com a pintura e douramento do retábulo, entregando a tarefa a Cristóvão Ruiz de la Talaya¹². Das diligências efectuadas e papéis assinados destacamos a participação como testemunha do prateiro Martin Ruiz de Guraya e, como fiador, de D. Francisco de Valência que era membro do Cabido na Sé de Zamora. Mas, apesar de dois anos depois se convocar

¹⁰ VITERBO, 1988: 388

¹¹ RODRIGUES, 2001: 315. Por uma questão de metodologia, neste trabalho analisámos separadamente as questões respeitantes ao seminário diocesano (pp. 307-349) e ao paço episcopal (pp. 349-359), divulgando ao mesmo tempo a planta levantada em Novembro de 1791 pelo tenente-coronel engenheiro José de Morais Antas Machado.

¹² NAVARRO TALEGÓN, 1997: 589

o pintor zamorano, Guraya ou outro, a verdade é que a celebração do contrato parece não ter provocado quaisquer consequências práticas. Seria preciso esperar mais algum tempo até que surgisse em cena o pintor zamorano Alonso de Remessal o qual, diga-se, beneficiava da protecção e amizade que certos eclesiásticos da Sé de Zamora lhe dispensavam. Assim se compreende a preferência manifestada sobre outros concorrentes no momento da licitação da obra, como indicia uma notícia exarada nos livros do Cabido em 14 de Agosto de 1637:

«Aos quatorze dias do mes de Agosto deste presente anno de seiscentos e trinta e sete, em Cabido pleno per voto de todos nemine discrepante se asentou, que porquanto Alongo de Remesal na obra que fez de dourar e pintar o retabolo desta See fez baixa de mais de duzentos cruzados do que os outros pintores fizeram lance e per a ditta obra estar mui perfeita, e per todos geralmente apuada [sic] e bem recebida, e per se entender em Cabido que o ditto Alongo Remesal no larguo tempo de tres annos que gastou na ditta obra com perda per ser machina tão grande ao que atendendo o Cabido, e a perf(e)ição da ditta obra, se lhe mandarão dar quarenta mil reis de mais principal de sua escritura¹³».

Três dias depois, em casa do tabelião Francisco Borges Brandão, assinava-se o documento de quitação entre o pintor e o Cabido, e, entre outros aspectos o artista declarava ter o retábulo «posto em o dito lugar donde o tirara¹⁴».

Já noutro lugar demos conta da documentação¹⁵ conhecida e que é suficientemente elucidativa para a compreensão dos relacionamentos de Remessal em Miranda do Douro e demonstrativa da sua ligação com a obra que executou, servindo-se das instalações do edifício do seminário e paço episcopal como oficina. A limitação de páginas aconselha contenção pelo que não repetiremos o conteúdo de diversas notas de pagamentos efectuadas a Alonso de Remessal pelo trabalho desenvolvido nem tão pouco as provisões em que o cónego fabricante ordenava os pagamentos da casa que o Cabido tinha arrendado de propósito para alojamento da família do pintor.

Interessa-nos, contudo registar a sua presença em Bragança, cidade onde residiu algum tempo. E apesar de ainda não ter sido possível atribuir-lhe qualquer realização a verdade é que a sua mulher, Antónia da Veiga, deu à luz o filho que seria baptizado na pia da igreja paroquial de S. João Baptista, já desaparecida.

Numa biografia sucinta assinalamos ser Alonso de Remessal filho de Alonso de Remessal, também pintor, e de Ana de Paradinas, progenitores de mais cinco filhos onde se contavam quatro raparigas que casariam com praticantes do mesmo ofício. Mas por falecimento do pai é possível que a sua aprendizagem tenha ocorrido junto de um dos seus cunhados. Por volta de 1614 executou algumas obras em Ciudad Rodrigo e admitiu aprendizes. Conheceu o português Gaspar da Costa com quem foi fiador da obra de um órgão em Benavente e também pintou (1619) a custódia da igreja de Arcenilhas que o vimaranense tinha entalhado. Trabalhou na catedral

¹³ RODRIGUES, 2001: 229

¹⁴ RODRIGUES, 2006: 117-118

¹⁵ RODRIGUES, 2001: 222-231

de Zamora e na pintura do retábulo de S. João da Porta Nova em sociedade com Cristóvão Ruiz de la Talaya. Faleceu em Miranda do Douro pouco antes de 1640 com 46 anos de idade.

Mas os três anos em que Alonso de Remessal se ocupou no retábulo maior, ainda que em trabalho descontínuo, podem fazer suspeitar que se foi além da sua pintura e douramento. É o que se pode concluir da contratação do escultor Jerónimo Garcia cuja participação se testemunha através de alguns pagamentos. Foi assim que em 14 de Março de 1637 recebeu 20.000 réis. Importante parece ser a justificação: «a conta do que se lhe deve das imagens que fes pera o retabolo do altar mor¹⁶». Depois, em 6 de Junho receberia mais 20.000 réis pelas «imagens que vai fazendo pêra os taboleiros do retabullo do altar mor¹⁷». Igualmente significativo é o apontamento que se segue, com data de 15 de Junho de 1637, de nova paga:

«quarenta mil a Jironimo Garcia escultor de Çamora, per remate de cem mil reis, que se lhe derão das imagens que fes pera o acrecentamento do retabolo¹⁸».

Sinal evidente de que sofreu algumas incorporações, ainda mal determinadas, as quais atestam a mudança de gosto. Outras sofreria depois de ter sido novamente desmontado para se ampliar a capela-mor, já na segunda metade do século XVIII pela mão de Manuel Caetano Fortuna como já demonstrámos com a publicação do respectivo documento e de que, adiante, daremos mais notícias.

Um artista que viveu em Bragança e que possivelmente conheceu Alonso de Remessal foi o flamengo Adrião Capitão de que ainda não pudemos identificar obra. A memória deste pintor resulta da «Apresentação de hua petição de Adrião Capitão morador na cidade de Bragança apresentada ao senhor provisor (cónego doutoral Vicente Lopes de Moura) deste bispado de Miranda» com data de 18 de Abril de 1645. Trata-se, portanto, dos trâmites de uma habilitação *de genere* em que as informações biográficas do pretendente ao estado eclesiástico nos interessam na medida em que ajudam à identificação do progenitor, também chamado Adrião Capitão. Destacamos os seguintes pontos:

Adrião Capitão júnior era filho de Adrião Capitão, natural de Lille, que usava do ofício de pintor e era casado com Isabel Gonçalves. Em 1645 moravam na cidade de Bragança. Ainda assim, na petição escrevia-se:

«que pella parte do ditto seu pai hera netto de Gil Capitão, e de sua mulher Catharina Manoel naturaes e moradores na cidade de Lila dos Estados de Frandes (então sujeitos à coroa de Castela), e por parte de sua mãi hera netto de George Pirez e de sua mulher Briatiz Gonçalves moradores que forão na ditta cidade de Bragança e para effeito de se ordenar lhe hera necessario habilitar sua pessoa e porque nos dittos Estados de Flandes [sic] por rezão das guerras se não podia ir fazer habilitação, e na ditta cidade de Bragança e villa de Chaves havia pessoas que

¹⁶ RODRIGUES, 2001: 230-231

¹⁷ RODRIGUES, 2001: 231

¹⁸ RODRIGUES, 2001: 231

conhecião seus avoos paternos pedia a elle senhor provisor lhe mandasse fazer sua habilitação na forma ordinaria nas partes referidas para o que sendo necessario depositaria dinheiro¹⁹».

As notas que se seguem não tratam da acção prática do pintor mas complementam o seu quadro de vida e, ao aflorarem a atmosfera contra-reformista, evidenciam os condicionalismos que espartilhavam as possibilidades criativas dos artistas. Um «precatório» passado para o vigário geral da vila de Chaves e para o reverendo Bento da Cunha Teixeira, abade de S. João Baptista de Bragança e beneficiado de Santa Maria de Bragança significava o início das diligências. Neste processo, devia o abade de S. João Baptista ouvir secretamente e ajuramentar «seis, ou sete testemunhas das maes antigas da ditta cidade de cristãs velhas fidedignas sem sospeita, que melhor saibão dar rezão da geração dos sobredittos avoos paternos, e maternos do ditto justeficante Adrião Capitão». Em 2 de Maio de 1645 foram ouvidas as testemunhas que se seguem:

«Pedro Garcia mestre dos meninos e christão velho morador nesta cidade de Bragança testemunha notificado por mim escrivão a quem elle reverendo abbade deu juramento dos Sanctos Evangelhos em que pos sua mão e premeteo de dizer verdade de tudo o que soubesse e lhe fosse perguntado, e sendo o per sua idade disse ser de setenta e quatro annos pouquo mais ou menos e ao custume e cousas disse nada. E perguntado se fora peitado ou sobornado por parte do justificante disse que não e que não sabia o para que era chamado e notificado. E perguntado se conhece ao justificante Adrião Capitão disse que si conhece, e a seu pai Adrião Capitão pintor e sua mulher Anna Gonçalves, e sabe que o mesmo Adrião Capitão estudante he o mesmo que impetrava a comissão e saber ser filho legitimo de Adrião capitão pintor e de sua mulher Anna Gonçalves inda que na comissão dis Isabel Gonçalves, e que ao pai do justificante Adrião Capitão conheceu, e sabe esta tido havido por christão velho, e não ha fama nem rumor em contrario e que aos pais do dito Adrião Capitão, e avos paternos do justificante não os conhece por serem naturaes, e moradores fora do reino, e que outrossi conhece Anna Gonçalves mai do justificante e conheceu a seu pai Jorge Pires e sua mulher legitima Breatis Gonçalves avos maternos do justificante e sabe que os sobredittos avos maternos são e forão tidos havidos por christãos velhos sem terem nota nem suspeita nem origem de judeus christãos novos, negros, mouros, nem dos novamente convertidos a nossa sancta fee catholica e sempre estiverão tidos em openião e estão de christãos velhos, e sabe elle testemunha que os sobredittos, não encorrerão em crime de heresia ou apostasia nem cometerão crime nem delicto per onde perdessem credito nem outra algua infamia de defeito, ou de direito, e não sabe que nenhum dos sobredittos pagasse finta nem pedido lançado a gente da nação hebreu nem fosse preso nem penitenciado pello Sancto Officio, e sabe elle testemunha que todos forão sempre tidos havidos per christãos velhos, limpos, e puros sem aver fama nem rumor em contrario, e mais não disse deste e declarados da maneira que bem entendeu e deste seu testemunho lhe foi lido e per elle ouvido e disse elle testemunha que estava escrito na verdade e assignou com elle reverendo abbade e eu padre Sebastião Gonçalves Centeno que o escrevi²⁰».

¹⁹ APE – Habilitações de genere, s/cota

²⁰ APE – Habilitações de genere, s/cota

As outras testemunhas repetem este articulado. Por isso o depoimento de Pedro Fernandes, entalhador, de 65 anos de idade e morador em Bragança, nada mais acrescenta. Como aconteceu também com o de Filipe Fernandes, lavrador e morador em Bragança. Já as declarações que seguem mostram como a circulação de pessoas, principalmente militares e artífices do sector têxtil, aproximavam regiões distintas da Europa:

D. João Phelano, capitão de infantaria por El Rei Nosso Senhor nesta cidade de Bragança, natural da cidade «Batreferdin reino de Irlanda», disse que «assestiu per seis annos pouquo mais ou menos nos Estados de Flandes, sogeitos a Coroa de Castella e que nesse tempo assistira junto a cidade de Lila donde Adrião capitão pintor pai do impetrante hera natural e seus pais erão naturais e sabe elle testemunha que na dita cidade de Lila não ha nenhua pessoa que seia christão novo, mouro, ou judeu estando assi que indo alguns estrangeiros, hereges, ou judeus mercadores não tem mais que vinte e quatro horas pera vender sua mercadoria e não a vendendo no dito tempo vão pedir licença pera assistir mais algu tempo»;

Pedro Placias, soldado de infantaria da companhia do capitão Dom João Phelano assistente nesta cidade de Bragança e natural da cidade de Bordéus, reino de França, afirmou ter trabalhado na cidade de Lila «no officio de sapateiro e que na dita cidade não ha christão novo algu nem judeu»;

Guilherme de Mazerés, artilheiro francês natural da «vila Broage», esteve alguns anos na cidade de Lila onde conheceu aos ditos Gil Capitão e sua mulher Catherina Manoel avos paternos do justificante»;

Ambrósio Ribata tecelão de veludo, morador em Bragança «de des annos a esta parte» era natural da cidade de Reparo reino de Génova. Morou em Lille alguns anos e pousou em casa «junto das do dito Gil Capitão».

Um outro pintor estrangeiro de que se documenta uma vasta obra na região, essencialmente realizada na segunda metade do século XVIII, foi Damião Rodrigues Bustamante. Era natural de Valhadolide, onde nasceu em 1711, e foi casado com Manuela Rodrigues Garcia, também castelhana. Nada sabemos sobre a sua formação nem quais as circunstâncias que o trouxeram a Portugal. A sua presença entre nós só se assinala a partir de 13 de Novembro de 1747, altura em que tinha residência em Morais (Macedo de Cavaleiros)²¹. Mas como nesta aldeia nasceu e foi baptizada Caetana Antónia, sua filha, isto pode significar que o seu engenho estava ao serviço da igreja paroquial de Santo André. Para a biografia e obra realizada, importam as notas que se seguem:

1750, Novembro, 30

Residia agora na antiga vila de Vale de Prados (Macedo de Cavaleiros). Nesta altura comprou uma casa em Vila Franca pela quantia de 12.500 réis. Foram vendedores Tomé Fernandes e sua mulher Maria Pinta²².

²¹ MORGADO, Carlos e outros, 2005: 146

²² ADB, Nuc. Not., Vale Prados, Mç. 2, Lv. 9, fls. 38v-39v

1758

Pintura para a igreja de Azibeiro de um painel a óleo sobre tela figurando o padroeiro S. Sebastião. A pintura ocupa o painel central do altar. Está datada e assinada.

1758-65

Recebeu 30.000 réis por dourar e pintar o retábulo de Soutelo²³.

1767

Pintura de um painel alusivo à Invenção da Santa Cruz do retábulo do altar-mor da capela da Santa Cruz de Miranda do Douro. Ajustada²⁴ por 6.800 réis, a obra preenche toda a zona central de um retábulo de estilo nacional. Ostenta a assinatura do pintor.

1768, Março, 2

Um recibo de pagamento testemunha que, em representação do pai, recebeu o seu filho João Rodrigues Bustamante, também pintor, 86.400 réis pelo douramento do retábulo principal da paroquial de Argozelo. Na mesma ocasião trabalhava na pintura e douramento da máquina da capela-mor da matriz de Soutelo da Pena Mourisca. Refira-se que as obras das cabeceiras destas igrejas corriam por conta do Cabido catedralício²⁵.

1768

Neste ano conclui a obra de cerca de oitenta painéis que guarnecem as paredes e tectos da sacristia do santuário o Santo Cristo em Outeiro à entrada da qual representou a figura de Baco que legendou «*vinum letificar cor hominis*». Aí figurou a vida de numerosos santos e santas.

Assinou e datou a empreitada: «me pintou Damião Bustamante ano 1768». O mestre deixou uma tábua com a sua imagem, entre os quadros de S. Miguel e de S. Anastácio, monge e mártir persa. Além da paleta e pincéis, retratou-se com uma casaca azul com botões dourados. Aí também dava notícia da sua idade e da sua terra de origem: «*Pictor valisoletanus 1768 etatis 57*».

1769

Pintura dos painéis do tecto da capela seiscentista do Santo Nome na matriz de Quintela de Lampaças.

1773

Pintura da capela-mor e nave da matriz de Avantos. Num dos caixotes do tecto da capela mor a imagem de um hipotético S. João, desprovida dos atributos do Baptista ou do Evangelista, serve de disfarçe a um auto-retrato de Bustamante que, de resto, transformou os pincéis em loiras espigas que segura numa das mãos. Além

²³ A.D.B., Cabido, Lv. 21, fl. 41

²⁴ MOURINHO, 1988: 87 e ss.

²⁵ ADB, Mitra, Cx. 58. RODRIGUES, 2005: 189

da data, este painel contém o nome do pintor e confirma o seu apego à raiz: «1773 Damião Vallisoleti».

1778

Batismo de Francisco José, filho de Francisco Xavier Aires que era filho de Damião Bustamante. Este registo foi assinado por «Joze pintor», ou seja, «Joze Rodrigues Bustamante». Este, em 1801, ainda residia em Vila Franca.

1787, Agosto, 20

Batismo do seu neto, Francisco Inácio. Era filho da sua filha Luísa Maria, casada com Francisco da Costa Borga. Ambos eram naturais e residentes na freguesia de S. Bento de Vila Franca (Bragança). Neste e noutros registos de batismos de seus netos, embora se apontem os nomes e a naturalidade do pintor e da sua mulher, nunca se mencionou o apelido Bustamante. Luísa Maria deu ainda à luz António Manuel, em 20 de Março de 1790, e Alexandre José, nascido em 5 de Novembro de 1792²⁶.

1789, Junho, 30

Assento de batismo de Rosa Rita, filha de Francisco Xavier Aires e de Caetana Rodrigues, naturais e moradores em Vila Franca. Francisco Xavier Aires era filho de Bustamante e de Maria Manuela, naturais de Valhadolide e residentes em Vila Franca²⁷.

Com data indeterminada também se lhe podem atribuir:

- a pintura dos painéis do tecto da capela-mor da matriz de S. Bento, em Vila Franca;
- os confessionários da matriz de Vinhas;
- a pintura do tecto da capela-mor do santuário de Nossa Senhora de Balsamão, cuja assinatura se pode ver numa das paredes do presbitério. A pintura da cobertura da nave da mesma igreja, podendo também ser da sua mão, não exclui a participação de outros.

Não cabe aqui a análise da obra deste mestre. Embora se referenciem as suas aptidões para contratar a pintura e douramento de retábulos em igrejas paroquiais pertencentes ao padroado do Cabido da Sé de Miranda do Douro diga-se que boa parte do seu trabalho consistiu em obra de pincel. Quadros de cavalete que depois eram colocados em retábulos ou, quase sempre, na cobertura dos tectos formando caixotões delimitados por fortes molduras que podiam ser valorizadas pela aplicação do formão e posterior revestimento a folha de ouro. A sacristia de Outeiro e a matriz de Avantos são dois bons exemplos desta prática e, mais que o apetrechamento técnico do artista reportam as preocupações estéticas em que as comunidades rurais se reviam. De resto, algumas intervenções, como na sacristia do santuário do Santo Cristo de Outeiro, denotam mais do que uma mão e distintas fontes de inspiração.

²⁶ ADB, PRQ., Bap., Vila Franca (Bragança), CX. 1, Lv.1, fls. 50, 54v, 59

²⁷ ADB, PRQ., Bap., Vila Franca (Bragança), CX. 1, Lv.1, fl. 53

Em todo o caso, nestes exemplos o reportório não é muito variado uma vez que o objectivo se limita a uma sucessão de tábuas hagiográficas em que os estereótipos, repetindo o tratamento dos volumes, se sobrepuseram e condicionaram a diversidade do traço fisionómico, a variação dos efeitos tonais, a liberdade do gesto e da pose, a intenção do movimento e a preocupação em salientar os efeitos psicológicos dos retratados.

A assinatura de Damião Bustamante na capela-mor do santuário de Nossa Senhora de Balsamão acredita a autoria da pintura sobre a madeira que forma a abóbada do seu tecto. Obra que adquire uma importância particular não somente por se tratar de um trabalho de quadratura que, ao superar os modelos arcaicos dos tectos de caixotões, se mostrava concordante com o espírito e práticas mais correntes na segunda metade do século XVIII, mas ainda por deixar ver que os recursos técnicos e criativos de Bustamante podiam ir muito além dos retratos e cenas de cariz popular que deixou em várias partes do Nordeste transmontano. Por isso, atribuímos a esta pintura uma grande importância. Que se torna maior se algum dia for possível a confirmação de que esta empreitada se realizou com base numa parceria que podia agregar o contributo de algum filho de Bustamante e de outros pintores como Manuel Caetano Fortuna. A esta suposição, estribada em certos elementos decorativos típicos do *modus operandi*, acrescenta-se o fervor devocional da sua mulher para com o Santo Cristo de Balsamão a quem rogou e ofereceu no ano de 1777, como penhor das graças recebidas por causa de uma enfermidade, um ex-voto.

Por outro lado, a necessidade de formar sociedades decorria da própria complexidade dos trabalhos de quadratura e da elevada exigência para que o resultado final fosse feliz. E em obra que compreendia diversas contribuições qualificadas não seria curial que a inscrição de um único nome, sugerindo a autoria do trabalho, relegasse para plano secundário a acção de outros. Assim devia ter sucedido com a pintura do tecto do corpo da igreja matriz de Santa Maria e com a cobertura da nave da antiga igreja do convento de freiras claras de Bragança de que nada se sabe em termos documentais. Mas a análise destas pinturas de perspectiva não só permite situar a execução num espaço cronológico entre a década de sessenta e setenta do século XVIII como valida a hipótese de uma colaboração efectiva entre Damião Bustamante e os mestres de Castelo Branco. Assim era designada, num livro de contas do convento de S. Bento, relativo à renda da casa onde se alojavam os pintores, cuja cota perdemos, a equipa que pintava o tecto da igreja deste convento dedicado a Santa Escolástica, também em Bragança, e em que participava Manuel Caetano Fortuna. De resto, alguns elementos desta obra também estão presentes na pintura da capela-mor de Balsamão, e nos tectos de Santa Maria e de Santa Clara. Sinais de que pelo menos algumas das intenções e mãos estiveram presentes em todas elas. Note-se ainda que apenas a pintura da nave das freiras de Santa Escolástica foi datada no interior de uma cartela, fazendo-se acompanhar o ano de 1763 com uma inscrição em latim de sentido moral. Todavia, não se individualizou qualquer pintor. Mais um sinal de que, além de Manuel Caetano Fortuna, a equipa contava com outros mestres.

As referências aos mestres de Castelo Branco traduzem a fixação nesta povoação do concelho de Mogadouro de uma dinastia de pintores que tomaram o apelido Fortuna e que se relacionaram por laços de parentesco com elementos da fidalguia local. Os nomes de alguns ainda há pouco tempo se diluíam no anonimato e a sua importância artística ainda está insuficientemente determinada. Seria o contrato, por nós publicado, da pintura e douramento do retábulo²⁸ da capela maior da Sé de Miranda do Douro e pagamentos²⁹ parcelares pela pintura do tecto da igreja de S. Bento em Bragança que, ao evidenciarem a acção de Manuel Caetano Fortuna, nos levaram a aprofundar o quadro das suas relações familiares. Trabalho que não só revelou a existência de outros artistas nesta família mais ainda possibilitou a identificação de obras realizadas na área do Distrito de Bragança.

Neste lugar não cabe o esclarecimento da localização da oficina, dos nomes do mestre ou mestres que orientaram a aprendizagem do ofício dos membros desta família, nem tão pouco há espaço para o estudo analítico da obra realizada sendo que, como em S. Bento, houve lugar para desenvolvimentos iconográficos cuja simbologia não é de fácil penetração tendo em conta o tipo de mentalidade dos nossos dias. De modo muito sucinto, limitar-nos-emos a evidenciar, alguns dos laços de família e a enumerar alguma da obra que lhes vai sendo atribuída.

Quadro 2

Francisco Trigo – Ângela Fernandes Ambos de Moncorvo onde residiam em 1727	Francisco Trigo – Josefa Pires A segunda mulher era natural da Sarzeda (Bragança)
Pedro Lopes Fortuna – Lourença Correia (2ª mulher; natural de Miranda) mestre pintor. Nasceu em Moncorvo e morreu em Miranda (1736) Descendência: Manuel Caetano Fortuna (n. 1718) – mestre pintor Maria (n.1720) Jerónimo (n.1724) João Crisóstomo (n.1727) Isidoro n.(1728) Pedro	Luís Inácio Fortuna – mestre pintor Casou com Joana Serafina Pereira, cujos pais eram de Guimarães; casou em segundas núpcias com Rosa Maria de Morais. A filha, Maria de Morais Fortuna, seria a futura mulher de Manuel Caetano Fortuna.

²⁸ RODRIGUES, 2006: 124-125

²⁹ DIAS, 455-456

<p>Manuel Caetano Fortuna Baptizado na Sé de Miranda do Douro (1718, Ago, 18). Foi apadrinhado por António de Sá Vilas Boas, governador da Praça e Maria da Conceição, da cidade do Porto, por procuração que enviou a Domingos Correia, de Miranda do Douro. Já a sua irmã Maria teve por padrinho um cônego da Sé de Évora que também enviou procuração. 1750 – casou com Maria de Morais Fortuna Descendência: Tomé (1754) Francisco Xavier de Morais Fortuna (1756) – mestre pintor Escolástica da Ascensão [(1776) Rosa Maria</p>	
Actividade conhecida	
Pedro Lopes Fortuna	1710 – recebeu diversos pagamentos pela pintura e douramento do novo retábulo da capela da Santa Cruz de Miranda 1719 – vivia em Miranda em «huas cazas ao Seminario Velho», emprazadas por 150 reis 1727 – vivia na Rua da Costanilha.
Luís Inácio Fortuna	1742 – ajuste ³⁰ do douramento e pintura do retábulo do Santo Cristo da capela maior da Misericórdia de Freixo de Espada à Cinta. A obra devia ser terminada até ao S. João de 1743 e o valor da empreitada rondava os 300.000 réis. Na mesma igreja, também dourou a abóbada da cabeceira por 80.000 réis. O mestre Frutuoso Lourenço Ferraz foi o entalhador do retábulo. À sua morte é provável que a obra tivesse sido continuada por João Gomes, também entalhador.
Manuel Caetano Fortuna	1754 – douramento do retábulo maior da Sé de Miranda do Douro 1763 – pintura do tecto da igreja do convento de S. Bento, em Bragança 1764 – representação do Descimento da Cruz na capela do Senhor da Boa Morte em Sendim. Tela assinada e datada 1765 (?) – tecto do oratório do antigo paço episcopal de Bragança.
Francisco Xavier de Morais Fortuna	Casou com Francisca da Costa Pimentel 1797 – arrematação ³¹ da pintura e douramento do retábulo-mor da matriz de Mogadouro.
Manuel Inácio de Morais Fortuna (profissão indeterminada)	1795 – por meio de uma procuração estava envolvido na arrematação, pelo mestre João Manuel Cabral, dos trabalhos de pedraria e carpintaria da capela maior de Sambade (cujo contrato divulgaremos proximamente).

Apesar da sua insuficiência, estas notas exemplificam por um lado as dificuldades de se avançar no conhecimento dos artistas e obras mas, por outro lado, também mostram como o trabalho pode dar alguns frutos. Apesar de sabermos hoje mais do que ontem, temos consciência de que neste domínio do conhecimento o caminho é

³⁰ PINTADO, 2003: 127-131

³¹ RODRIGUES, 2006: 148-157

mais longo do que os dias. Todavia, muitas das personagens que povoam estes quadros passam a ocupar um lugar na História da Arte portuguesa donde estavam arredadas. Tal como sucederá com outras oficinas ou núcleos de artistas que conseguem manter assinalável coesão profissional de que são exemplos a oficina dos Pereiras, ou a de Veigas. Os primeiros tiveram o seu solar, como já noutros trabalhos mostrámos, na povoação de Parada (Bragança) e, a partir daí, durante mais de um século conseguiram passar para as gerações mais novas o conhecimento do ofício. Retábulos e quadros de tectos de caixotões alimentaram uma atmosfera especial em muitas igrejas da diocese. Diferente parece ser o caso dos artistas que durante o século XVIII tinham na Quinta de Veigas, da freguesia de Quintela de Lampaças, a sua base de irradiação. Embora tenhamos divulgado alguma documentação e realizações, a falta de espaço não nos permite apresentar uma visão de conjunto sobre a obra realizada. Diremos apenas que alguns entalhadores e pintores, oriundos do Minho e de S. Pedro da Croca, terra do bispado do Porto, aqui tiveram casa e aqui mantiveram oficina. Nomes como José Ferreira, José Machado, Francisco João, João Duarte Pinto ou Francisco Xavier Machado muito protagonismo tiveram na arte regional.

A atenção que temos votado aos artistas e artífices que se movimentaram nesta região transmontana durante a Idade Moderna, bem como a preocupação de identificar e analisar as obras realizadas tem sido coroada com a revelação de algumas centenas de nomes. Na medida do possível as preocupações estendem-se também à valorização de todas as informações que possam complementar o esclarecimento da identidade de cada indivíduo. Contudo, muito do conhecimento que seria relevante para sentirmos o pulsar das preocupações essenciais não é de fácil apreensão. De modo que continuamos sem dominar completamente algumas facetas da realidade como as que, por exemplo, podiam aflorar nos momentos da arrematação de obras. Uma *praxis* que, como muitas vezes acontece na actualidade, pode desenvolver lances e combinações menos claras mas legais face ao direito. Uma *praxis* que nos pode confundir, ainda que com documentos na mão, quando não nos apercebemos das consequências da subcontratação ou do papel que muitas vezes desempenham os fiadores ou as testemunhas que, no escritório do tabelião, assinam os papéis dos contratos. Um mundo complexo em que a capacidade de problematizar as situações muito exige dos conhecimentos e argúcia dos historiadores.

Bibliografia

- DIAS, Geraldo J. A. Coelho, 1997 – “O mosteiro das beneditinas de Bragança e as visitas do bispo diocesano”, Páginas da História da Diocese de Bragança-Miranda. Actas do Congresso, Bragança, 7 a 10 de Outubro de 1996, Bragança.
- MARTIN GONZALEZ, J.J., 1980 – *El escultor Gregório Fernandez*, Madrid.
- MARTIN GONZALEZ, J.J., 1998 – *Escultura barroca en España (1600-1770)*, 3ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra.
- MORGADO, Carlos e outros, 2005 – “O inventário histórico-artístico do concelho de Macedo de Cavaleiros: primeiros contributos de levantamento”, Cadernos Terras Quentes, Revista da Associação de Defesa do Património Arqueológico do Concelho de Macedo de Cavaleiros, Macedo de Cavaleiros, nº 2.
- MOURINHO, António Rodrigues, 1988 – “O retábulo do altar-mor da igreja de Santa Cruz de Miranda do Douro”. Revista «Brigantia», Bragança, vol VIII, pp. 87-93.
- MOURINHO, António Rodrigues, 2006 – “O retábulo do altar-mor da catedral de Miranda do Douro”, Revista «Brigantia», Bragança, vol. XXVI, pp. 245-268.
- NAVARRO TALEGÓN, José, 1997 – “Artistas zamoranos en la diócesis de Bragança-Miranda”, Páginas da História da Diocese de Bragança-Miranda. Actas do Congresso, Bragança, 7 a 10 de Outubro de 1996, Bragança.
- PINTADO, Francisco António, 2003 – “O retábulo da igreja da Misericórdia de Freixo de Espada à Cinta (1732-1743)”, Revista «Brigantia», Bragança, vol. XXIII, pp. 127-131.
- RODRIGUES, Luís Alexandre, 2000 – “O entalhador António André de Robles: notícia de algumas obras executadas no século XVI para a capela-mor da Sé de Miranda”, Separata da revista «Brigantia», Bragança, vol. XX.
- RODRIGUES, Luís Alexandre, 2001 – *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. I, Porto/Bragança.
- RODRIGUES, Luís Alexandre, 2006 – *Arte da talha dourada e policomada no Distrito de Bragança. Documentos. Séculos XVII-XVIII*, Mirandela, João Azevedo Editor.
- SAMANIEGO HIDALGO, Santiago 1984 – “Primera aproximación a la pintura de los Remesales (1570-1630)”, Revista «Studia Zamorensia», Sca, Zamora, Colegio Universitario de Zamora.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, 1974 – *Viagens em Portugal de Manuel Severim de Faria*, vol. 12, Lisboa, Academia Portuguesa de História.
- VITERBO, Sousa, 1988 – *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, 3 vols., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.



Fig. 1 - Pannel do retábulo-mor da Sé de Miranda do Douro



Fig. 2 - Tecto da nave da igreja de S. Bento em Bragança



Fig. 3 - Igreja matriz de Avantos. Auto-retrato de Damião Bustamante



Fig. 4 - Assinatura de Damião Bustamante na igreja de Balsamão

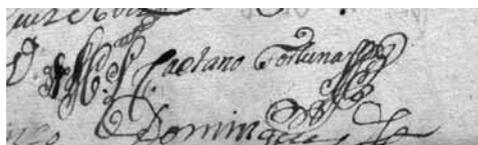


Fig. 5 - Assinatura de Manuel Caetano Fortuna

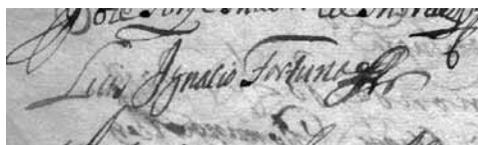


Fig. 6 - Assinatura de Luís Inácio Fortuna

Caligrafia, ilustração e Cerimonial de Pontifical na obra de um Abade Beneditino do séc. XVIII

Manuel Engrácia ANTUNES

Frei Bento de São Luís (Braga 1693-Rendufe 1779)

No Arquivo Distrital de Braga¹, e no Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga² existem dois códices manuscritos – um Missal Pontifical, e um Manual das Cerimónias para a Missa Pontifical, datados e assinados por Frei Bento de São Luís³.

No último destes arquivos existe pelo menos mais um manuscrito que lhe está atribuído numa nota inicial manuscrita a lápis, e que remete para um autor de nome Barbosa⁴.

Esta referência respeita provavelmente à obra *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado⁵, editada em Lisboa em 1741, onde entre as notícias sobre autores e obras portuguesas vem mencionado Frei Bento de São Luís⁶.

¹ Arquivo Distrital de Braga, Manuscrito 285, *Missa Pontificalis Abbate Celebrante Prout est in Caeremoniale Casinensi ad usum Abbatum Monasterii Sancti Joannis ab Heremo per Fr. Benedictum a Divo Aloísio Bracharensem, Anno 1745*.

² Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, livro 10, *Manuale Caeremoniarum Missae Pontificalis Pro Missa in Pontificalibus celebranda primo, et principaliter in gratiam per Antiqui Monastici Ritus et pro majori, ac faciliori commoditate Magistrum caeremoniarum, quo facilliter, et feliciter uti possunt in functione sacra, eum prae oculis, e praemanibus tenentes, et videntes. Ad usum P.N.Rmi. Domini Fr. Antonii a Sancta Clara Domni Abbatis Generalis utriusque Congregationis Lusitanae, ac Americanae, et successorum ejus. Ac etiam omnium DD. Abbatum Benedictinorum, Anno 1757*.

³ O Mosteiro de S. Bento da Vitória – Quatrocentos anos, Porto, Arquivo Distrital do Porto, 1997. A entrada de catálogo nº 18, p. 128, respeita a uma obra impressa de Frei Bento de São Luís – *Vita et Miracula S. P. Benedicti Monachorum Patriarchas* – onde se refere ter sido Sacristão mor do Mosteiro de São Bento da Saúde de Lisboa.

⁴ Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, livro 2, *Arvore Benedictina*, f. 1, “A letra é de Frei Bento de S. Luís, natural de Braga (ver Barbosa).

⁵ Machado, D. B., *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica*, Lisboa Occidental, of. António Isidoro da Fonseca, 1741.

⁶ Machado, D. B., *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica*, Lisboa Occidental, of. António Isidoro da Fonseca, 1741, Tomo I, p. 506.

Barbosa Machado sobre este autor indica o nascimento em Braga, o local e a data de baptismo, o nome dos pais, o local e a idade de pia com que recebe o hábito Beneditino, e as casas onde faz a sua formação, atribuindo-lhe uma inclinação para a poesia dita vulgar cómica, e indicando alguns títulos⁷.

Procurou-se confirmar alguns destes dados.

Trata-se de Bento Marques Ferreira, cujo baptismo pelo Padre Leonel da Silva se confirma ter sido na Sé, e a 27 de Fevereiro, mas de 1693 e não de 1697⁸. Os pais eram Amaro Ferreira, sapateiro, e sua mulher Magdalena Antónia, da rua dos Sapateiros em Braga, tendo sido padrinhos o Padre Luís Ferreira, da freguesia de Ferreiros, e Mariana Ferreira, viúva de Manuel Alvares, mercador da rua Nova⁹.

A confusão com o ano do baptismo poderá talvez justificar-se por ter sido nesse ano baptizado um irmão de Bento, Inácio, a 30 de Julho, tendo como padrinhos o Padre Bento Alvares da Cruz de Pedra e Tomazia Marques, mulher de Joseph Fernandes da ponte da Corcova¹⁰.

Em relação a Bento Marques Ferreira existem no Arquivo Distrital de Braga, pelo menos, dois processos distintos relacionados um com a Igreja Arquidiocesana de Braga¹¹, e outro com a Congregação de São Bento de Portugal¹².

Bento Marques Ferreira teria assim em 1720, junto do Provisor da Arquidiocese de Braga pedido a sua admissão a ordens, e em 1723, junto do Abade Geral da Congregação de São Bento de Portugal, pedido o hábito Beneditino.

O pedido de admissão a ordens inclui uma justificação *de genere* de fraternidade datada de 19 de Agosto de 1720, onde ficamos a saber que Bento Marques Ferreira era familiar¹³ do Bispo Coadjutor do Arcebispo de Braga, e já teria sido admitido a ordens, sendo irmão do Padre Veríssimo Ferreira Marques, Abade de Santo Adrião de Vizela¹⁴. No processo, ficamos a saber igualmente o nome dos avós paternos, João Fernandes e Justa Ferreira da rua da Ponte de Guimarães, freguesia de S. Vítor em

⁷ Machado, D. B., *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica*, Lisboa Occidental, of. António Isidoro da Fonseca, 1741, Tomo I, p. 506, teria sido baptizado na Sé em 27 de Fevereiro de 1697, sendo os seus pais Amaro Ferreira e Magdalena Marques. Teria recebido o hábito no Mosteiro de São Bento da Vitória no Porto em 27 de Janeiro de 1723, estudando Filosofia no Mosteiro de São Miguel de Refoios, e Teologia no Mosteiro de São João Baptista de Arnóia. Teria escrito trinta Operas com histórias sagradas e profanas. Indica apenas duas obras : *Romaria ao monte santo, ou nova Jerusalém restaurada pelo Arcebispo Primaz D. Rodrigo de Moura Telles repartida em doze Estações a doze Passos de Christo que naquelle lugar se venerão em doze Capellas*, e o *Officio de Santa Gertrudes*, Lisboa, 1739.

⁸ Arquivo Distrital de Braga, registo de baptizados, nº 327, f. 59.

⁹ Arquivo Distrital de Braga, registo de baptizados, nº 327, f. 59.

¹⁰ Arquivo Distrital de Braga, registo de baptizados, nº 327, f. 79v.

¹¹ Arquivo Distrital de Braga, Inquirições, pasta 1379, processo 31177.

¹² Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento 57, Livro das Inquirições dos Noviços desta Congregação de S. Bento.

¹³ Silva, A. M., *Diccionario da Lingua Portuguesa*, Lisboa, Empreza Litteraria Fluminense, 1891, volume II, p. 13, define familiar como pessoa da família, que é da casa; famulo, servo, criado. Reycend, J. B., *O Sacrosanto, e Ecuménico Concilio de Trento em Latim e Portuguez*, Lisboa, oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1781, tomo II, p. 180 e 181, traduz *familiarem Episcopus* por domestico do Bispo.

¹⁴ Arquivo Distrital de Braga, Inquirições, pasta 1379, processo 31177, f. 1 e 2.

Braga, e dos avós maternos António Marques e Sabina Antónia da mesma rua e freguesia¹⁵.

Bento Marques Ferreira era familiar¹⁶ do Bispo Coadjutor há quatro anos, e desejava conseguir o estado de Sacerdote, sendo este Bispo coadjutor Dom Luís Alvarez de Figueiredo, Bispo de Uranópolis¹⁷.

Em 1723 surge uma inquirição, datada de 6 de Janeiro, por parte da Congregação de São Bento de Portugal a Bento Marques Ferreira como pretendente ao hábito Beneditino, onde se regista que era modesto, asseado, e muito virtuoso, não tendo sido noviço nem professo nem expulso de outra Congregação, e não era taul, nem turbulento, mas antes benigno e afável, pretendendo o hábito para melhor servir a Deus e não por qualquer motivo temporal e humano¹⁸. A decisão de admissão está datada de 11 de Janeiro de 1723¹⁹, e toma o nome religioso de Bento de São Luís.

Barbosa Machado na obra citada, refere que o hábito foi tomado no Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto, informação que não foi ainda possível confirmar, tal como com a respeitante aos anos de formação nos Mosteiros de São Miguel de Refóios e de São João Baptista de Arnóia.

No Capítulo Geral de 1743, na sessão de 4 de Julho é eleito para Abade do Mosteiro de São João Baptista de Arnóia, o Padre Pregador Frei Bento de São Luís²⁰.

¹⁵ Arquivo Distrital de Braga, Inquirições, pasta 1379, processo 31177, f. 2 e 3.

¹⁶ O estatuto dos familiares dos Bispos é um tema que merece lugar no índice do Concílio de Trento, Reyceud, J. B., *O Sacrosanto, e Ecuménico Concílio de Trento em Latim e Portuguez*, Lisboa, oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1781, tomo II, *Familiares Episcopi quales*, sessão 24; p. 182, 183, *quando ab illis ordinari possunt*, sessão 23, capítulo 9 – Não possa o Bispo ordenar algum familiar seu, que não he seu súbdito, sem ter morado com elle tres annos; e lhe dará logo re ipsa algum Benefício, sem fraude alguma, sem obstar costume algum, ainda que memorial, em contrário; *reditibus Ecclesiarum non augendi*, sessão 25, *Decretum De Reformatione*, p. 408 e 409, capítulo I – Os Cardeaes, e todos os Prelados Ecclesiasticos pratiquem modéstia nas alfaias, e na meza; e não enriqueção seus parentes, e familiares como os bens da Igreja.

¹⁷ Arquivo Distrital de Braga, Inquirições, pasta 1379, processo 31177, f. 3 e 6. Na obra *Fastos Episcopales da Igreja Primacial de Braga*, Braga, edição da Mitra Bracarense, 1928, tomos I, II, e III, o Cónego J. A. Ferreira, por diversas vezes refere este Bispo Coadjutor, tomo I, p. 5; tomo II, p. 381; tomo III, p. 258, 264 e 265. Nascido na freguesia de Matheus, Vila Real, era filho de Manuel Alvares de Carvalho, e de sua mulher Dona Francisca Antunes. O Dr. Luís Alvares de Figueiredo, fora Abade de São Miguel de Entreambos os Rios e Vigário Geral da Arquidiocese de Braga. Apresentado por Dom Rodrigo de Moura Telles a D. João V, entre mais dois outros candidatos, para a posição de Bispo Coadjutor, foi o escolhido pelo monarca, sendo a escolha participada ao Cabido Bracarense em Fevereiro de 1716. Confirmado pelo Papa Clemente XI, foi sagrado no Convento da Graça em Lisboa em Novembro de 1716 pelo Bispo do Porto, D. Tomás de Almeida, sendo assistentes o Bispo de Angola D. Frei José de Oliveira, e o Bispo titular de Tagaste, D. Manuel da Silva Francês. Chegado a Braga teria sido nomeado para Presidente da Relação e Reitor do Seminário. D. Luís Alvares de Figueiredo era correspondente da Academia, e seria responsável pela recolha de informações e documentos enviados para a Academia por parte da Arquidiocese de Braga, correspondendo aos códices 143 e 144 da Biblioteca Nacional. D. Luís Alvares de Figueiredo, em conjunto com o Cónego António Felgueira de Lima, fabricanteiro da Sé Primaz, e o Padre António de Mariz Faria, teria sido igualmente o responsável pela revisão ou reforma do Breviário Bracarense de 1724. Em Fevereiro de 1724 o Papa Bento XIII vai prover D. Luís Alvares de Figueiredo no Arcebispado da Baía. O novo Arcebispo deixa Lisboa em Maio de 1725, chegando á Baía em Novembro. Morre na Baía em Agosto de 1735, estando sepultado na Catedral.

¹⁸ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento 57, Livro das Inquirições dos Noviços desta Congregação de S. Bento, f. 132 a 136v.

¹⁹ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento 57, Livro das Inquirições dos Noviços desta Congregação de S. Bento, f. 137v.

²⁰ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Actas Capitulares, pasta 314, Capítulo Geral de 1743, f.10v.

No final deste triénio, estando para se celebrar o Capítulo Geral de 1746 o Geral vai receber uma chamada substatoria, por parte do Núncio Apostólico em Lisboa, que o mantém como Geral mais quatro meses, e em Agosto do mesmo ano segunda substatoria com novo e idêntico adiamento, e em Novembro uma terceira, com adiamento sem limitação de tempo²¹. A situação vai manter-se cerca de dois anos e meio, e o Capítulo Geral seguinte realiza-se apenas em Outubro de 1748. Estas circunstâncias vão manter Frei Bento de São Luís no abaciado do Mosteiro de São João de Arnóia entre 1743 e 1748, num período de quase dois triénios sucessivos. É durante o primeiro abaciado que Frei Bento de São Luís executa um livro de mão para Pontifical para o Abade de Arnóia.

Datado de 1749 temos o manuscrito *Arvore Benedictina*²², que a confirmar-se a atribuição a Frei Bento de São Luís, inclui a referência a ter sido o autor Sacristão mor no Mosteiro de São Bento da Saúde de Lisboa²³. Esta obra testemunha, entre outros aspectos, do envolvimento da Congregação de São Bento de Portugal nos meados do séc. XVIII em questões que se podem ligar com o esplendor do culto, e com as excelências, prerrogativas e singularidades da Ordem.

No âmbito da liturgia podemos encontrar a preocupação de historiar o contributo de filhos do Patriarca São Bento, com referências a cerimónias, ritos e solenidades, ligadas com o Ofício Divino, a Missa, mas também festas e devoções.

Por exemplo em relação ao Ofício Divino, esse contributo vem designado segundo várias fórmulas, como: o adorno, o aumento, a autoria, a composição, a disposição, a escrita, a instituição, a invenção, o mandar dizer, a ordenação.

No caso das devoções surgem fórmulas complementares: o começo, a introdução, a promoção, a restituição.

Quanto às excelências, prerrogativas e singularidades da Ordem surgem referências a contributos de filhos do Patriarca São Bento nas grandezas, isenções, e privilégios. No que respeita aos privilégios por exemplo, as fórmulas usadas incluem: conceder, dar, decretar, enriquecer, libertar, sustentar, ter regalias.

No estado para Capítulo Geral do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro de Abril de 1755, Frei Bento de São Luís surge como Abade deste Mosteiro²⁴.

Datado de 1757 temos o Manual das Cerimónias para a Missa Pontifical, para uso do Abade Geral da Congregação de São Bento de Portugal, em que o autor assina e indica o seu emprego como Procurador Geral na Cúria Primacial de Braga.

No capítulo Geral de 1758, nas advertências surge menção ao Procurador Geral de Braga²⁵. Na memória que o Frei Bento de São Luís apresenta ao Capítulo Geral de

²¹ Aquino, Fr. T., *Elogios dos Reverendíssimos Abades Geraes da Congregação Benedictina do Reino de Portugal e Principado do Brazil*, Porto, Oficina de Francisco Mendes Lima, 1767, p. 350.

²² Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, livro 2, f. 2 – *Arvore Benedictina*, que não só dá fructos todos os mezes; mas todos os dias. Transplantada por hum devoto de S. Bento à devoção dos que curiosos, e atrahidos da suavidade dos seus nomes se inflamão nas grandezas de *Arvore* tão illustre. Anno de 1749.

²³ Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, livro 2, f. 4.

²⁴ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.1.

²⁵ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Actas Capitulares, pasta 314, Capítulo Geral de 1758, f.8.

1758 surge menção a obras na Capela do Hospício de Braga, por exemplo a colocação, segundo prescrevem os Cerimoniais, de cortinas de chita adamascada para cobrir o retábulo mor, um pavilhão de seda para o sacrário, uma armação de oleados para a parede, uma banquetta acharoadada para o altar, vidros para as cornucópias dos anjos que alumiam o Santíssimo²⁶.

Entre 1764 e 1773 o nome de Frei Bento de São Luís vai figurar entre os Monges conventuais no Mosteiro de Santo André de Rendufe, com a indicação de Sacristão mor.

No estado para Capítulo Geral do Mosteiro de Santo André de Rendufe em 1770, nas obras surge menção se fazer uma urna com escadas douradas e pintadas, mandada fazer por Frei Bento de São Luís do seu pecúlio²⁷.

Frei Bento de São Luís teria morrido no triénio de 1777, conforme à indicação no *Livro de Rezam* de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça²⁸, mais precisamente em 1779²⁹.

Frei Bento de S. Luís e os Pontificais Beneditinos

A informação relativa à actuação de Frei Bento de São Luís, permite apresentar alguns comentários quanto ao seu envolvimento com as celebrações de Pontifical, suas insígnias, vestes, e Ministros.

O triénio do primeiro abaciado de Frei Bento de São Luís em Arnóia entre 1743 a 1746, é rico de investimento artístico, algum deste provavelmente ligado com as funções Pontificais, como por exemplo, puxar mais para baixo as grades da Igreja³⁰, dois mochos³¹, a cobertura do sólio dos Dons Abades de pano verde³², o conserto do docel abacial³³, uma capa de damasco branco para o Presbítero assistente³⁴, uma cruz peitoral de prata dourada com cordão de fio de ouro³⁵, e uma mitra de lhama de prata para a imagem do Patriarca São Bento que fora pintada e encarnada de novo³⁶.

²⁶ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Procuradoria de Braga, pasta 96, estado de 1758, f. 4v.

²⁷ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de Santo André de Rendufe, pasta 117, estado de 1770, f. 18.

²⁸ Smith, R.C., *Frei José de santo António Ferreira Vilaça – Escultor Beneditino do século XVIII*, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, volume I, p. 116 – Rendufe – o Padre Pregador Frei Bento de Sam Luíz de Braga.

²⁹ Mattoso, J., “Os Estudos na Congregação Beneditina Portuguesa” in *Los Monjes y Los Estudios*, Abadia de Poblet, 1963, p. 373, nota 37.

³⁰ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São João de Arnóia, pasta 93, estado de 1746, f.11.

³¹ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São João de Arnóia, pasta 93, estado de 1746, f.11.

³² Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São João de Arnóia, pasta 93, estado de 1746, f.11.

³³ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São João de Arnóia, pasta 93, estado de 1746, f.12v.

³⁴ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São João de Arnóia, pasta 93, estado de 1746, f.12v.

³⁵ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São João de Arnóia, pasta 93, estado de 1746, f.12v.

³⁶ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São João de Arnóia, pasta 93, estado de 1746, f.11.

Datado de 1745, surge o Missal Pontifical para uso do Abade do Mosteiro de São João Baptista do Ermo da Arnóia.

O estado do Mosteiro de São João Baptista de Arnóia para o Capítulo Geral de 1748, regista novamente a presença do Abade Frei Bento de São Luís num segundo mandato, num biénio rico de encomendas artísticas, algumas provavelmente ligadas com necessidades das funções Pontificais, por exemplo, uma grande intervenção na Capela mor que inclui talha nas sanefas das quatro frestas e das portas, e nessas cortinas de papagaios de seda, bem como a mesma guarnição têxtil nos bancos dos lados ficando uma Capela mor das mais asseadas da Ordem³⁷, além disso um belo anel de um grande topázio de bom fundo em um engaste de ouro de bom gosto e primor.³⁸

O triénio de Frei Bento de São Luís como Abade do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro em 1755,³⁹ vai também ser rico de investimentos na sacristia, e na Igreja que parecem ligados a funções de Pontifical. Para a sacristia no livro das obras podemos destacar, a título de exemplo, despesas com têxteis, como sedas de ouro, galões, borlas de ouro, sitial, murça, retrozes, dobletes e forros⁴⁰; rendas para alvas e sobrepelizes⁴¹; e baeta para os ornamentos⁴². Nas contas do livro da sacristia podemos destacar o douramento da cruz peitoral, e umas meias para o mesmo Pontifical⁴³. Na memória das obras refere-se um rico e precioso ornamento para o Pontifical de damasco de ouro que constava de casula, pluvial, quatro dalmáticas e frontal, guarnecido de galões e franjões de ouro, tudo forrado de doblete carmesim e entremeios de baeta azul para sua melhor conservação⁴⁴; duas capas de lhama de prata guarnecidas de galões e forradas de doblete para o Presbítero e Ministro do báculo⁴⁵; um gremial de melania guarnecido com galões de ouro⁴⁶; uma murça de lemiste crepe que não havia, e um barrete do mesmo, e meias brancas de algodão fino e sapatos de seda branca de ouro⁴⁷; o douramento da cruz peitoral à qual se põe um cordão de retrós verde

³⁷ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São João de Arnóia, pasta 93, estado de 1748, f.11v.

³⁸ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São João de Arnóia, pasta 93, estado de 1748, f.12v.

³⁹ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.1.

⁴⁰ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.11v., no valor de 742.125 réis.

⁴¹ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.11v., no valor de 5.975 réis.

⁴² Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.12., no valor de 2.500 réis.

⁴³ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.13., no valor de 6.960 réis.

⁴⁴ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.19.

⁴⁵ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.19.

⁴⁶ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.19.

⁴⁷ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.19.

entrançado de ouro⁴⁸. No que respeita à Igreja, podemos assinalar uma despesa no descargo do livro das obras a um Arquitecto que veio ver a Capela mor⁴⁹.

Datado de 1757 temos o Manual das Cerimónias para a Missa Pontifical, para uso do Abade Geral da Congregação de São Bento de Portugal, em que o autor assina e indica o seu emprego como Procurador Geral na Cúria Primacial de Braga.

Insígnias Pontificais

A Mitra⁵⁰

“A mitra tem muitos nomes; porque Enodio lhe chama Coroa sagrada, Amiano Marcellino Coroa de gloria, e outros muitos nomes tem, como se podem ver no Vocabulario Ecclesiastico, pag. 264; e em Tamborino, de jure Abbate, tomo I, disp. 20 quaest. I, numero 3. A forma da Mitra se tomou da Mitra de São Silvestre, que está em Roma em a Igreja de São Martinho dos Montes, a qual he aguda, e tem hum palmo de alto, e he lavrada de ouro; uzam della os Prelados, para que mais os honrem; porque julga a ignorância do mundo por mais digno de veneração ao que ve com maior ornato, conforme aquillo: *Hunc decorant homines, quem vestimenta decorant*, Gloss. In cap. Ut Apostolicae de privil. Lib 6.

Dizem muitos, que a Mitra significa a coroa de espinhos, e por isso o Diácono a põem ao Pontífice, dizendo Missa, porque o Pontífice celebrando significa a Christo Senhor nosso em a paixão, e dizem mais, que as duas pontas da Mitra significão os dous preceitos da charidade para com Deos, e para com o próximo; e as duas partes, em que he aberta por cima significão os dous Testamentos Velho, e Novo, de que se compõe a Sagrada Escripura, e os dous pendentés, que se setendem sobre os hombros são símbolo das letras, e do espírito, que estão em a mesma Escripura Sagrada, do que se segue que os Prelados, que tem o uso da Mitra, devem ter sciencia dos dous Testamentos, que significão as duas partes, em que a Mitra se divide, e devem, pondo a na cabeça, apartar os cinco sentidos das cousas do mundo, e observar os preceitos dos dous Testamentos, e guardar os dous preceitos da charidade para Deos, e para o próximo, porque em observância destas disse Christo Senhor nosso que consistia a observância de toda a sua Lei: *In his duobus tota lex pendet.*”

O Anel⁵¹

“O anel, de que uzão os Prelados, tem este nome tomado da redondeza, que tem; em latim he *Annulus*, diminutivo da palavra *Annus*, que se compõem de *Am*,

⁴⁸ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.19.

⁴⁹ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Pombeiro, pasta 121, Capítulo Geral de 1755, f.12.

⁵⁰ Santo António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 2 e 3.

⁵¹ Santo António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 5 e 6.

que he o mesmo que *Circum*, e de *No*, que he o mesmo que *Fluo*, que juntos fazem *Circumfluo*. Para os antigos o Anel era o mesmo, que sinete, porque em o Anel tinham o sinete para quando escrevião, e trazião o Anel no dedo por sinal de honra; e os Romanos, que erão nobres, uzavão de Anel de ouro, e os plebeos de Anel de prata, e os escravos de Anel de ferro. Hoje não he licito aos Ecclesiasticos trazerem Anel de ouro, não sendo Bispos, ou Prelados, como são os Abbades, os que tem dignidade Ecclesiastica, ou Doutores; porem com esta differença, que os Bispos, e os Prelados, que tem o uso das insígnias Pontificaes, podem usar de Anel dizendo Missa: porem os que são constituídos em alguma dignidade Ecclesiastica, como são os que tem dignidades em as Cathedraes, os Conegos em as mesmas Cathedraes, Protonotarios, e Doutores, em quanto disserem Missa, não podem usar de Anel, o que muitas vezes prohibio a Sagrada Congregação, como tem Gavanto, parte 2, titulo 1, numero 6, Biss. *Verbo Annulus* numero 373 citados por Cleric. *De sacrificio Missae* decif. 49, numero 47, em o qual se podem ver muitas mais couzas, que dis do Anel; e Panormitano in cap. *Clerici de vita, et honestate Cleric*. Numero 6 dis que do mesmo modo, que o Anel se da a espoza em sinal do matrimónio, assim também se da aos Prelados em sinal do matrimónio espiritual. Moscon. Capitulo 8 vers. Item *Annulus* pag. 233 dis que o Anel se da aos Prelados para honra da dignidade Pontificia. Tamborino de *jure Abbat*. Tomo 1, disp. 20, quaest. 1, numero 5, dis que o Anel em os Abbades significa a integridade da fé, que devem guardar a Igreja sua Espoza, amando-a, e guardando-a; e por isso o Anel se põe em o quarto dedo da mão esquerda, porque do coração vem a este dedo huma vea.”

A Cruz Peitoral⁵²

“A cruz pectoral, de que uzão os Prelados pendente em o peito, he para significar, o que dis o Apostolo São Paulo: *Glorificate, et portate Deum in corpore vestro*. Quando o Prelado põem, e tira a Cruz, a beija para significar, que cre, e confessa a paixão de Christo Senhor nosso, pois para representar esta em o officio da Missa se aparelha.”

Para além destas insígnias que vem referidas na intervenção do abaciado de Frei Bento de São Luís ao longo de cinco anos no Mosteiro de São João de Arnóia, e de três anos no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, podemos referir o báculo.

Os Abades Beneditinos, para além destas insígnias tem privilégio para usar de Docel⁵³.

⁵² Santo António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 8.

⁵³ Santo António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 2.

O Docel⁵⁴

“Como pode haver duvida especial sobre se podem os Abbades Benedictinos fazendo Pontifical usar de docel [...] A duvida, que se pode por ao uzarem os Abbades de docel [...] se funda em hum decreto que a Sagrada congregação passou a 28 de Janeiro de 1606, a instancia do Arcebispo de Tirmano, em que deo certas regras, para que conforme estas fizessem os Pontificaes os Abbades, e os mais Prelados, que para o fazerem tinhão privilegio: e mandou a Sagrada Congregação, que fazendo Pontifical tivessem o seu assento, e cadeira em o Presbiterio da parte do Evangelho sobre dous degraus baixos, e sem docel, e só terião por de trás da cadeira hum pano da cor do ornamento, que pedisse a solemnidade, sem ouro, nem prata; [...] este decreto especialmente foi contra o Prior do Mosteiro de Santa Catharina dos Conegos Regulares Lateranenses; poucos annos depois se tornou a levantar huma contenda sobre a mesma materia entre o Arcebispo de Nápoles, e o Abade de São Severino; e a mesma Sagrada Congregação em 27 de Março de 1617 confirmou o decreto, que havia passado contra o Prior do Mosteiro de Santa Catharina, e o estendeo para todos os Abbades; e para todos os que tivessem o privilegio para uso dos Pontificaes, o que visto pairesse que comprehende aos Benedictinos, e que estes não podem usar de docel [...] Porem não obstante o dito decreto, digo que os Abbades Benedictinos podem usar de docel fazendo Pontifical [...] porque depois que a Sagrada Congregação o confirmou comprehendendo nelle todos os Abbades, recorrerão os Cassinenses à Sagrada Congregação representando, que a confirmação de decreto era prejuízo dos privilégios da Religião Cassinense, e descutido o ponto com mais consideração, a mesma Sagrada Congregação em 12 de Março de 1618 resolveo que o decreto de 1617 se não entendia com os Cassinenses, e que estes podião licitamente usar de docel, e fazer os Pontificaes com aparato na forma do seu antiquíssimo costume; e supposto, que depois de passado hum anno o Arcebispo de Florença supplicasse à Sagrada Congregação, que prohibisse, que os Abbades Cassinenses, Caladulenses, e Olivetanos uzassem de docel [...] por ser em prejuízo da sua dignidade Archiepiscopal, a Sagrada Congregação aprovou o decreto de 1618, e respondeo que os Abbades destas congregaçoes podião usar de docel”.

Vestês Pontificais

A Capa de Asperges ou Pluvial⁵⁵

“A Capa de Asperges, que ultimamente põe o Prelado, era vestidura, que costumavam levar os cantores; significa a vestidura da gloria, com a qual estão vestidas as almas bem aventuradas. Esta vestidura se chama também Pluvial, porque

⁵⁴ Santo António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 215 a 217.

⁵⁵ Santo António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 9 e 10.

defendia da chuva, e por isso em as costas tem capello para cubrir a cabeça, quem a veste; e este modo de capa se deduzio da nossa sagrada Religião, porque os Monjes Benedictinos a inventarão, como disse Ximan em o Vocabulario Ecclesiastico, pagina 77. Uzão os Prelados desta vestidura Sagrada, quando assistem à Terça, ou Vesperas solemnes, e em outros actos, que não são da Missa Pontifical, porque para este vestem a cazula”.

A Casula⁵⁶

“À Cazula derão os Padres antigos muitos nomes, porque lhe chamarão também Cazubula, Penula, Superhumale, e Phelonio, os quaes nomes são sinónimos, como dis Magrio in verbo Cazula, o qual dis, que antigamente a Cazula era redonda, e fechada por todas as partes, assim como agora he a Sobrepellis, e os Sacerdotes celebrando a revolião sobre os braços, como fazem com a Sobrepellis; e dis mais o mesmo Magrio, que os Gregos ainda uzão da forma antiga da Cazula, como se mostra em huma estampa que o mesmo Author trás in verbo Cazula do Papa Júlio I vestido com a Cazula sobre os braços. Signifca esta vestidura a virtude da charidade; significa também a vestidura inconsutil de Christo Senhor nosso; ou a vestidura vermelha, com que Pilatos vestio ao Senhor. Gavanto, parte 2, titulo 1, numero 5, dis que em Pariz se guarda a cazula do Apostolo São Pedro com a forma, que antigamente tinha, porem como esta impedia os braços dos Sacerdotes celebrando, por isso se dev à Cazula a forma, que hoje tem, aberta pelas ilhargas para se vestir como Escapulario Monachal, o que afirma Biss. In verbo Planeta numero 146 e ahi em o artigo 4 trata de varias significacoens da Cazula, ou Planeta, conforme os quatro sentidos da Sagrada Escritura.”

Para além destas vestes Pontificais que vem referidas na intervenção do abaciado de Frei Bento de São Luís ao longo de cinco anos no Mosteiro de São João de Arnóia, e de três anos no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, podemos referir outras, por exemplo – a tunicela, a dalmatica, as luvas.

Acessórios usadas pelos Prelados quando fazem Pontifical

O Gremial⁵⁷

“O Gremial he hum veo rico da mesma cor dos paramentos, de comprimento de quatro palmos, e três de largo, chama se Gremial, porque he o mesmo, *quod gremium tegat*; e por isto se põem sobre os joelhos do Prelado, quando está assentado, em quanto se canta o *Gloria, Epistola*, e o *Credo*, Biss. *Verbo Gremiale*.”

⁵⁶ Santo António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 9.

⁵⁷ Santo António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 11.

Os Sapatos⁵⁸

“Ultimamente uzão os Prelados de Sapatos, quando fazem Pontifical, tem estes vários nomes, como se pode ver em Biss, *verbo Caligae*; devem ser, como dis o mesmo Author, brancos, ou vermelhos, conforme for a solemnidade; significão os Sapatos a Encarnação, como se colhe do Psalmo 59, versículo 10, *In Idumeam extendam calceamentum meum*; dos Sapatos, quando fazem Pontifical, uzão os Prelados, para que saibão que devem dar os passos com cautela. Dis Raban, libro I, capitulo 22, que o uso dos Sapatos vem do tempo dos Apostolos.”

Outras vestes usadas usadas pelos Prelados

Para além destas outras vestes usadas pelos Prelados que vem referidas na intervenção do abaciado de Frei Bento de São Luís ao longo de cinco anos no Mosteiro de São João de Arnóia, e de três anos no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, podemos referir ainda, por exemplo – o roquete, e a sobrepeliz.

Vestes Sacerdotais usadas pelos Prelados quando fazem Pontifical

A Alva⁵⁹

“A Alva se chama também Camiza, Tunica de linho, e Dalmatica de linho, porque de pano de linho deve ser; os Gregos uzão de Alvas de cor azul celeste, principalmente os Bispos; em dia de *Parasceve* se vestião os Sacerdotes com Alvas negras, como diz Magr. *Verbo Alba*. He a Alva comprida athe a terra, porque significa a virtude da perseverança, e larga para significar o espírito dos filhos adoptivos de Deos; significa também a vestidura, que Herodes vestio a Christo Senhor nosso, com a qual foi escarnecido, o que tem Cleric. Citado numero 24, Magr. *Verbo Alba*, dis que conforme Santo Thomas significa tambem a Alva a pureza do Sacerdote que a veste.”

Para além destas vestes sacerdotais que vem referidas na intervenção do abaciado de Frei Bento de São Luís ao longo de cinco anos no Mosteiro de São João de Arnóia, e de três anos no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, podemos referir ainda, além da casula já acima referida, por exemplo – o amito, o cordão, o manípulo, a estola.

Ministros da Missa de Pontifical⁶⁰

“A Missa de Pontifical tem os Ministros seguintes: Presbitero assistente, dous Diáconos assistentes, Diacono, e Subdiacono ordinários: dous Ministros com Capas para a Mitra,

⁵⁸ António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 11.

⁵⁹ Santo António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 12 e 13.

⁶⁰ Santo António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 18 e 19.

e Bago, cinco Acólitos; a saber dous para a bugia e livro, dous para as Tocheiras, e hum para o Thuribulo, Capeiros quantos for possível, para assistirem em duas fileiras no meio da Capella de huma, e outra parte, e hum Mestre de ceremonias.

Alem destes Ministros, por privilegio do Summo Pontífice Urbano VIII concedido aos Abbades Cassinenses por hum Breve dado em Roma a 11 de Julho de 1629, pode haver na Missa de Pontifical seis Ministros mais; a saber, dous com Capas, dous com Planetas, e dous com Tunicellas, tudo da cor conveniente à festa. Porem como na maior parte dos Mosteiros não há commodidade para se poder inteirar tanto numero de Ministros, sem estes se pode celebrar a Missa de Pontifical.”

Trabalho das mãos de cada dia – exemplos de obra de caligrafia e ilustração

A Regra de São Bento dedica um capítulo, o 48^o ao trabalho das mãos de cada dia. Sendo a ociosidade inimiga da alma, deveriam ocupar-se os irmãos em trabalhos de mãos, e em certas horas em a lição divina⁶¹. Na repartição dos tempos surgem três períodos⁶²:

- Entre a Páscoa e as calendas de Outubro, deveriam trabalhar, desde que saem da Hora de Prima até à quarta hora, e depois da Hora de Noa trabalham até as Vésperas.
- Do princípio de Outubro até o princípio da Quaresma trabalham entre a Terça até à hora de Noa.
- Na Quaresma deveriam trabalhar entre a Hora da Terça e a hora décima.

O tipo de trabalho não vem discriminado, mas é feita uma recomendação em relação aos Monges enfermos e delicados, aos quais deveria ser dado um trabalho que não os deixasse nem ociosos nem sobrecarregados⁶³.

Recomenda-se igualmente que se surgisse a necessidade de se ocuparem os Monges com a recolha das sementes, não se deveriam entristecer, lembrando-se do tempo em que os próprios Monges trabalhavam a terra⁶⁴.

É bem conhecido o papel dos Mosteiros na tradição literária da Europa medieval, e embora existisse leitura e escrita fora do Mosteiro, era dentro dos seus muros que a maioria dos manuscritos eram escritos, encadernados e iluminados, pelo menos até ao séc. XIII⁶⁵.

Uma procura permanente de livros liga-se com as celebrações litúrgicas, uma vez que estas vão incluir orações, cânticos, leituras da Sagrada Escritura, e muitas vezes a leitura de sermões ou homilias dos Padres da Igreja, bem como no aniversário

⁶¹ Regra do Glorioso Patriarcha Sam Bento, Lisboa, António Ribeiro, 1586, p. 33.

⁶² Regra do Glorioso Patriarcha Sam Bento, Lisboa, António Ribeiro, 1586, p. 33 a 34.

⁶³ Regra do Glorioso Patriarcha Sam Bento, Lisboa, António Ribeiro, 1586, p. 34.

⁶⁴ Regra do Glorioso Patriarcha Sam Bento, Lisboa, António Ribeiro, 1586, p. 33v.

⁶⁵ Avrin, L., *Scribes, Script and Books*, London, The British Library, 1991, p. 205.

dos Mártires a leitura do relato da sua paixão, e no aniversário dos Santos a dos relatos da sua vida ou dos seus milagres⁶⁶. A estrutura das celebrações difere muito conforme se trata da Missa ou do Ofício Divino, e os livros correspondentes vão ser normalmente distintos⁶⁷.

Devemos considerar pelo menos dois níveis de encomenda ou produção – os livros comuns, para uso quotidiano, e os livros ricos para utilização festiva, com conseqüências ao nível dos materiais, da escrita, da decoração, do acabamento, da encadernação, e das dimensões.

No que respeita às dimensões, o caso dos livros de canto parece especialmente significativo, uma vez que os livros que deveriam se colocados sobre a estante grande *in medio chori* se vão tornar cada vez maiores, os códices adoptando quatro formatos principais, quadrado, rectangular, oblongo e em álbum⁶⁸.

A produção dos livros vai sofrer uma transformação importante no séc. XIV com a invenção da imprensa, e a introdução do papel como suporte.

Apesar disso, a história da caligrafia não vai terminar com a invenção da imprensa, embora a escrita manual passasse a deixar de ser uma necessidade, e comparativamente serem poucos os livros manuscritos e iluminados depois do séc. XVI⁶⁹.

A caligrafia vai tornar-se então numa actividade cultivada sobretudo para a ostentação, patente na correspondência, na documentação oficial, nos certificados,⁷⁰ e vai manter-se em livros para a liturgia, nomeadamente os livros de canto para as estantes grandes.

Em Portugal em 1615 o livro de Filipe Nunes *A Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva*⁷¹ inclui um capítulo dedicado à pintura de iluminação, por exemplo com referências aos nomes das tintas que servem para a iluminação, o modo se lavarem as tintas, de se mesclarem as cores, como assombrar as cores, o moer do ouro para a iluminação, o assentar ouro em papel ou pergaminho⁷², etc. Inclui também uma série de seis receitas para tintas pretas para pergaminho⁷³.

A documentação respeitante à Congregação de São Bento de Portugal, entre os sécs. XVII e XIX atesta a presença nos Mosteiros de escolas de escrita, e a produção de manuscritos iluminados, utilizando quer o pergaminho, quer o papel.

Por exemplo num Livro das Obras do Mosteiro de São Martinho de Tibães, no respeitante ao ano de 1656 vem registada uma despesa para tintas do Saltério feito pelo Padre Frei Ilefonso, que o Padre Frei António o Castanhola lhe teria dado em Lisboa⁷⁴.

⁶⁶ Martimort, A.G., *Les Lectures Liturgiques et leurs livres*, Turnhout, Brepols, 1992, note liminaire.

⁶⁷ Martimort, A.G., *Les Lectures Liturgiques et leurs livres*, Turnhout, Brepols, 1992, note liminaire.

⁶⁸ Huglo, M., *Les Livres de Chant Liturgique*, Turnhout, Brepols, 1988, p. 75 a 79.

⁶⁹ Avrin, L., *Scribes, Script and Books*, London, The British Library, 1991, p. 198.

⁷⁰ Avrin, L., *Scribes, Script and Books*, London, The British Library, 1991, p. 198.

⁷¹ Nunes, Ph., *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*, Lisboa 1615, edição fac-similada, Porto, Ed. Paisagem, 1982.

⁷² Nunes, Ph., *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*, Lisboa 1615, edição fac-similada, Porto, Ed. Paisagem, 1982, p. 62 a 67.

⁷³ Nunes, Ph., *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*, Lisboa 1615, edição fac-similada, Porto, Ed. Paisagem, 1982, p. 73 a 74v.

⁷⁴ Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, Livro das Obras do Mosteiro de São Martinho de Tibães, f. 44.

Caso venha a ser confirmada a presença de Frei Bento de São Luís no Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto no primeiro quartel do séc. XVIII, será talvez interessante registar a referência a uma oficina de produção de manuscritos neste Mosteiro, incluída por exemplo no estado para Capítulo Geral de 1725, sendo Abade o Padre Pregador Frei Cipriano de São Francisco, onde na rubrica do descargo do Padre Gastador das Obras se inclui uma despesa para aquisição de pergaminhos e mais aparelhos para o Saltério que se fazia para o Coro⁷⁵, e adiante na rubrica das obras feitas neste triénio o registo da compra de setenta e uma folhas de pergaminho de Castela e outros materiais para princípio do Saltério em que se ia trabalhando⁷⁶. No estado para Capítulo Geral do mesmo Mosteiro relativo a 1728, na rubrica do descargo do Gastador das Obras figura novamente uma verba respeitante a pergaminhos, tintas e mais materiais para os Saltérios do Coro⁷⁷, e adiante na rubrica das obras feitas, menciona-se que se fez um Saltério para o Coro, para cuja obra tinham ficado alguns materiais do triénio anterior, e neste triénio se acabara e mandara encadernar com tarjas e pregos de bronze, tendo este Saltério os Hinos, Salmos e Laudes de Domingo e segunda-feira, tendo-se feito igualmente um outro Saltério, que estava praticamente acabado, com os Hinos, Salmos e Laudes das terças, quartas e quintas feiras, ficando a obra feita com toda a perfeição⁷⁸.

Os Livros de Pontifical de Frei Bento de São Luís

O Cerimonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarca São Bento do Reino de Portugal, de 1647, num artigo dedicado aos livros que deve haver na Sacristia para a Missa e os Ofícios do Altar, menciona o Missal para as Missas solenes, dourado e com toda a perfeição, com registos de retrós ou fitas de seda para que não fosse necessário dobrar as folhas, bem como um livro Pontifical para as Ordens, Sagrações e Bênçãos, e um Cerimonial dos Abades da Congregação Benedictina para as Missas e mais actos Pontificais⁷⁹.

Por exemplo no estado do Mosteiro de São João Baptista de Arnóia para o Capítulo Geral de 1743, sendo Abade o Padre Mestre Frei Roque de Santo António, surge o registo entre as obras que se fizeram na Sacristia, de se pôr um Missal rico para os Pontificais⁸⁰.

⁷⁵ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto, pasta 104, estado de 1725, f.2, a despesa no valor de 17.042 réis.

⁷⁶ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto, pasta 104, estado de 1725, f.5.

⁷⁷ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto, pasta 104, estado de 1728, f.2, montando a despesa a 31.565 réis.

⁷⁸ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto, pasta 104, estado de 1728, f.4v.

⁷⁹ Ascensão, Fr. M. e Menezes, Fr. P., *Ceremonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem de São Bento do Reino de Portugal*, Coimbra, Diogo Gomez de Loureiro e Lourenço Craesbeck, 1647, livro II, p. 174.

⁸⁰ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, São João Baptista de Arnóia, pasta 93, estado de 1743, f. 9v.

O Cerimonial de 1647, num artigo dedicado ao Mestre das Cerimónias, recomenda que nos actos de Pontifical tenha o livro das cerimónias na mão⁸¹. O Pontifical Monástico Beneditino de 1730, dedica o seu capítulo XIII do Tratado Segundo ao Mestre das Cerimónias, em que refere que deverá trazer na mão um ponteiro de prata, e o Cerimonial se lhe parecer necessário⁸².

No Estado de 1752, na rubrica do que fica na cela dos Prelados figura, ao lado de um Livro dos Pontificais que se havia comprado, um Livro de Mão para os mesmos Pontificais⁸³.

No Estado de 1755 na rubrica do que ficou na cela dos Prelados figura novamente um Livro dos Pontificais, e um livro de mão para os mesmos Pontificais⁸⁴.

A caligrafia e decoração em Mosteiros portugueses tem por exemplo documentação publicada relativamente ao Mosteiro de Nossa Senhora dos Remédios de Braga, de Religiosas Franciscanas, nos sécs. XVII e XVIII, em que se prova a pareceria num livro manuscrito de recibo e despesa entre a Madre Escrivã e um artista responsável por uma cartela decorativa⁸⁵.

O papel a atribuir a Frei Bento de São Luís na execução do livro de mão do Pontifical, e do Manual das Cerimónias para o Pontifical do Abade Geral Beneditino, datados e assinados de sua mão poderá ligar-se com montagem do texto, e talvez a própria caligrafia e as iniciais decoradas. A autoria de uma das duas ilustrações é-nos revelada por uma assinatura, que parece ser – P. Ioam Franc. A.V. fecit.

Materiais da escrita – tintas e tinturas

No registo das contas trienais de cada Mosteiro, no livro do Gastador do Convento, vai surgir de forma permanente despesa com papel e tintas.

O papel utilizado pela Congregação é de proveniências diversas, por vezes datado nas marcas de água, e parece de origem alemã, italiana, portuguesa, pirenaica, inglesa.

A Congregação vai encontrar-se submergida em papel, em despesas de porte, e vão surgir decisões que mostram uma tentativa de reduzir os formatos⁸⁶ e a quantidade de informação escrita⁸⁷.

⁸¹ Ascensão, Fr. M. e Menezes, Fr. P., *Ceremonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem de São Bento do Reino de Portugal*, Coimbra, Diogo Gomez de Loureiro e Lourenço Craesbeck, 1647, livro II, p. 133.

⁸² Santo António, Fr. M., *Pontifical Monástico da Congregação do Príncipe dos Patriarchas São Bento deste Reino de Portugal*, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1730, p. 42.

⁸³ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, São João Baptista de Arnóia, pasta 93, estado de 1752, f. 14v.

⁸⁴ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Estados dos Mosteiros, São João Baptista de Arnóia, pasta 94, estado de 1755, f. 2.

⁸⁵ Milheiro, M.M., “As gravuras dos Livros do Convento de Nossa Senhora dos Remédios de Braga” in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Reitoria da Universidade do Porto, 1991, II volume, p. 87, estampa 10.

⁸⁶ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Actas Capitulares, pasta 316, Junta Geral de 1801, f. 11v, em que se proíbe mandar cartas ao Padre Geral sem necessidade urgente, e se escrevesse em papel de pequena marca, e peso, para evitar o gasto dos portes.

⁸⁷ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Actas Capitulares, pasta 316, Junta Geral de 1807, f. 7, em que se confirma a acta quanto às licenças dos Monges para irem às suas terras ou a banhos e caldas, para que

Pelo Natal, os Monges recebiam uma “colação”, que varia, mas pode incluir doce, dinheiro, e igualmente papel, e penas de secretária⁸⁸.

Um manuscrito atribuído a Frei Luís dos Serafins Saraiva⁸⁹, que entre os finais do séc. XVIII e a 1ª metade do séc. XIX foi Secretário da Congregação por duas vezes⁹⁰, foi Abade do Mosteiro de Santo André de Rendufe⁹¹, do Mosteiro de São Salvador de Ganfei⁹², do Mosteiro de Santo Tirso por duas vezes⁹³, do Mosteiro do Porto⁹⁴, inclui uma série de receitas para tintas de escrever, para pintura, para tratar o papel, que testemunham o envolvimento da Congregação nas artes da escrita e da iluminação, que seguem.

Para tirar ou destruir letras do papel⁹⁵

No Porto vende se hum acido para tirar letras com certos pós custa trezentos e vinte rua de Santa Catarina. Dissolvidos os pós em quantidade de hum ovo cheio de agoa em hum copo; com hum palito ou torcida de papel branco ou pincel fino molhão-se as letras e logo que se tirarem passa se por sima hum bocado de pano fino molhado na dissolução dos ditos pós neutralizados primeira e segunda vês, depois enxuga se o papel com outro de matta borrão branco – quando se tirão deve estar papel por baixo das letras que se querem tirar: pode se enxugar a ferro de engomar ou à sombra tendo por baixo algum papel branco.

o fizessem por petição simplesmente, em pequeno papel, o qual serviria para as licenças de todo o triénio.

⁸⁸ Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Actas Capitulares, pasta 317, Junta Geral de 1813, f. 12, em que se atribui a cada Monge na véspera de Natal, 2.400 réis, dois covilhetes que tivessem pelo menos arrátel e meio de doce cada um, e também quatro mãos de papel fino e uma dúzia de penas.

⁸⁹ Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S. Este manuscrito anónimo inclui um primeiro grupo de notas intituladas Lembranças relativas aos Mosteiros. Aí ao abordar o Mosteiro de Tibaens, f. 11v., o autor refere uma carta do Cartório da Secretaria da Congregação, que aí havia sido depositada pelo seu irmão Frei Francisco de São Luís, no tempo em que fora Secretário. Esta indicação coloca-nos na pista de Frei Luís dos Serafins Saraiva. Ver igualmente Oliveira, P., *A Congregação Beneditina Portuguesa no percurso para a extinção (1800-1834)*, Braga, Palimage, 2005, p. 60 a 62, onde se apresenta para este manuscrito o título – Apontamentos sobre os mais diversos assuntos.

⁹⁰ Oliveira, P., *A Congregação Beneditina Portuguesa no percurso para a extinção (1800-1834)*, Braga, Palimage, 2005, p. 61.

⁹¹ Oliveira, P., *A Congregação Beneditina Portuguesa no percurso para a extinção (1800-1834)*, Braga, Palimage, 2005, p. 61.

⁹² Oliveira, P., *A Congregação Beneditina Portuguesa no percurso para a extinção (1800-1834)*, Braga, Palimage, 2005, p. 61.

⁹³ Oliveira, P., *A Congregação Beneditina Portuguesa no percurso para a extinção (1800-1834)*, Braga, Palimage, 2005, p. 61 e 62.

⁹⁴ Oliveira, P., *A Congregação Beneditina Portuguesa no percurso para a extinção (1800-1834)*, Braga, Palimage, 2005, p. 62.

⁹⁵ Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 69v.

Para cor de ganga⁹⁶

Ponhão se de infusão pregos velhos ou ferros enferrujados em vinagre bom por quinze dias e esfrega se o tecido com huma escova bem molhada a cada lavagem faz se a cor mais intensa.

Tinturas⁹⁷

Quatorze onças de goma Arábia, treze ditas de pos de capatos e tres ditas de carvão de salgueiro. Dissolve-se a goma em hum quartilho de agoa e estando desfeita com huma parte desta agoa se amassa os pos de capatos e carvão bem peneiradas e com ella em consistência se faz hum tinteiro que não necessita de mais tinta mas o fundo deve ser forte e grosso para nelle fazer se buracos põem se depois a secar por quatro horas ou o tempo necessário em forno bem quente e tirando as com a agoa que ficou do quartilho se lhe da huma untura por dentro e por fora e ficarão lustrozas e rijas.

Quando se quer escrever deitar agoa nos buracos e daí a pouco revolve-se com a pena e sahe tinta lustroza preta excelente quanto mais tempo estiver a agoa nos buracos melhor será a tinta.

Tintas⁹⁸

Uma candeia com azeite e torcida grossa acende se e põem se lhe por sima huma telha nova inteira de maneira que a chama toque no concavo por meio quarto de hora dali levanta se barra se o pó com a pena, e deita se no tinteiro com vinho ou agoa dá excelente tinta azulada e pode repetir se

Tintas vermelhas e outras cores para escrever⁹⁹

Vermelhão fino em agoa de goma Arábia

Carmim em a dita agoa

Açafrão esfebrado em a dita agoa

Para tirar borroens de tinta no papel ou pano branco¹⁰⁰

⁹⁶ Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 70v.

⁹⁷ Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 71v.

⁹⁸ Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 71v.

⁹⁹ Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 71v.

¹⁰⁰ Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 71v.

Esfregar com sumo de cebola branca ou com cimo de lima he melhor e para pano branco óptimo

Nódoas de azeite¹⁰¹

Tirão se do papel com pós de ossos de pés de carneiros [?] queimados no forno e peneirados apertando bem o papel sobre que elles se põem com pezo em sima por três dias.

Modo de fazer desaparecer a escrita de sima do papel¹⁰²

Molhão se os papeis põem se suspensos em fios num aparelho hermeticamente fechado e ahi ficão expostos ao vapor desta mistura

Um quarto de oxido vermelho de chumbo, três quartos de acido musiatico ordinário que se acha nas boticas. Isto lança hum vapor fétido que faz desaparecer a escripta e torna a dar ao papel a sua cor ordinária sem perder do corpo que tinha.

Se em lugar do vapor se empregar o mesmo liquido pode fazer se tocando com elle o lugar que se pretende limpar ou mergulhando a folha inteira que pode ficar por espaço de dias sem inconveniente.

Depois lava se a folha em ambos os cazos com agoa limpa, e fica bem.

Tinta de escrever inalterável¹⁰³

Ponha se de infusão por tres dias nozes de galha maxucadas em vinagre de cerveja ordinária passa se a infusão por hum filtro de lam o reziduo lava se e põem se de infusão em agoa fria.

Misturão se depois ambas as infuzoens aquecem se ambas em hum instante e põem se assentar por vinte e quatro oras no fim dellas filtra se e ajunta se lhe outra vez o assucar e a goma e estando estes dissolvidos filtra se e depois mistura se lhe oxido ou sulfato vermelho meche se e deota se em huma botija e tapa se com papel.

Ourina fresca aviva letras apagadas no pergaminho.¹⁰⁴

Passa se hum papel pela luz da candea, e estando bem preto mas não crestado mete se dentro de outro limpo e debuxa se com alfinete ou pau aguçado¹⁰⁵.

Pedra hume bem moída com huma pinguinha de agua mexido bem escreve se em papel e não se vêem as letras metido o papel na agoa no fundo de hum prato aparecem e lêem se – seco somem se, e tornando à agoa aparecem¹⁰⁶.

¹⁰¹Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 71v.

¹⁰²Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 73v.

¹⁰³Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 76.

¹⁰⁴Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 119v.

¹⁰⁵Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 119v.

¹⁰⁶Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 119v.

Tintas¹⁰⁷

Para vermelha raízes e flor de papoulas espremidas põem se ao sol para engrossar e escreve se

Verde – coviellos [?]

Roxa – flor de lírio

Amarela – flor de pampiro

Receita¹⁰⁸

Gema de ovo com agoa de goma Arábia em proporção que se possa escrever com isto. Seca se o escrito e depois pinta se o papel de preto com rapadoiros por onde se escreveo e seco esfrega se com pano grosso e aparecem as letras brancas

Receita para fazer tinta fina¹⁰⁹

Huma canada de vinho branco, hum quartilho de agoa da chuva, quanto mais se dessa melhor quatro onças de galhas machocadas andara tudo isto ao sol seis dias mexendo se com hum pão de figueira rachado em cruz e passados os ditos seis dias lhe lançarão seis onças de caparosa quanto mais verde melhor que he a mais fresca, anil do tamanho de huma castanha grande, dois tantos desta castanha de assucar candil com o que andara mais tres dias ao sol mexendo se também, no fim delles se tirara do sol e se estará compondo tres dias e se lançarão duas onças de goma Arábia quando se deitar a caparosa.

A filha se faz da metade de todas estas couzas e a neta com a metade da dita ametade dos ditos materiaes”.

¹⁰⁷Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 119v.

¹⁰⁸Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 119v.

¹⁰⁹Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga, caixa 22, nº 1, Saraiva, Fr. L. S., Apontamentos sobre os mais diversos assuntos, f. 127.

Algumas considerações e entraves ao exercício da profissão de arquitecto no Norte de Portugal no século XVIII

Manuel Joaquim Moreira da ROCHA

1. Introdução

A afirmação da História da Arte Portuguesa no contexto internacional, tem que passar pela sua credibilização como uma área do saber que usa uma metodologia própria, alicerçada em dados factuais (positivistas). Sem dados concretos não se pode ancorar uma ciência. O objecto, considerado artístico, se é só por si uma fonte de análise, não fornece a resposta a questões mais factuais, como o quem o produziu e quando foi produzido. Aparentemente são estas indagações “questões tão básicas”, que pouco parecem concorrer para o avanço científico da História da Arte. O conhecimento da autoria do objecto artístico, como a data em que foi produzido, fornecem inúmeras pistas sobre a cultura artística portuguesa. Com esses dados factuais, definem-se perfis de artistas, ciclos de obras, tradições e vanguardas estéticas, a par da mobilidade dos profissionais da arte em tempos e espaços concretos. Definem-se parcerias nas arrematações das empreitadas, como a organização dos diferentes ofícios artísticos, desde as técnicas, às matérias-primas, até ao processo de execução. Definem-se oficinas, clientes e clientelas, que são chaves para o esclarecimento da produção artística.

O presente estudo tem como base uma pesquisa documental desenvolvida no início dos anos 90 do século XX, nas *Actas Notariais de Braga*, quando se procurava constituir uma base de dados sobre a *Arquitectura Barroca Bracarense*, sob a orientação do Prof. Doutor Joaquim Jaime Ferreira-Alves.

Dessa pesquisa resultou um trabalho monográfico sobre um artista emblemático – pelo número de contratos que firmara – e que, sendo oriundo do Porto, se impôs no meio artístico da cidade dos Arcebispos: *Manuel Fernandes da Silva – Mestre Pedreiro e Arquitecto de Braga 1693/1751*, publicado em 1996. Foi traçado o seu perfil biográfico e artístico e analisada a sua obra, revisitada a partir da documentação compulsada.

Anteriormente elaborou-se um “Inventário” documental, publicado na forma de livro no ano de 1994, onde se divulgavam todos os contratos que envolviam artistas e artífices da arte de pedraria, denominado *Arquitectura Civil e Religiosa de Braga nos Séculos XVII e XVIII. Os Homens e as Obras*. Foram cadastrados duzentos e trinta e dois artistas, num universo de duzentos e oitenta contratos, cujas datas limites eram 1680 e 1800. Foi a partir dessa pesquisa que se procedeu à análise metodológica desenvolvida neste trabalho.

As obras que deram origem a registo estendiam-se por várias áreas da Arquidiocese de Braga.

Certos que este número é uma pálida expressão da actividade de pedraria desenvolvida nesse período – faltam levantar outros fundos; muitas obras podem não ter sido alvo de registo notarial, sendo executadas segundo administração directa – não deixa de ser uma vasta amostragem que se presta à aplicação do método quantitativo para seriação de dados elucidativos da organização da prática da arquitectura no Norte de Portugal, no período em causa.

Pela sequência cronológica desses documentos ficaram registadas obras que plasmam a evolução da arquitectura bracarense, em linguagens que vão do maneirismo, ao proto-barroco, ao barroco, ao tardo-barroco, ao rococó e ao neoclássico, em formas ora eruditas ora vernaculares.

1.2 Coordenada geográfica, tempo-história e valor artístico

Para que uma edificação seja considerada arte tem responder a dois requisitos – ter qualidade estética e significado histórico, isto é, a produção do objecto localiza-se num tempo e espaço bem concretos. Desse tempo bebeu as formas, os vocabulários, as técnicas construtivas; deu resposta às necessidades dos seus fruidores/utilizadores. Adquiriu uma identidade.

Em todo o processo da edificação estão presentes essa dupla abordagem: como realidade objectual – o objecto propriamente dito – e como somatório espiritual, do arquitecto e dos encomendantes.

A análise da obra prevê três tempos:

O tempo da criação – e as formas utilizadas traduzem conhecimentos técnicos e estéticos épicais, e compõem o vocabulário expressivo do artista;

O tempo da fruição e da vivência – que se espraia num tempo transgeracional;

Por último, a apropriação que o investigador faz desses objectos do passado, quando os estuda. Estuda-se um objecto com o olhar possível de cada tempo. Quando o investigador se aproxima do objecto vai informado com a cultura do hoje. Estuda-se o ontem sempre a partir do hoje, abrindo o investigador a janela do tempo, e resgatando do passado esses legados materiais e imateriais que a arquitectura guarda, para de seguida lhe atribuir significação e o valor como objecto de arte.

Ser ou não objecto de arte, resulta em última análise da classificação do investigador, depois de devidamente e profundamente auscultados os três tempos do objecto.

Entre passado e presente estabelece-se um vínculo pois estuda-se aquele com o conhecimento do hoje. E para a definição do que é ou não arte do passado conta muito a auscultação da experiência criadora que o objecto arrasta até ao presente.

Assim ao estudar-se, ao investigar-se o Património Arquitectónico, actualizam-se as experiências estéticas, podendo por esta via adquirir o valor de objecto artístico.

Mas como salienta Cesare Brandi, para que possa receber essa classificação tem que ser um produto da espiritualidade humana, tem que resultar de actos criativos.

Um mais que outros traduzem arrojo e inovação na concepção. Naturalmente que estes, podem ser considerados cabeça-de-série, e como tal obra de arte maior.

E assim a arquitectura produz espaços que são reflexo de um programa de necessidades funcionais a ser tido em conta, de um repertório estético vigente em determinada época, da cultura específica de uma sociedade: componentes imateriais que a arquitectura solidifica através dos materiais de construção.

Sobre a matéria vão sendo depositadas as marcas do tempo. Surgem novos programas de necessidade, mudam os gostos estéticos, avança a tecnologia, mas a arquitectura que sobrevive ao tempo vai sendo enriquecida cada vez mais de valores imateriais. As edificações do passado ganham status de referenciais. É da interligação e cruzamento de dados relativos aos produtores do objecto arquitectónico, com as clientelas, e com a análise do edifício construído, na cidade ou na aldeia e daconsequente interpretação dos códigos simbólicos e estéticos que se vai definindo a cultura artística de um país.

No caso concreto de Portugal, como no dos restantes países europeus, as manifestações arquitectónicas conheceram várias condicionantes: relação entre centro e periferia; entre programa erudito e vernacular; ritmos construtivos e desafogo económico das instituições.

Pela perduração que testemunham os repertórios construtivos e decorativos em Portugal, é de suma importância o suporte documental como testemunho – embora questionável – do tempo longo em que se estruturam modas e gostos, e os agentes desses fenómenos que respondiam aos imperativos sociais coevos.

2. As obras

Tomando como campo de análise a obra, definiram-se os seguintes parâmetros:

a) Os contratos e a clientela:

- Religiosa
- Particular
- Civil Pública

b) Avaliação das obras:

- Obras executadas segundo planta
- Obras executadas segundo um modelo pré-existente
- Obras tratadas à peça ou à braça

- Critérios de execução de obras com planta
- Motivos do não cumprimento de obras

Os artistas

a) Relativamente aos artistas colocaram-se algumas questões, muitas das quais permanecem em aberto, para tentar perceber o modo de funcionamento e de organização da arte de pedraria. Pretende-se entrar no universo pessoal do artista – relações familiares, clientelas, parcerias, etc.etc. – para que seja possível relacionar obra e produtor, definindo linguagens e expressões próprias que distinguem um artista de outro que labora no mesmo tempo cronológico e numa mesma região.

Interessa saber:

- Como se movimentam?
- Como se formam?

b) Que estilo imprimem à obra

Quem remata a obra?

Para tanto seleccionou-se o grau profissional com que se apresentam no contrato de arrematação da obra, podendo surgir como arrematantes de pedraria portadores dos seguintes graus profissionais:

- Arquitectos,
- Mestres-de-obra,
- Mestres pedreiros,
- Pedreiros,
- Carpinteiros.

c) Quem são os autores das plantas

Num universo de 232 artistas apurados, surgiram vários indivíduos que ostentavam o título profissional de arquitecto. Procurou-se no tempo da análise – século XVIII – a definição de arquitecto, e as funções que lhe estavam associadas. Rafael Bluteau, apresentava a resposta, no seu Vocabulário Portuguez e Latino, datado de 1712:

*“Architecto não só he o que faz as plantas e desenhos de edificios, mas tambem o mestre de obras, e o que sabe, e poem em execução a arte de edificar”*¹.

No universo da arquitectura, interessa sobretudo para a História da Arte os artistas que produziram projectos que se materializam em construção, embora Rafael Bluteau considere também arquitecto aquele que domina um conhecimento empírico que lhe permite dirigir o estaleiro.

¹ BLUTEAU, D. Rafael – Vocabulario Portuguez e Latino. T.1. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, p. 476.

d) Os contratos

Dos contratos atendeu-se ainda ao tipo de arrematação individual, em parceria ou em sociedade, bem como às penalizações pelo incumprimento regulamentar:

- Individuais;
- Em sociedade;
- As penalizações contratuais.

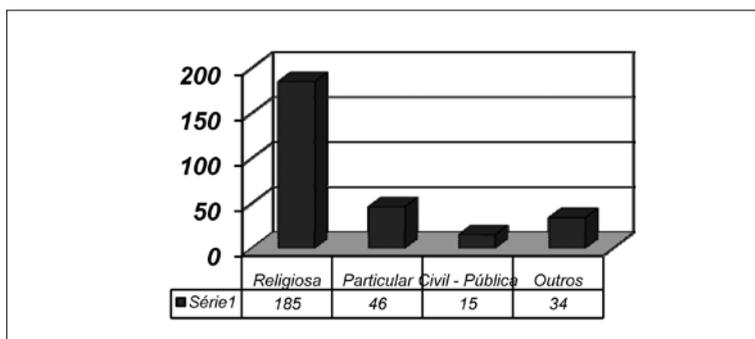
e) Teve-se também em atenção os seguintes indicadores:

- A vinda de mão-de-obra de fora
- A vinda de projectos de fora
- O quotidiano dos artistas
- As questões técnicas
- As questões em aberto

3. Análise quantitativa

3.1 As obras

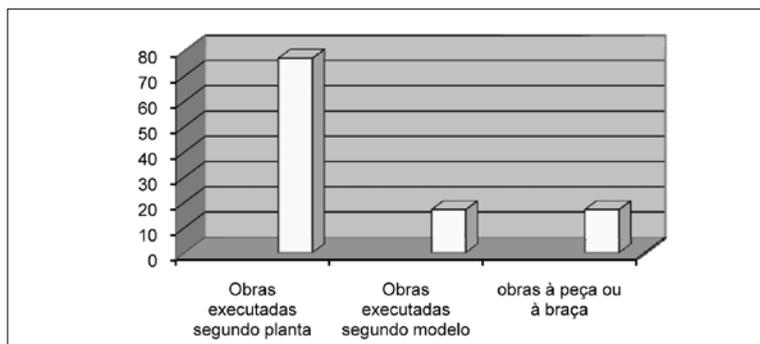
280 Contratos no total, entre 1680-1800



Avaliação das obras

Contratos – 1680 -1800

246 Contratos de obra	
Descrição	Número
Obras executadas segundo planta	77
Obras executadas segundo um modelo pré-existente	17
Obras tratadas à peça ou à braça	17

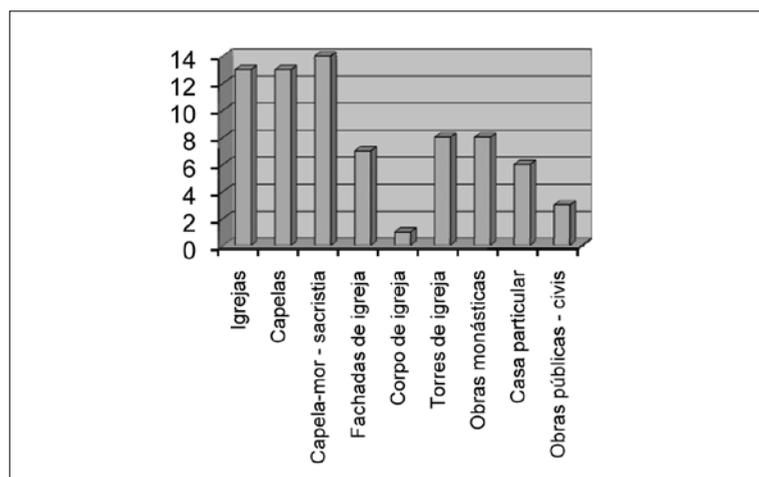


31% das obras arrematadas seguiam planta
 7% das obras arrematadas seguiam modelo
 7% das obras eram executadas à peça ou à braça
 55% das obras seguiam apontamentos

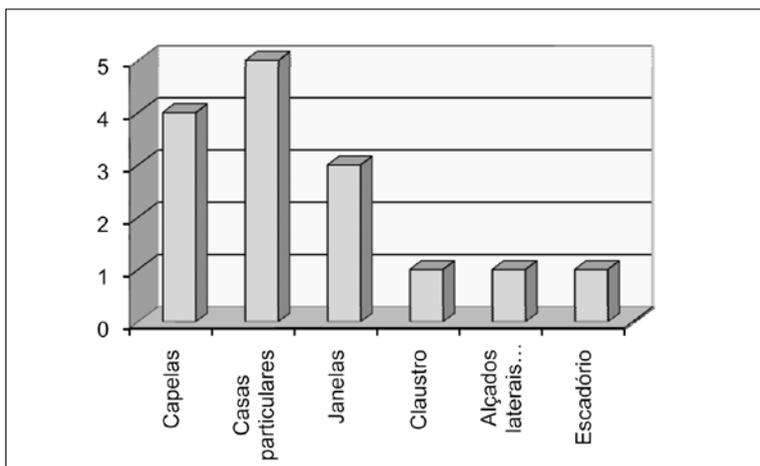
3.2 Obras e tipologia

Avaliação quantitativa

Obras que seguem planta	
Descrição	Número
Igreja	13
Capelas	13
Capela-mor – sacristia	14
Fachada de igreja	7
Corpo de igreja	1
Torres de igreja	8
Obras em unidades monásticas	8
Casa Particular	6
Obras de carácter civil – público	3



Obras feitas segundo modelo pré-existente	
Descrição	Número
Capelas	4
Casas particulares	5
Janelas	3
Claustro	1
Alçados laterais de igreja	2
Escadório	1



3.3. Critérios de execução de obras com planta e outros assuntos da arte de pedraria

1 – **Planta e orientação do cliente.** Numa obra que seguia uma planta o cliente podia intervir determinando acrescentos ao risco. Ex. Capela de Nossa Senhora da Torre do Colégio de São Paulo, Braga.

2 – **Planta e apontamentos.** Algumas obras resultaram de um compromisso entre a planta e apontamentos que não respondem tecnicamente à planta. Ex. Torre da igreja de São Pedro de Maximinos, Braga.

3.3.1. Motivos do não cumprimento de obras

1735 – Estevão Moreira morre não podendo concretizar a obra da capela-mor da igreja de São João de Nogueira.

1751 – Desistência do mestre pedreiro António Fernandes da obra da capela-mor da igreja de Santa Cristina de Algozo, Barcelos, obrigando o fiador a contratar novo artista.

1756 – Francisco Mendes desiste de uma obra no Colégio de São Paulo porque o preço de arrematação não era suficiente.

1786 – José da Silva vê os seus bens penhorados por não cumprimento da obra da igreja de São Mateus de Famalicão.

3.4 Projectos vindos de fora

Sendo comumente aceite que no século XVII e XVIII se assiste a grandes vagas migratórias de Braga para o Brasil, quisemos também apurar como essas relações se reflectiram no campo arquitectónico.

Projectos/ou encomendas de obras provenientes do Brasil:

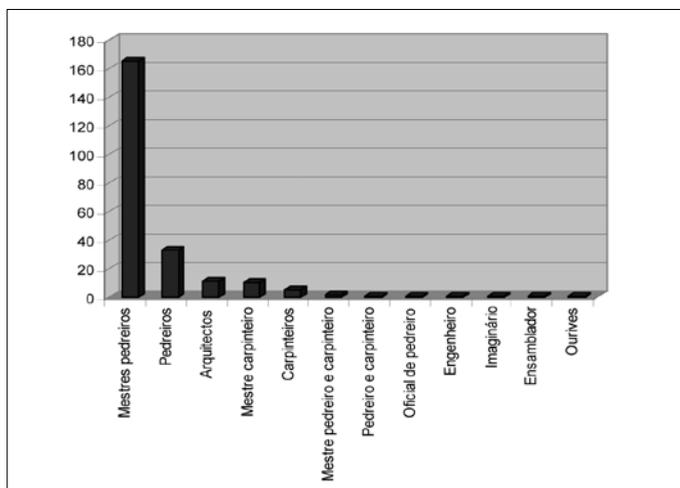
1735 – Capela de Santo Ovidio de Caldelas

1779 – Financiamento de construção de uma capela na igreja de Merlim

1731 – Construção de uma casa para Brasileiro em Braga

4. Os artistas

4.1 Foram inventariados 232 artistas nomeados no universo de 280 contratos analisados, com os seguintes graus profissionais.



O estatuto Profissional	
Mestres pedreiros	165
Pedreiros	33
Arquitectos	11
Mestre carpinteiro	10
Carpinteiros	5
Mestre pedreiro e carpinteiro	2
Pedreiro e carpinteiro	1
Oficial de pedreiro	1
Engenheiro	1
Imaginário	1
Ensamblador	1
Ourives	1

4.2 Artistas estrangeiros

Entre 1749-1787 foram contabilizados 14 artistas oriundos da Galiza. Corresponde a 6% dos mestres pedreiros inventariados.

António Ermida
Cristóvão António Farto
Cristóvão José Farto
Estevão Vidal
Francisco Castro
Jacinto de Moldes
João Gracias
Marco Real
Marco Ruivales
Pedro António Lourenço
Pedro de Ribas
Pedro Valeia
Sebastião Vilaverde
Vicente Carvalho

4.3 Artistas que pedem e emprestam dinheiro

1710 – Manuel Faria pede 65.000 réis à Irmandade de São Vicente.

1705 – Pascoal Fernandes faz empréstimo de 543.000 réis.

1731 – Pedro Ferreira faz empréstimo de 50.000 réis.

1736 – José de Araújo faz empréstimo de 30.000 réis.

Os artistas que emprestam dinheiro estavam numa situação financeira sólida.

Os artistas que contraem empréstimos estariam numa situação de ruptura financeira chegando em caso extremos à alienação patrimonial. Refira-se o caso de Domingos Fernandes que em 1678 vende propriedades e imóveis.

4.4 As causas judiciais

1702 – O mestre pedreiro Domingos Moreira é preso por não ter cumprido uma obra para a Ordem Terceira de São Francisco de Braga.

1744 – João de Brito, pedreiro, estava a cumprir pena na cadeia.

1768 – Manuel Ferreira perdoa a agressão física que lhe foi infringida pelo pedreiro André Silva, evitando-lhe a prisão.

1793 – O mestre pedreiro José de Pinto perdoa publicamente a João António o tiro que ele lhe deu.

As questões do ofício

Atribuições de um artista de pedraria

Um mesmo mestre pedreiro pode:

- Ser autor de projecto
- Trabalhar um projecto de outrem
- Arrematar obras de pedraria, carpintaria e escultura
- Trabalhar com modelos
- Fornecer apontamentos

Forma de pagamento

- Por empreitada
- À jorna
- À braça
- À peça

Procurações

São documentos notariais que permitem a representação dos artistas em actos públicos. São frequentes as escrituras deste tipo, regra geral, os procuradores são elementos da família: filhos, tios e outros parentes.

A procuração podia servir apenas para a assinatura de um contrato. No universo estudado os artistas que mais actos desta natureza fizeram são: Pascoal Fernandes e Manuel Fernandes da Silva.

Esta actividade é um sintoma revelador da dinâmica profissional e social destes artistas

4.2. As relações inter-pessoais e as sociedades

a) As sociedades de artistas

1728 – Domingos Gomes & João da Silva (**Pedreiros**)

1759 – Vicente Carvalho & Sebastião Vilaverde & Pedro António Lourenço (**Pedreiros**)

1780 – João de Castro & António Carvalho & Manuel Ferreira (**Carpinteiros/Pedreiros**)

1784 – Pedro José da Costa & António José Garcia (**Carpinteiro/Pedreiro**)

b) As relações de amizade e familiares

1702 – Pascoal Fernandes assume publicamente uma obra que Domingos Moreira não cumprira afirmando que era seu amigo e que o queria ver solto da prisão.

Em 1691 Pascoal Fernandes estava a trabalhar em São Victor, nesse mesmo ano arremata juntamente com Domingos Moreira, a torre do mosteiro de São Gonçalo de Amarante. Funcionavam em equipa.

1707 – Domingos Moreira estava a construir uma casa em Braga, segundo projecto ideado por seu cunhado Manuel Nogueira.

Relações familiares e inter-pessoais:

- Pascoal Fernandes,
- Domingos Moreira,
- Manuel Nogueira.

4.3. As questões técnicas

O que significa, para a prática da arquitectura em Portugal no Século XVIII e as exigências contratuais de uso de matérias-primas específicas, nomeadamente: pedra de granito dura e de grão fino da pedreira X, cal fina do Mondego e cal galega, madeira lisa, limpa e sem nós e seca.

A adjectivação do nível de exigência do produto final que devia responder a padrões de perfeição.

Deliberada procura de qualidade técnica.

4.4 As questões em aberto

Testemunhas

Qual o papel das testemunhas que aparecem no contrato de obra e que são especializadas no ofício, nomeadamente: riscadores – o ofício mais nobre de arquitectura, vistoriadores, mestres empreiteiros e mestres pedreiros?

Nomenclatura do ofício

Quais as atribuições específicas para as diferentes classificações profissionais? Concretamente arquitecto, mestre arquitecto, mestre pedreiro de arquitectura e mestre pedreiro.

Conclusão

Para que serve este método de abordagem quantitativa?

De forma sistematizada e racionalizada definir indicadores seguros da cultura artística portuguesa:

A constatação da existência de planta prévia para orientar a empreitada esclarece que a obra de arquitectura seguia critérios de organização que padronizavam a prática arquitectónica dos grandes estaleiros.

As obras que subsistiram não expressam apenas a resposta a uma necessidade, mas também a exigências artísticas e estéticas – como tal procura-se o especialista que elabore o estudo preliminar do objecto a construir.

Existência de uma clientela que sabia recorrer aos especialistas e que, sabia entender a projecção arquitectónica ao nível da ideação.

A definição de objectos moda – os modelos.

Esclarecimento do universo do artista enquanto agente de uma arte e veículo transmissor de uma cultura artística.

A aplicação deste método à análise formal do património artístico – na sua grande maioria anónimo e sem qualquer referencial cronológico – pode ser um aporte significativo para definir a massificação e assimilação das grandes vanguardas estéticas.

Júlio José de Brito, arquitecto e engenheiro civil – um artista no Porto

Manuel de Sampaio Pimentel Azevedo GRAÇA

A vida

Júlio José de Brito nasceu em Paris, França, a 2 de Março de 1896; viria a morrer no Porto, a 2 de Fevereiro de 1965. Era filho de José de Brito e de sua mulher Isabelle Ruffier Poupelloz. Em 1910, matriculou-se simultaneamente nos cursos Complementar dos Liceus e de Arquitectura na Escola de Belas-Artes do Porto. Em 1922, sendo ainda estudante, começou a leccionar no 9.º Grupo no Liceu Rodrigues de Freitas. Completou o Curso de Arquitectura Civil pela Escola de Belas-Artes do Porto a 12 de Agosto de 1925, recebendo o Diploma de Arquitectura a 15 de Março de 1926. Contudo, registara-se já na Câmara Municipal do Porto, a 14 de Agosto de 1925¹, renovando a inscrição a 30 de Agosto de 1940². Ainda a 22 de Julho de 1930, procedera de igual forma na Câmara Municipal de Braga.

Em 1926, ingressou como Professor Interino na Escola de Belas-Artes do Porto. Dois anos depois, passou a Professor Efectivo. Entre outras disciplinas, leccionou a cadeira de Construção, na qual foi substituído, em 1940, pelo arquitecto Rogério dos Santos Azevedo. Em 1947, tornou-se Professor Interino da 4.ª cadeira – Arquitectura. Jubilou-se em 1964.

Querendo complementar a sua formação, matriculou-se no curso de Engenharia Civil da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, que concluiu em 1946, com 14 valores. Recebeu a sua Carta de Capacidade de Engenharia Civil a 5 de Abril desse ano.

¹ Cf.: AGMP-CMP – Registo Geral de Técnicos habilitados para a Construção Civil, L.º 1, fl. 67 – Registo n.º 66.

² Cf.: AGMP-CMP – Registo de Inscrição de Técnicos (assinar projectos e dirigir obras) – Licença n.º 23.

O pai e o irmão

O pai José de Brito nasceu na freguesia de Santa Marta de Portuzelo, Viana do Castelo, a 18 de Fevereiro de 1855, vindo a morrer no Porto, com 90 anos de idade, em 1946. Pintor de algum renome, entrou em 1873 na Academia Portuense de Belas Artes, onde foi aluno de Thadeu de Almeida Furtado (1813-1901) e de Soares dos Reis (1847-1889) e companheiro de Henrique Pousão (1859-1884). Em 1885, Dom Fernando II concedeu-lhe uma bolsa de estudos em Pintura, a que lhe acrescentaram uma subscrição privada para o estudo da Escultura³. Rumou, pois, a Paris, ingressando na Academia Julian⁴, tendo por mestres Gustave Clarence Rodolphe Boulanger (1824-1886), Jules-Joseph Lefébre (1836-1911), Jean-Paul Laurens (1838-1921) e Jean-Joseph Benjamin Constant (1845-1902), praticantes de uma então vigente escola academista e historicista.

Por essa altura, já em Paris se encontravam futuros nomes grandes da Pintura Nacional, como Marques de Oliveira (1853-1927) e Silva Porto (1853-1893). Nessa mesma cidade, Brito expôs pela primeira vez, no *Salon* de 1888, começando um percurso ininterrupto até 1896. Em 1895, granjeou a fama, com o quadro *O Mártir do Fanatismo*, reproduzido na *Illustration Française* e com referências críticas no *Quotidien Illustré*, na *Gazette de France* e em *L'Art Française* e, mais tarde, n' *O Ocidente*⁵. No ano seguinte, voltou a expor no *Salon*, agora com *Retrato de uma Senhora*.

Regressou a Portugal em 1896, para ocupar um lugar de docência na Escola de Belas-Artes do Porto, em substituição de Marques de Oliveira. A concurso apresentou *O Bom Samaritano*, conseguindo o lugar de Professor de Desenho Histórico, de que se jubilaria em 1922, sem contudo deixar de exercer a sua influência nos anos seguintes⁶.

Retratista e pintor de costumes de mérito, destacou-se com obras como: *Páscoa na Aldeia*, *Procissão dos Entrevados* e *Procissão no Minho*; *O Baptismo de Cristo*, executado para a Igreja da Trindade (Porto); *Retrato de Júlio António de Amorim*, para o Hospital de São Marcos (Braga); e a pintura do tecto do Teatro Nacional São João, em colaboração com Acácio Lino (1878-1956). Em 1928, expôs 42 obras no *Salão Silva Porto*, entre óleo, pastel, aguarela e carvão.

³ Cf.: http://cron.fba.up.pt/cron/personalidades_resultado.asp?personalidade=13. 2007.

⁴ A Académie Julian foi fundada por Rodolphe Julian (1839-1907), em Paris (França), em 1867, mantendo-se em funcionamento até à II Grande Guerra Mundial. Dedicada ao ensino da Pintura e da Escultura, acolheu artistas de toda a Europa e América, profissionais e amadores talentosos, que não conseguiam passar pelos difíceis exames da École des Beaux-Arts de Paris. Devido à proibição das senhoras em frequentar o ensino superior público, passou a receber alunas desde 1880. Entre os seus mais notáveis elementos contaram-se Henri Matisse (1869-1954) e Marcel Duchamp (1887-1968).

⁵ Esta tela representa uma cena de tortura do Tribunal do Santo Ofício, tendo provocado franca emoção entre o público e os críticos. Foi parte da 9.ª *Exposição do Ateneu Comercial do Porto*, da *Exposição do Grémio Artístico* (1898) e da *Exposition Universelle de 1900* (Paris, França), tendo sido comprada pelo Estado Português em 1911. Actualmente, pertence ao Museu do Chiado.

⁶ Em 1940, propôs o nome do arquitecto Carlos Ramos para o provimento da quarta cadeira do curso de Arquitectura, em substituição de Manuel Marques [cf.: http://cron.fba.up.pt/cron/personalidades_resultado.asp?personalidade=107&Submit=OK. 2007].

O irmão António Maria Cândido de Brito, nasceu na freguesia do Bonfim, Porto, ingressando na Escola de Belas-Artes do Porto em 1921⁷. Diplomou-se em Arquitectura a 15 de Março de 1926-03-15 (de acordo com o Dec. 11089, de 17 de Setembro de 1925). Registou-se na Câmara Municipal do Porto como arquitecto⁸ a 7 de Julho de 1928, renovando a 4 de Abril de 1934⁹ e a 8 de Setembro de 1941¹⁰.

Como o pai e o irmão Júlio José, foi também docente da Escola de Belas-Artes do Porto. Em 1957, era já o professor mais antigo da Secção Artística e, em 1958-1959, Secretário da Direcção da Escola. Seria, ainda, Director da Escola Superior de Belas-Artes do Porto.

Não deixou obra extensa, nem com a mesma qualidade da que o irmão produziu, apesar da proximidade do desenho, quer no traço, quer nos valores estéticos e da boa concretização de alguns projectos. Os seus trabalhos compõem-se, sobretudo, por edifícios de habitação unifamiliar, de risco modernista, ainda que contendo alguma informação da arquitectura *neovernacular* do movimento da *Casa Portuguesa*. Aliás, é curioso observarmos que o seu percurso artístico – e estético – se desenrolou com um enorme paralelismo àquele que seu irmão percorria.

A Escola do Porto

Júlio José de Brito pertence à chamada *Escola do Porto*, formada sobre a batuta do mestre José Marques da Silva, cuja obra é sobejamente conhecida¹¹. Deste grupo destacar-se-ão nomes grandes da arquitectura nacional, ora pela qualidade, ora pela quantidade da obra produzida¹², organizando-se em gerações sucessivas: Manuel Marques (1890-1956), Baltazar da Silva Castro (1891-1967), José Ferreira Peneda (1893-1940), Rogério dos Santos Azevedo (1898-1983), António Júlio Teixeira Lopes (1903-1971), Arménio Taveira Losa (1908-1988), David Moreira da Silva (1909-?), Ernesto Camilo Korrodi (1905-1985), Fernando Manuel Correia da Silva da Cunha Leão (1909-1990), Homero Ferreira Dias (1904-1960), Manuel da Silva Passos Júnior (1908-?), Mário Cândido Morais Soares (1908-1975), Januário Godinho de Almeida (1910-1990), Agostinho Ricca Gonçalves (1915), Alfredo Evangelista Viana de Lima (1913-1991), Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Lopes Rodrigues (1911-1998), Fernando de Sousa Oliveira Mendes de Nápoles Tudela (1917-2006), Francisco Oldemiro Novais dos Santos de Freitas Carneiro (1914-1965), Luís Valgode Amoroso Lopes (1913-?), Maria José Marques da Silva (1914-1994), Mário Ferreira Bonito (1912-1976), etc., etc..

⁷ Cf.: <http://arquivo.fba.up.pt/alumni.html>. 2007.

⁸ Cf.: AGMP – *Registo Geral de Técnicos Habilitados para a Construção Civil*, L.º 1, fl. 110, Registo n.º 109.

⁹ Cf.: AGMP-CMP – *Registo Inscrição Técnicos*, Registo n.º 26.

¹⁰ Cf.: AGMP-CMP – *Registo Inscrição Técnicos (assinar projectos e dirigir obras)*, Licença n.º 32.

¹¹ Cf.: CARDOSO, António – *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do século XX*. Porto: FAUP publicações, 1997.

¹² Cf.: CARDOSO, António – *O Arquitecto José...*, op. cit., p. 715-717.

Não nos parece descabido que entre estes autores tenha existido um grande intercâmbio de informações: gostos, estéticas e formulários técnicos e tecnológicos. Há, na realidade, uma linha de intervenção que se estende desde os tempos do mestre Marques da Silva até aos dos seus já mencionados discípulos. Falando de um deles – Januário Godinho – Fátima Sales filia estes saberes em autores e em experiências europeias da primeira metade do século XX: nos suecos Sven Markelius (1889-1972) e Erik Gunnar Asplund (1885-1940) e no neerlandês Willem Marinus Dudok (1884-1974) – pais dos movimentos modernistas *neoclássicos* da arquitectura da década de 1920 nos respectivos países – e no francês Auguste Perret (1874-1954) – grande impulsionador da arquitectura em betão armado¹³. Este é um período em que as obras arquitectónicas conjugam a estética com as técnicas tradicionais e inovadoras, sem esquecer a aplicação de materiais – também entre os tradicionais e os inovadores. Para além de um desenho erudito e académico, surgem os apontamentos da arquitectura popular, postos na ordem do dia pelo movimento *neovernacular* da *Casa Portuguesa*, começado por Ricardo Severo (1858-1940) e acentuado por Raul Lino da Silva (1879-1974)¹⁴.

Os programas construtivos deste período apresentam uma grande coerência, aliada a um saber-fazer e a um sábio aproveitamento dos espaços. Há um domínio dos materiais e do local de implantação do edifício construído. Os espaços articulam-se de forma hierárquica, sem nunca se descurar o aspecto funcional. Sem receios nem comprometimentos, não é rara a introdução de artes decorativas – esculturas, estuques, mosaicos e azulejos –, para o que se chamam grandes mestres – Almada Negreiros (1893-1970), Dordio Gomes (1890-1976), Guilherme Camarinha (1912-1994), Júlio Resende (1917), etc..

Os encomendadores

Entre os encomendadores de Júlio José de Brito, contaram-se nomes sonantes da época, oriundos dos mais variados ramos de actividade:

- das finanças: Caixa Geral dos Depósitos¹⁵, Banco Borges & Irmão¹⁶ e Companhia União de Crédito Popular¹⁷;

¹³ Cf.: SALES, Fátima – «Januário Godinho: um Património de Arquitectura», *Dunas – temas & perspectivas*. Porto. Ano 3, n.º 3 (Novembro 2003), p. 5.

¹⁴ Cf.: GRAÇA, Manuel de Sampaio Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto*. Porto: [Edição do Autor], 2004 (Dissertação de Mestrado de História da Arte em Portugal apresentado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto), Vol. I, p. 161-163.

¹⁵ Edifício da Rua de 31 de Janeiro, n.ºs 75-83 (Santo Ildefonso, Porto), em colaboração com José Simões [cf.: ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N100991.

¹⁶ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 442/ 1939, com requerimento de 12 de Julho de 1939 – legalização de obras em edifício da Rua de Nove de Julho. Licença n.º 359/ 1941, 31 de Julho de 1941 – reconstrução de edifício na Rua do Bonjardim, n.ºs 175-179. Licença n.º 479/ 1941, com requerimento de 9 de Novembro de 1941 – alteração de fachada do edifício da Rua de Sá da Bandeira, n.º 20.

¹⁷ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 169/ 1942, com requerimento de 5 de Maio de 1942 – ampliação de edifício na Rua de São Dinis, n.º 106.

- dos seguros: Companhia de Seguros Garantia;
- da indústria: José Brandão Veludo e Casa Veludo (fábrica de papéis pintados)¹⁸, Fábrica de Tecidos do Bompastor, L.^{da19}, Cooperativa de Produção dos Operários Pedreiros Portuenses²⁰, Diogo H. Barbot & Filhos, L.^{da21}, Francisco José de Sá Morais/ Café Império²²;
- das educação: Colégio Almeida Garrett²³;
- das assistência: Venerável Ordem da Santíssima Trindade²⁴;
- da cultura: Empresa Artística, S.A.R.L. (Coliseu do Porto)²⁵ e Empresa de Teatro Rivoli²⁶;
- do mundo social: António Bessa Ribas²⁷, Primo Monteiro Madeira²⁸, Barão de Fermil^{29 30}, Edith Cassels³¹, etc..

É difícil saber que papel teve cada um deles em cada uma das obras, embora se suspeite que tenha sido dada alguma liberdade artística ao arquitecto – ainda que sujeito aos programas fornecidos –, sobretudo durante as primeiras décadas de actividade. Comprova-o a qualidade técnica apresentada nos trabalhos e o carácter arrojado

¹⁸ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 503/ 1939, com requerimento de 10 de Agosto de 1939 – construção de pavilhão fabril na Avenida da Boavista, n.º 2325. Licença n.º 329/ 1941, com requerimento de 14 de Julho de 1941 – construção de cabine eléctrica na Avenida da Boavista. Licença n.º 213/ 1942, com requerimento de 20 de Maio de 1942 – construção de muro de suporte na Avenida da Boavista.

¹⁹ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 119/ 1942, com requerimento de 10 de Abril de 1942 – construção armazém para fábrica de tecidos, no gaveto da Rua de Nove de Abril, n.º 763, com a Travessa de Monsanto. Licença n.º 70/ 1943, com requerimento de 22 de Fevereiro de 1943 – alteração de fachada de fábrica, na Rua de Nove de Abril, n.º 731.

²⁰ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 95/ 1942, com requerimento de 21 de Março de 1942 – alteração de prédio na Rua da Constituição, n.º 964.

²¹ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 25/ 1942, com requerimento de 21 de Janeiro de 1942 – ampliação da fábrica de fiação de tecidos, na Rua das Carvalheiras, n.º 108.

²² Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 403/ 1941, com requerimento de 26 de Agosto de 1941 – modificação de fachada de pastelaria e confeitaria na Rua de Santa Catarina, n.ºs 147-155.

²³ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 530/ 1939, com requerimento de 21 de Agosto de 1939 – ampliação de colégio na Praça do Coronel Pacheco, n.º 1.

²⁴ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 39/ 1941, com requerimento de 8 de Fevereiro de 1941 – construção de escada no Hospital da Venerável Ordem da Santíssima Trindade, na Rua da Trindade.

²⁵ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 615/ 1940, com requerimento de 21 de Outubro de 1940 – construção de casa de espectáculos na Rua de Passos Manuel, n.ºs 135-163.

²⁶ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 729/ 1940, com requerimento de 17 de Dezembro de 1940. Licença n.º 531/ 1942, com requerimento de 21 de Novembro de 1942 – ambas as licenças para modificação de fachada do teatro, no gaveto da Praça de Dom João I com a Rua do Bonjardim.

²⁷ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 641/ 1940, com requerimento de 7 de Novembro de 1940 – ampliação de garagem na Avenida da Boavista, n.º 1551. Licença n.º 127/ 1941, com requerimento de 25 de Março de 1941 – reconstrução de muro de vedação.

²⁸ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 540/ 1941, com requerimento de 21 de Novembro de 1941 – legalização de obras no prédio do Campo dos Mártires da Pátria, n.º 27.

²⁹ Manuel Guilherme Alves Machado, 1.º Barão de Fermil (nasceu a 25 de Outubro de 1873; morreu a 5 de Junho de 1943).

³⁰ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 147/ 1941, com requerimento de 4 de Abril de 1941 – construção de escada no edifício da Rua do Alto de Vila, n.º 333.

³¹ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 338/ 1940, com requerimento de 11 de Junho de 1940 – alteração de projecto de edifício de habitação na Rua de António Cardoso, n.º 260; Licença n.º 118/ 1941, com requerimento de 24 de Março de 1941 – construção de muro de vedação de terreno.

de alguns edifícios, já dentro de estéticas *Art Déco*, onde as linhas arquitectónicas assumem um carácter quase estrutural, dentro do minimalismo que caracterizará a chamada *Escola do Porto*, sem contudo se esquecerem os ensinamentos *neovernaculares* do movimento da *Casa Portuguesa*. Com o avançar dos anos, o comprometimento será outro, levando-o a aligeirar a linguagem, cada vez mais reduzida ao essencial, sem conseguir manter sempre a qualidade técnica antes apresentada. Contudo, sendo sobretudo projectos colectivos, fica-se por perceber qual a efectiva responsabilidade de Brito em todo o processo³².

As colaborações

- Ao longo da sua carreira, Júlio José de Brito desenvolveu diversas obras colectivas, por vezes em experiências únicas, outras repetidas em trabalhos sucessivos. Com todos aprendeu, notando-se uma evolução nos estilos apresentados e diferenças claras de boa adaptação ao trabalho de equipa. Entre os colaboradores destacaram-se:
- os engenheiros civis: Jorge Vieira Bastian³³, nomeadamente nos *Edifícios de Augusto Pinto de Magalhães*, na Rua de Aníbal Patrício, n.ºs 241-255³⁴; com o engenheiro civil Fernando Cardoso Lima; Manuel Barbedo de Magalhães, (1908/1909-?), Licenciado em Engenharia pela Escola Militar (conclusão a 1933-08-12, com 13,7 valores; Adolf Spitz, diplomado pelo Instituto Superior Técnico de Viena (1924-1929) e registado na Ordem dos Engenheiros (11 de Fevereiro de 1939); Joaquim de Oliveira Ribeiro Alegre, diplomado pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto³⁵; Alcino José Salvador Paixão, diplomado pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto; Manuel Ramos Aires Pereira, diplomado pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (1947); Francisco de Brito Limpo de Faria, diplomado pela Faculdade Técnica da Universidade do Porto (1923);
- os arquitectos: Manoel da Silva Passos Júnior, diplomado pela Escola de Belas Artes do Porto (1940); António Júlio Teixeira Lopes, diplomado pela Escola de Belas Artes do Porto; Manuel Paulo Ferreira de Lima Teixeira Pinto de Magalhães, diplomado pela Escola de Belas Artes do Porto (1946, com 18 valores); José Dias

³² Vejam-se os exemplos dos edifícios da Rua de Feliciano de Castilho, n.ºs 66-92 (Massarelos, Porto), executado em colaboração com o arquitecto Manuel Paulo Teixeira de Magalhães [cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 565/ 1950, de 10 de Agosto].

³³ Jorge Vieira Bastian, por seu turno, também desenvolveu algumas colaborações importantes, como são exemplos o arquitecto Manuel Amoroso de Matos Lopes, na ampliação do Edifício da Calandra do Bonfim, na Avenida Camilo, n.ºs 162-169 (freguesia do Bonfim, Porto – 1939); e com o arquitecto Manuel Marques, na construção de 3 Edifícios no gaveto da Avenida Marechal Gomes da Costa, 627-649, com a Rua de Afonso de Albuquerque, n.ºs 15-24 (Lic.º 766/ 1936).

³⁴ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, 1932/33, L.º 535, Vol. 655, fl. 93-105D, Lic.º 516/ 1932, de 6 de Dezembro.

³⁵ Que também colaborou com António de Brito, nomeadamente na construção do edifício da Travessa de Fernão de Magalhães, n.ºs 91-95 [AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, Lic.º 231/ 1934, de 22 de Agosto] e do Cinema na Rua da Carcereira, n.ºs 600-622 [AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 188/ 1936, de 4 de Março].

Moreira Júnior, diplomado pela Escola de Belas Artes do Porto (1942); e Pedro Maria de Carvalhais e Menezes da Costa e Almeida, diplomado pela Escola Superior de Belas Artes do Porto;

- o mestre-de-obras: Domingos de Barros, diplomado pela Escola Industrial Passos Manuel de Vila Nova de Gaia (1937).

As grandes obras

O edifício das Moagens Harmonia

O primitivo edifício havia sido construído em 1891-1892 pelas Moagens Harmonia, empresa fundada no ano anterior, pela iniciativa de cinco negociantes da Cidade do Porto. Foi erguido numa parte dos antigos jardins da Quinta do Freixo, obra nasoniana do século XVIII. O crescimento do volume de negócios e o aparecimento de novas tecnologias conduziram à necessidade de ampliação do edifício, o que viria a acontecer em 1932. Nesse ano, Júlio José de Brito projectou o levantamento de dois pisos, de forma a instalar um sistema produtivo mais eficaz, conhecido como *Sistema de Moagem Austro-Húngaro*, que se caracterizava, entre outras coisas, pela utilização de moinhos de trituração do cereal através de dois cilindros horizontais, em ferro fundido, um liso e outro estriado, cujas passagens sucessivas descascavam e moíam o cereal até este se tornar farinha³⁶. Para a plena eficácia de funcionamento, exigiam-se pisos sucessivos e salões amplos, de forma a articular os moinhos, peneiros, *sasseures* e outras máquinas. Assim, o edifício das *Moagens Harmonia* acentuou o seu carácter vertical, onde se destacavam as sequências de janelas e portas e a alta chaminé.

A Companhia de Seguros Garantia

Foi intensa a colaboração entre a *Companhia de Seguros Garantia* e o arquitecto e engenheiro civil Júlio José de Brito. Foram vários os edifícios que este último projectou para aquela instituição, não só no Porto, mas também nos arredores.

A *Companhia de Seguros Garantia* fora fundada em 1853, então com uma vocação marítima, proporcionada pelo intensificar das relações entre Portugal, as colónias africanas e o Brasil. A sua história ligar-se-á à da *Companhia de Seguros Douro*, fundada em 1835 e instalada em edifício adaptado no desaparecido Convento de São Domingos, no Largo de São Domingos (São Nicolau, Porto). Nos princípios do século XX, a *Companhia* vivia tempos difíceis, que exigiam medidas urgentes; no triénio de 1932-1934, Joaquim José de Carvalho entrou para a Direcção, dando novo rumo à *Companhia*, na criação de outros ramos de seguros e na diversificação das actividades económicas.

A ligação entre Brito e a *Garantia* parece ter começado em 1936, com a construção de um edifício de habitação plurifamiliar e comércio, sito no gaveto da Rua de Sá

³⁶ Cf.: <http://www.geira.pt/museus/tema1/index.asp?id=18>. 2007.

da Bandeira, n.ºs 458-498, com a Rua de Fernandes Tomás, n.ºs 704-714³⁷ (Santo Ildefonso, Porto). Este não foi o único edifício residencial da *Companhia* no Porto: já em 1928 havia sido construído o complexo da Rua do Amial, n.ºs 1023-1061, da autoria do arquitecto Alberto Fernandes Gomes; e, em 1946, seria construído um conjunto de três casas, no gaveto da mesma Rua do Amial, n.ºs 1087-1089, com a Rua Nova do Tronco, n.ºs 662-726 (Paranhos, Porto)³⁸; e, finalmente, em 1964, faria erguer o prédio da Rua de Costa Cabral, n.ºs 709-717³⁹. Contudo, este da autoria de Brito seria o mais grandioso, adaptando-se às novas estéticas e funcionalidades da Rua de Sá da Bandeira, na altura em reformulação, com a construção de prédios vários, como o *Palácio do Comércio* (1946), da autoria dos arquitectos Maria José Marques da Silva e Moreira da Silva⁴⁰. Apresenta-se, ainda, despojado de elementos decorativos, liberto de excessos, onde dominam linhas simples e directas, que marcam a sua solidez construtiva. Anunciavam-se, assim, os modelos que fariam a *Escola Modernista do Porto* e que Marques da Silva já havia renunciado na *Casa de Serralves* (1931).

Ainda na década de 1930, Júlio José de Brito envolveu-se no processo de construção do *Coliseu do Porto*, na Rua Passos Manuel, n.º 137 (Santo Ildefonso, Porto), mítica sala de espectáculos da Cidade do Porto, também propriedade da *Companhia de Seguros Garantia*⁴¹. A obra parecia inquinada desde o princípio, apesar dos esforços de João José da Silva, a quem se juntaram alguns notáveis, como Raúl Marques, Adélio Vaz, Conde da Covilhã e Joaquim José de Carvalho. Os primeiros projectos foram riscados por José Luís Porto (18...-1963), logo abandonados. Seguiram-se os desenhos do neerlandês Yan Wills, que também ficaram sem efeito; e os esquisos de Júlio José de Brito, recusados pela Comissão de Estética da Câmara Municipal do Porto; finalmente, em 1939, Cassiano Branco assumiu a direcção dos trabalhos, ficando Brito a assessorar e tendo como colaboradores Charles Cicles⁴² e Mário de Abreu (1908-?)⁴³. A obra demorou 22 meses a ser construída, custando 11 mil contos. Foi inaugurada a 19 de Dezembro de 1941, tornando-se numa das referências arquitectónicas da época, pelas suas linhas arrojadas e modernas para a época, onde o torreão anuncia o espectáculo e o *foyer* parece querer convidar à entrada.

³⁷ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 610, Vol. 833, fl. 388 e segs. – Licença n.º 1746/ 1936, de 18 de Dezembro. L.º 676, Vol. 979, fl. 304 – Lic.ºs 1265/ 1938 e 1266/ 1938, de 21 de Dezembro. «IAPXX – Inquirito à Arquitectura do Século XX em Portugal», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N100796.

³⁸ Cf.: AHMP-CMP – *Licenças de Obras*, Lic.º 261/ 1946.

³⁹ Cf.: AHMP-CMP – *Licenças de Obras*, Lic.º 203/ 1964.

⁴⁰ Cf.: «A Construção Civil – factor preponderante do desenvolvimento e urbanização da cidade. O seu valor e as suas possibilidades», *O Comércio do Porto*. Porto (sexta-feira, 13 de Setembro de 1946), p. 5.

⁴¹ O *Coliseu do Porto* nasce na sequência do anterior *Salão Jardim de Passos Manuel*, fundado em 1908, que teve uma actividade polivalente, como salão de chá, café-concerto, sala de cinema, etc. [cf.: «Iniciativas Portuenses – O Coliseu do Porto», *O Tripeiro*. Porto. Série V, Ano 1, n.º 02 (1945), p. 41. <http://www.coliseudoporto.pt>. 2007].

⁴² Charles Cicles riscara já diversos teatros de Paris (França), mas parece que aqui só foram executados os seus desenhos de candeeiros e portas, para o que nunca se pagou ao técnico [cf.: <http://www.coliseudoporto.pt/ColiseuHistoria2.htm>. 2007].

⁴³ Mário Augusto Ferreira de Abreu projectou interior e alterações na sala principal, escadarias e torre da fachada [cf.: <http://www.coliseudoporto.pt/ColiseuHistoria2.htm>. 2007].

Também na década de 1940, Brito riscou o *Hotel Garantia*⁴⁴ (Vila Nova de Famalicão), construído sobre o antigo Hotel Vilanovense⁴⁵, cujas obras começaram em 1942, sendo inaugurado a 19 de Junho de 1943, com um banquete nocturno⁴⁶. É um edifício marcado pelas linhas verticais do alçado principal, que projectam até à cobertura, tendo a contrabalançar as fiadas horizontais de janelas e a própria extensão dos alçados laterais do edifício.

Finalmente, a ligação com a *Companhia de Seguros* parece acabar nos anos de 1950, com a construção do *Edifício Garantia*, no gaveto da Avenida dos Aliados, n.ºs 195-237, com a Rua de Ramalho Ortigão, n.ºs 17-39 (Santo Ildefonso, Porto)⁴⁷. Projectado em 1953, foi licenciado em 1955 e ficou concluído em 1959⁴⁸. Destinava-se a servir como edifício-sede da *Companhia de Seguros*, ocupando o centro cívico da Cidade, mesmo defronte dos novos Paços de Concelho⁴⁹. É marcado pelo torreão que faz o gaveto, de planta circular, onde se destaca o aparelho granítico e que é acentuado por subtis linhas verticais, que entroncam nas pilastras de acesso ao espaço comercial do rés-do-chão. Os corpos que dali se destacam, para a Avenida dos Aliados e para a Rua de Ramalho Ortigão, apresentam-se com uma grande simplicidade, apenas animada pela fileira central de sacadas e pelas pilastras graníticas muito pouco salientes. Como noutros trabalhos deste período, destaca-se a imagem de solidez, mas também de elegância, uma elegância que se pretendia moderna.

A *Garantia* não foi a única obra realizada para uma companhia de seguros. Em 1954, projectou o edifício da *Generali Seguros*, na Rua de Ceuta, n.ºs 39-43 (Vitória, Porto), cujas obras estariam concluídas dois anos depois⁵⁰. Tal como nos prédios concebidos para a Avenida dos Aliados, também aqui se tratava de um novo arruamento, que se pretendia moderno e regular.

A Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto

A Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (actual Faculdade de Direito da Universidade do Porto)⁵¹, na Rua dos Bragas, n.ºs 177-289 (Cedofeita, Porto), foi

⁴⁴ Este edifício foi remodelado pela Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, segundo os projectos do arquitecto Noé Dinis, vencedor do *Prémio de Arquitectura Januário Godinho*, em 1991 [cf.: «Nova Praça no Centro da Cidade. Apresentado Projecto Inovador para a Reabilitação do Antigo Hotel Garantia», *Vila Nova de Famalicão. Boletim Municipal*. Vila Nova de Famalicão. Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão. n.º 5 (Março 2004), p. 13].

⁴⁵ O *Hotel Vilanovense* foi fundado em 1850, tendo pertencido a Domingos José Dias, a cujos herdeiros foi comprado por escritura notarial de 30 de Abril de 1942.

⁴⁶ Cf.: CARVALHO, Vasco César de – *Aspectos de Vila Nova*. Vila Nova de Famalicão: [s. l.], 1956.

⁴⁷ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Lic.ª 98/1955, de 25 de Fevereiro.

⁴⁸ Cf.: ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N100809.

⁴⁹ O edifício dos Paços do Concelho havia sido riscado pelo arquitecto António Correia da Silva (1880-?), tendo sido alterado e concluído pelo arquitecto Carlos João Chambers Ramos (1897-1969) [cf.: PINTO, José Lima de Sousa – *Monografia dos Paços do Concelho da Cidade do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1990].

⁵⁰ Cf.: ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N100668.

⁵¹ Cf.: GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Porto. Património em Cedofeita*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2004. ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N200964.

projectada em 1926, em colaboração com o arquitecto Manuel Lima Fernandes de Sá (1903-1980)⁵².

A Faculdade de Engenharia descendia directamente da Academia Politécnica do Porto (1837-1885), esta enraizada na ancestral Real Academia da Marinha e Comércio (1803-1837), de ambas herdando o edifício da Praça de Gomes Teixeira (Vitória, Porto). O crescimento da Universidade do Porto e a falta de espaços, fizeram com que a Reitoria mandasse construir um edifício próprio para o funcionamento dos cursos de Engenharia.

Os projectos do novo edifício são ainda muito conservadores, característicos dos edifícios educacionais que o Estado Novo concretizava no Porto da época. Torna-se, pois, difícil de dissociar esta obra com as dos Liceus de Alexandre Herculano (Avenida Camilo, Bonfim Porto – 1914-1931) e de Dom Manuel II/ Rodrigues de Freitas (Praça de Pedro Nunes, n.º 148, Cedofeita, Porto – 1918-1933), ambos da autoria do mestre Marques da Silva. Nos três é notória uma influência da *Art Déco*, não só pelas formas que assumem, mas também na articulação dos volumes. Contudo, persiste também um cariz classicizante, no recurso a pilares de boa secção, alinhados aos pares, e de um aparelho rusticado ao nível do rés-do-chão.

O Teatro Municipal Rivoli

O Teatro Municipal Rivoli, no gaveto da Rua de Dom João I com a Rua do Dr. Magalhães Lemos (Santo Ildefonso, Porto), é a primeira incursão de Brito no campo das salas de espectáculo. Não seria, contudo, a única. Já vimos o caso do *Coliseu do Porto*, a que se juntou, em 1940, o Teatro Jordão, na Avenida Dom Afonso Henriques (freguesia de São Sebastião, Guimarães)⁵³.

⁵² Manuel de Lima Fernandes de Sá nasceu na vila e freguesia de Avintes, em Vila Nova de Gaia, a 22 de Fevereiro de 1903, sendo filho de António Fernandes de Sá, escultor, e de Lúcia Lima, professora primária e fundadora do Colégio Araújo Lima (Rua da Constituição, Porto). Licenciou-se em Engenharia Civil pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (Carta de Capacidade de Engenheiro Civil, a 7 de Agosto de 1926, com 15 valores) e ingressou na École Supérieure des Beaux Arts de Paris em 1928, diplomando-se em Arquitectura em 1934. Registou-se como Engenheiro Civil na Câmara Municipal do Porto, a 18 de Janeiro de 1934 [cf.: AGMP-CMP – *Livros de Registo de Inscrição de Técnicos (assinar projectos e dirigir obras)*, Ano de 1946 – Licença n.º 21]. Trabalhou na Secção de Estudos da Direcção Regional do Norte dos Edifícios Nacionais, departamento da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Inscreveu-se como membro da Ordem dos Engenheiros, com a Carteira Profissional n.º 329, a 8 de Julho de 1946. A sua obra é marcada por uma influência francesa, destacando-se o Pavilhão de Arquitectura (1951-1952) e a Aula Magna (1957) da Escola Superior de Belas-Artes do Porto (Bonfim, Porto); o Edifício da Secção Regional do Norte da Ordem dos Engenheiros, em colaboração com o engenheiro Joaquim Augusto Ribeiro Sarmento, na Rua de Rodrigues Sampaio, n.ºs 123-133 (Santo Ildefonso, Porto – 1960) [cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras* – Licença n.º 639 / 1960, de 23 de Novembro]; a Unidade satélite do Hospital de Dom Manuel II (Vila Nova de Gaia); Edifício Hoechst, na Avenida de Sidónio Pais, n.ºs 375-379 (Ramalde, Porto – 1961); o Edifício das Caves A Ferreirinha (Santa Marinha, Vila Nova de Gaia) [cf.: PEDREIRINHO, José Manuel – «SÁ, Manuel Lima Fernandes», *Dicionário dos Arquitectos activos em Portugal desde o século I à actualidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1994, p. 211. SÁ, Manuel P. Fernandes de – «MANUEL FERNANDES DE SÁ. 1903-1980», in *Arquitectura. Pintura. Escultura. Desenho. Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*. Porto: Universidade do Porto, 1987, p. 106-109].

⁵³ Cf.: ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N100611.

O *Teatro Rivoli* substituiu o *Teatro Nacional*, inaugurado em 1913 e que ficava entre a Rua do Bonjardim e a Rua de Dom Pedro⁵⁴ – no espaço onde hoje se erguem o Teatro Municipal Rivoli e o Edifício da Caixa Geral dos Depósitos. Era propriedade da firma *Roque & Santos*, inaugurando com uma revista, mas logo convertendo o cartaz para a nascente indústria cinematográfica, não obstante as críticas gerais⁵⁵. As remodelações urbanísticas realizadas na década de 1920, na zona central da Cidade, vieram alterar todo o espaço da *Baixa*, criando-se a Avenida dos Aliados e a Praça de Dom João I.

Na transformação do *Teatro Nacional* em *Teatro Rivoli*, destacou-se Manuel Pires Fernandes, que divida a propriedade com o Banco Borges & Irmão (este em minoria). Suceder-lhe-ia a filha, Dona Maria da Assunção Fernandes (mulher do banqueiro de Francisco António Borges)⁵⁶, que se *destacou pela invulgar coragem e persistência* [com que se empenhou] *na transformação do Rivoli em casa de grandes espectáculos, da ópera e dos concertos às variedades e ao cinema*⁵⁷.

As obras deverão ter começado na passagem das décadas de 1920 para 1930. Foi inaugurado a 19 de Janeiro de 1932. Não tardaria, contudo, a ser novamente sujeito a obras: em 1940⁵⁸, Brito concebe um novo remate para da fachada de ângulo da Praça de Dom João I e Rua do Dr. Magalhães Lemos⁵⁹. No primeiro projecto, a solução estava mal resolvida, através da criação de um pano de parede com a inscrição *Teatro Rivoli*. Agora, rasgaram-se três janelas no local da inscrição e elevou-se o edifício, colocando-se um baixo-relevo dedicado às Artes. Interiormente, a boca de cena e o átrio foram, também, decorados com baixos-relevos. Estes trabalhos escultóricos foram executados por Henrique Moreira (1890-1979), com que Brito também trabalhava no *Coliseu do Porto*⁶⁰.

O *Teatro Municipal Rivoli* apresenta-se com uma imagem classicizante, sobretudo a partir das remodelações de 1940. Não obstante, aponta já para uma racionalização e estilização de linguagens formais, onde a solidez visual impera.

O Edifício da Companhia de Fiação e Tecidos de Fafe

Nos fins dos anos de 1910 foi redefinido o novo eixo central do Porto, com a abertura da Avenida dos Aliados e o projecto – e futura construção – dos novos Paços de Concelho. Estabelecia-se, então, a nova *sala de visitas* da Cidade, verdadeiramente urbanizada durante as duas décadas seguintes, com a instalação das sedes de grandes

⁵⁴ Desaparecida aquando da abertura da Avenida dos Aliados.

⁵⁵ Cf.: BANDEIRA, José Gomes – *Porto. 100 anos de cinema português*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996, p. 54-55.

⁵⁶ Cf.: *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Ed. Enciclopédia, L.^{da}, [s. d.], Volume IV, p. 927-928.

⁵⁷ Cf.: BANDEIRA, José Gomes – *Porto. 100 anos, op. cit.*, p. 55.

⁵⁸ O edifício foi novamente intervenção, entre 1992 e 1997, com obras de reabilitação, segundo os projectos do arquitecto Pedro Ramalho, que lhe mereceram o *Premio João de Almada* – 2000, atribuído pela Câmara Municipal do Porto pela *Recuperação do Património Arquitectónico da Cidade do Porto*.

⁵⁹ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras* – Licença n.º 729/ 1940, de 17 de Dezembro.

⁶⁰ Em 1966, Henrique Moreira concebeu e executou o frontão sobre o palco e os baixos-relevos do átrio do *Coliseu do Porto* [cf.: MARQUES, Maria Augusta – «Práticas de Conservação em Monumentos Escultóricos da Cidade do Porto», *Encontros de Escultura*. Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2004, p. 174-175].

companhias financeiras e comerciais: Banco do Minho (Avenida da Liberdade, n.ºs 33-41 – 1919-1922)⁶¹, Banco Nacional Ultramarino (Praça da Liberdade, n.ºs 130-138 – 1920-1924)⁶², Clube dos Fenianos Portuenses (gaveto da Rua do Clube dos Fenianos, n.ºs 25-40, com a Rua do Dr. Ricardo Jorge – 1920)⁶³, Pinto da Fonseca & Irmão (Praça da Liberdade, n.ºs 25-37 – 1920)⁶⁴, Banco Lisboa & Açores (Avenida dos Aliados, n.ºs 35-41 – 1921-1922)⁶⁵, Banco de Portugal (Praça da Liberdade, n.º 92 – 1922)⁶⁶, Banco Peninsular (Praça da Liberdade, n.ºs 10-12 – 1922)⁶⁷, Pinto & Sotto Mayor (Praça da Liberdade, n.ºs 28-29 – 1922)⁶⁸, Caixa Geral de Depósitos (Avenida da Liberdade, n.ºs 108-128 – 1923-1928)⁶⁹, Edifício Almeida Cunha, L.^{da} (Avenida da Liberdade, n.ºs 151-179 – 1923)⁷⁰, Edifício de Joaquim Emílio Pinto Leite/ Bank of London & South América Limited (gaveto da Avenida dos Aliados, n.ºs 2-20, com a Rua de Sampaio Bruno – 1924)⁷¹, Banco Borges & Irmão (Avenida dos Aliados, n.ºs 58-62 – 1926)⁷², Edifício António Arnaldo de Carvalho & A. Fernandes (gaveto da Praça de Liberdade, n.º 121, com a Rua de Sampaio Bruno – 1928)⁷³, Edifício Montepio Geral (gaveto da Avenida da Liberdade, n.º 90, com a Rua de Passos Manuel – 1929)⁷⁴, Clínica Dr. Alberto Nogueira Gonçalves / Casa de Saúde da Avenida (n.º 184 – 1930)⁷⁵, Edifício Lima Júnior & Companhia, L.^{da} (Avenida

⁶¹ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 353, fl. 167 e segs. – Licença n.º 234/ 1919, de 12 de Junho – técnico responsável: arquitecto João de Moura Coutinho de Almeida d'Eça (construção); e L.º 392, fl. 268 e segs. – Licença n.º 1053/ 1922, de 27 de Julho (alteração de fachada).

⁶² Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 362, fl. 247A e segs. – Licença n.º 2/ 1920 (ampliação de prédio); e L.º 405, fl. 189 e segs. – Licença n.º 442/ 1924, de 24 de ... – técnico responsável: arquitecto Ernesto Korrodi (aditamento).

⁶³ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 365, fl. 117 e segs. – Licença n.º 723/ 1920, de 24 de Setembro – técnico responsável: arquitecto Francisco d'Oliveira Ferreira.

⁶⁴ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 358, fl. 101 e segs. – Licença n.º 83/ 1920, de 18 de Fevereiro.

⁶⁵ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 377, fl. 44 e segs. – Licença 907/ 1921, de 2 de Setembro – técnico responsável: arquitecto João de Moura Coutinho de Almeida d'Eça (construção); L.º 396, fl. 267 e segs. – Licença 1465/ 1922, de 24 de Outubro (construção de mansarda).

⁶⁶ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 394, fl. 383 e segs. – Licença n.º 1292/ 1922, de 21 de Setembro – técnico responsável: arquitecto José Abecassis Júnior. Para a construção do edifício do Banco de Portugal houve um anteprojecto da autoria dos arquitectos Ventura Terra e Teixeira Lopes.

⁶⁷ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 396, fl. 113 e segs. – Licença n.º 1431/ 1922, de 19 de Outubro – técnico responsável: arquitecto Alberto Fernandes Gomes.

⁶⁸ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 393, fl. 234 e segs. – Licença n.º 1160/ 1922, de 26 de Agosto.

⁶⁹ Técnico responsável: arquitecto Porfírio Pardal Monteiro.

⁷⁰ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 410, fl. 279 e segs. – Licença n.º 957/ 1923, de 5 de Julho – técnico responsável: Michelangelo Soá.

⁷¹ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 440, fl. 18 e segs. – Licença n.º 1603/ 1924, de 7 de Novembro – técnico responsável: arquitecto José Marques da Silva; e L.º 504, fl. 101 e segs. – Licença n.º 814/ 1930 – técnico responsável: arquitecto José Marques da Silva.

⁷² Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 461, fl. 570 e segs. – Licença n.º 190/ 1926, de 6 de Março – técnico responsável: arquitecto Leandro de Moraes.

⁷³ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 485, fl. 491 e segs. – Licença n.º 83/ 1928, de 7 de Agosto.

⁷⁴ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 499, fl. 52-56 – Licença n.º 308/ 1929, de 9 de Outubro – técnico responsável: arquitecto Leandro de Moraes.

⁷⁵ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 513, fl. 540 e segs. – Licença 697/ 1930, de 31 de Dezembro – técnico responsável: arquitecto Francisco de Oliveira Ferreira.

da Liberdade, n.º 64 – 1924-1930)⁷⁶, *Jornal de Notícias* (Avenida dos Aliados, n.º 146 – 1930)⁷⁷, *O Comércio do Porto* (gaveto da Avenida dos Aliados, n.ºs 107-137, com a Rua de Elísio de Melo – 1930)⁷⁸, *A Lutuosa de Portugal* (Avenida da Liberdade, n.º 168 – 1932)⁷⁹, Sociedade Comercial Farmacêutica Limitada (Farmácia Vitalia) (Praça da Liberdade, n.º 34 – 1932)⁸⁰, Palácio dos Correios (Avenida dos Aliados, n.ºs 265-320 – 1953)⁸¹.

É neste contexto que temos de ver a construção do já mencionado *Edifício Garantia* e do Edifício da *Companhia de Fiação e Tecidos de Fafe*. Este último, sito no gaveto da Avenida dos Aliados, n.ºs 220-236, com a Rua de Rodrigues Sampaio, n.ºs 169-179 (Santo Ildefonso, Porto), serve actualmente de sede à Junta Metropolitana do Porto e os seus projectos foram submetidos a apreciação municipal a 24 de Agosto de 1943, sendo assinados pelo arquitecto e engenheiro civil Júlio José de Brito e pelo engenheiro civil Francisco Limpo Brito de Faria⁸². Obtiveram a licença de construção n.º 58/1944, de 4 de Fevereiro⁸³. Dez anos depois, o alçado seria alvo de alguns arranjos, segundo a licença n.º 572/1954, de 9 de Setembro⁸⁴. É um edifício apropriado a um gaveto de zona nobre da cidade, que se eleva num torreão de planta circular, cujo corpo inferior é acentuado por pilastras graníticas pouco profundas. À verticalidade deste eixo de ligação dos arruamentos, contrapõem-se os corpos laterais, marcados por discretas fileiras de vãos, que ajudam a enaltecer aquele remate.

⁷⁶ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 435, fl. 342 e segs. – Licença de 29 de Maio de 1924 – técnico responsável: arquitecto Leandro de Moraes.

⁷⁷ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 478, fl. 142 e segs. – Licença 612/1930, de 1 de Fevereiro – técnico responsável: arquitecto José Marques da Silva.

⁷⁸ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras* – Licença 612/1930, de 1 de Fevereiro – técnicos responsáveis: arquitectos Rogério dos Santos Azevedo e Baltasar Castro. Remodelado em 1989-1994, pelo arquitecto J. Teixeira de Sousa.

⁷⁹ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 526, fl. 123 e segs. – Licença 622/1932, de 24 de Dezembro.

⁸⁰ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 533, fl. 159 e segs. – Licença n.º 326/1932, de 20 de Outubro – técnicos responsáveis: arquitectos Manuel Marques e Amoroso Lopes.

⁸¹ Construído em 1953, segundo o risco dos arquitectos Carlos João Chambers de Oliveira Ramos e Carlos Manuel de Oliveira Ramos.

⁸² Francisco de Brito Limpo de Faria nasceu em Barcelos, a 30 de Maio de 1898; morreu no Porto, a 15 de Janeiro de 1961. Era filho de José de Castro Figueiredo de Faria (nasceu a 15 de Junho de 1865; morreu a 19 de Outubro de 1935) e de sua mulher Dona Ana Adelaide de Brito Limpo (nasceu a 26 de Dezembro de 1879; morreu a 9 de Junho de 1924). Casou, em 1920, com Dona Maria Isabel de Castro Leal (nasceu a 11 de Outubro de 1895; morreu a 19 de Setembro de 1980). Licenciou-se em Engenharia Civil pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, em 1923, com 16 valores, sendo-lhe passada Carta de Curso a 23 de Novembro desse ano. A 24 de Outubro de 1933 registou-se como técnico na Câmara Municipal do Porto [cf.: AGMP-CMP – *Registo Geral de Técnicos Habilitados para a Construção Civil*, n.º 169], renovando a inscrição a 3 de Agosto de 1938 [cf.: AGMP-CMP – *Livro de Registo de Técnicos*, n.º 44] e novamente a 21 de Outubro de 1941, altura em que declarou ser morador na Rua de Júlio Dinis, n.º 882, no Porto [cf.: AGMP-CMP – *Registo de Inscrição de Técnicos (assinar projectos e dirigir obras)*, Licença n.º 52].

⁸³ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 58/1944, de 4 de Fevereiro.

⁸⁴ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 572/1954, de 9 de Setembro.

E a obra corrente

Júlio José de Brito não tem uma obra monolítica no estilo, antes evoluiu ao longo dos tempos, por vezes conjugando gostos – então actuais –, outras vezes inovando, outras ainda glosando-os simultaneamente, até mesmo nas mesmas obras. Assim, é possível detectar-lhe edificações claramente influenciadas pelos formulários *neovernaculares* da *Casa Portuguesa*, que Ricardo Severo anunciou e Raúl Lino definiu⁸⁵; a par de edifícios de traço *Art Déco*, certamente influenciados no paradigma que foi (e continua sendo) a Casa de Serralves.

Entre os exemplares de informação *neovernacular*, é visível a forma como Brito joga com os elementos, integrando-os num conjunto harmonioso. Como preconizavam as teorias da *Casa Portuguesa*, buscaram-se os elementos tidos como mais característicos de uma *Arquitectura Popular Portuguesa*, reinterpretados e reinventados, de forma a acentuar os seus valores *tradicionais*, como acontece nos beirais, chaminés, os azulejos, por vezes em vitrais e alpendres. Pretendia-se uma arquitectura que traduzisse a imagem de uma gente acolhedora, cuja visão apontasse para sentimentos de conforto e de história. Assim, acontece nas Casas geminadas de Inês da Conceição Gomes d'Oliveira Barbosa e de Alice Inês de Souza Barbosa, na Avenida do Marechal Gomes da Costa, n.ºs 549-557 (Lordelo do Ouro, Porto – 1934), desenhadas em colaboração com o engenheiro civil Jorge Vieira Bastian⁸⁶; na Casa de Edith Cassels, na Rua de António Cardoso, n.º 222 (Lordelo do Ouro, Porto – 1941)⁸⁷; na Casa de Sarah Maria de Sousa Barbosa de Almeida, na Rua de Nossa Senhora de Fátima, n.ºs 89-97 (Cedofeita, Porto – 1946)⁸⁸; ou na Casa de Adelino Ferreira Marques, no gaveto da Rua de Feliciano de Castilho, n.ºs 351-355, com a Rua de António Cardoso, n.º 420 (Lordelo do Ouro – 1947), onde trabalhou em colaboração com o irmão António de Brito⁸⁹. É curioso observar que, indo já a década de 1940 avançada, se continuavam a construir edifícios de sabor historicista, modelo tão grado ao regime então vigente.

Num gosto ainda *fin-de-siècle*, se bem que nalguns elementos já apontando para uma maior definição e simplificação de linhas, que tendem para uma *Art Déco*, encontramos algumas outras obras: a Casa de Augusto Pinto de Magalhães, na Avenida do Marechal Gomes da Costa, n.ºs 282-310 (Lordelo do Ouro – 1936), em colaboração com o engenheiro civil Jorge Vieira Bastian⁹⁰, onde os volumes se sucedem, permitindo realçar as varandas fechadas, construídas quase em jeito *bow-windows*; ou a Casa do Engenheiro Civil Napoleão de Oliveira Passos de

⁸⁵ Sobre este assunto e para uma definição de *Arquitectura Vernacular*, veja-se o que já por nós foi apontado em GRAÇA, Manuel de Sampaio Pimentel Azevedo – *Construções de Elite...*, *op. cit.*, Vol. I, p. 161-163.

⁸⁶ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 558, Vol. 718, fl. 306-316 – Licença n.º 436/ 1934, de 8 de Outubro.

⁸⁷ Cf.: AGMP-CMP – *Livros de Obras* – Licença n.º 118/ 1941, de 24 de Março.

⁸⁸ Cf.: AGMP-CMP – *Livros de Obras* – Licença n.º 408/ 1946, de 21 de Setembro.

⁸⁹ Cf.: AGMP-CMP – *Livros de Obras* – Licença n.º 273/ 1947, de 15 de Maio.

⁹⁰ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 589, Vol. 797, fl. 334-343 – Licença n.º 686/ 1936, de 20 de Junho.

Lemos Reimão, na Rua de António Patrício, n.ºs 203-205 (Lordelo do Ouro, Porto – 1949)⁹¹, onde, embora a obra *apenas* corresponda a uma remodelação de alçado principal, introduzem-se gradeamentos em ferro fundido e portadas de gosto *fin-de-siècle*, bem como janelas geminadas, dentro do formulário utilizado entre o último quartel do século XIX e os arranques da centúria seguinte. Mais uma vez, atente-se para a disparidade de datas de construção (se bem que este segundo projecto corresponde a uma alteração do alçado principal), que nos permite sublinhar o enorme conservadorismo nos gostos, estéticas e valores arquitectónicos sempre permanente na Cidade do Porto.

Segue-se um conjunto de trabalhos de influência *Art Déco*, que estarão na génese do que será a *Escola do Porto*. São edifícios de linhas rectas e simples, despojados de decoração e de excessos, onde apenas se trabalham os volumes. Neste processo, é curioso observarmos o percurso de António de Brito, onde existe grande paralelismo, glosado estes mesmos formulários ainda em 1936, na Casa de Maria Rosa de Carvalho Borges da Gama, sita no gaveto da Avenida da Boavista com a Rua de Correia de Sá, n.ºs 46-48 (Lordelo do Ouro)⁹² – em colaboração com os arquitectos Eduardo Martins e Manoel Passos e com o engenheiro civil Augusto Barata da Rocha. Já Júlio José de Brito, riscará os projectos da Casa Manoel da Fonseca, na Avenida do Marechal Gomes da Costa, n.ºs 165-167 (Lordelo do Ouro, Porto – 1938)⁹³. Anos mais, projectará por duas vezes a Casa de Maria José Borges Nunes da Fonseca e de Maria Helena Borges Nunes da Fonseca, sita no gaveto da Avenida de Montevidéu, n.º 4, com a Rua do Molhe e a Rua de Gondarém, n.ºs 825-829. No primeiro projecto, avançou ainda com soluções de sabor *neovernacular*, com os beirais salientes, floreiras nas janelas e gradeamentos em portadas. Este projecto não seria levado a efeito, substituindo-se por um segundo, onde a simplificação tende para um quase minimalismo de formas⁹⁴.

Ainda dentro dos valores de meados do século, Brito projectou edifícios de algum arrojo estilístico e de boa solução visual, como aconteceu no prédio da Rua de António José da Costa, n.ºs 62-68 (Massarelos, Porto), executado em colaboração com o arquitecto Francisco Fernandes da Silva Granja, sob a encomenda de Armando da Silva Granja (1957)⁹⁵. É um edifício dominado pelas linhas verticais, formadas por reentrâncias estreitas, que parecem sustentadas por vigas estreitas que marcam os pisos.

Finalmente, correndo ainda a década de 1950, Brito arrancou para novos formulários, ao apresentar uma proposta da Casa de Antão Santos da Cunha, na Rua de Feliciano de Castilho, n.ºs 155-163 (Lordelo do Ouro, Porto), executado em colaboração com

⁹¹ Obra de alteração de fachada [cf.: AGMP-CMP – *Livros de Obras* – Licença n.º 394/ 1949, de 4 de Julho].

⁹² Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 595, Vol. 807, fl. 264-286 – Licença n.º 979/ 1936, de 14 de Agosto.

⁹³ Cf.: AHMP-CMP – *Livros de Licenças de Obras*, L.º 662, Vol. 932, fl. 144-157 – Licença n.º 567/ 1938, de 11 de Maio.

⁹⁴ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 328/ 1944, de 29 de Junho.

⁹⁵ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.º 481/ 1957, de 29 de Setembro.

o arquitecto Manuel Paulo Teixeira de Magalhães⁹⁶. É uma arquitectura arrojada para a época, que acentua o carácter residencial pelo intimismo do projecto, cujos vãos surgem quase que apenas marcados.

Outras obras assinaláveis

Para além das obras de Júlio José de Brito mencionadas, algumas outras também merecem destaque:

- o *Edifício Aviz*, no gaveto da Rua de Avis, n.^{os} 9-39, com a Rua da Fábrica, n.^{os} 74-76 (Vitória, Porto), construído em 1941⁹⁷;
- a *Casa do Eng. Mário Filgueiras*, sita na Avenida dos Combatentes, n.^o 386 (Paranhos, Porto), segundo a licença n.^o 790/ 1935, de 16 de Janeiro; e com garagem construída segundo a licença n.^o 1341/ 1937, de 8 de Outubro⁹⁸;
- a *Casa Domingos Fernandes*, sita na Praça de Mouzinho de Albuquerque, n.^o 151 (Cedofeita, Porto), construída em 1927⁹⁹;
- a *Casa de Guilherme Lopes*, no gaveto da Rua de Costa Cabral, n.^{os} 2136-2140, com a Rua de Santa Justa (Paranhos, Porto), construída em 1938 e acrescentada por Helena Bessa, em 1949¹⁰⁰;
- a *fábrica* que Júlio Gomes de Sousa mandou ampliar em 1935¹⁰¹, à qual acrescentou, em 1938, um *conjunto de três habitações* na Rua da Alegria, n.^{os} 343 A a 343E¹⁰² (Santo Ildefonso, Porto);
- o *Café Ateneia*, sito na Praça da Liberdade, n.^o 58 (Vitória, Porto), à época pertencente à Sociedade Ultramarina de Cafés, L.^{da}, cujo alçado e interiores foram alterados e ampliados em 1954¹⁰³;
- o *Edifício Generali Seguros*, sito na Rua de Ceuta, n.^{os} 39-43 (Vitória, Porto), encomendado por Francisco de Sousa Magalhães e construído em 1955¹⁰⁴;

⁹⁶ Cf.: AGMP-CMP – *Licenças de Obras*, Licença n.^o 174/ 1955, de 4 de Abril.

⁹⁷ Cf.: AGMP – *Licenças de Obras* – Licença n.^o 7/ 1941.

⁹⁸ Cf.: AGMP – *Licenças de Obras* – Licença n.^o 1341/ 1937, de 8 de Outubro. ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N200945.

⁹⁹ Cf.: AGMP – *Licenças de Obras* – Licença n.^o 647/ 1927, de 24 de Agosto (edifício); e Licença n.^o 441/ 1929, de 21 de Novembro (muro de vedação). ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N200358.

¹⁰⁰ Cf.: AGMP – *Licenças de Obras* – Licença n.^o 75/ 1938, de 5 de Fevereiro (edifício); Licença n.^o 427/ 1949, 15 de Julho (garagem). ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N100974.

¹⁰¹ Cf.: AGMP – *Licenças de Obras* – Licença n.^o 1012/ 1935, de 21 de Março.

¹⁰² Cf.: AGMP – *Licenças de Obras* – Licença n.ç 326/ 1939, 29 de Maio. ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N100823.

¹⁰³ Cf.: AGMP – *Licenças de Obras* – Licença n.^o 359/ 1954, de 15 de Junho; e Licença n.^o 181/ 1957, de 27 de Abril. ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N100810.

¹⁰⁴ Cf.: AGMP – *Licenças de Obras* – Licença n.^o 364/ 1955, de 23 de Junho.

- o *Edifício Gomes*, no gaveto do Largo do Pelourinho, n.º 11, com a Avenida Carvalho Araújo e a Rua Camilo Castelo Branco (São Pedro, Vila Real), construído entre 1948 e 1952¹⁰⁵;
- Edifício de Habitação, Escritórios e Comércio do gaveto da Rua do Duque de Loulé, n.ºs 84-98, com a Rua de Alexandre Herculano (Sé, Porto), construído em 1937¹⁰⁶;
- o *Liceu Camilo Castelo Branco*, na Praça de Camilo Castelo Branco (São Pedro, Vila Real), construído entre 1939 e 1940, que viria a ser ampliado por António Couto Martins, entre 1941 e 1943¹⁰⁷;
- o *Mercado Municipal de Vila Nova de Famalicão*, na Praça Dona Maria II, também com frentes para a Rua Capitão Manuel Carvalho e a Rua do Ferrador (Vila Nova de Famalicão)¹⁰⁸;
- o Sanatório de Mont'Alto, sito em Montalto (Gondomar), cujas obras de construção se arrastaram entre 1932 e 1958¹⁰⁹.

Concluindo

A obra de Júlio José de Brito é extensa e distinta. Projectou grandes e pequenas construções, umas mais notáveis, outras dentro do gosto vigente do seu tempo. Sem dúvida que foram importantes os ensinamentos do mestre José Marques da Silva, que Brito soube desenvolver e, nalguns momentos, evoluir em paralelo. Parte da sua obra fica para a História – e para a História da Arte –, como o *Teatro Municipal Rivoli* e o *Coliseu do Porto*, mas também a Faculdade de Engenharia e os *Edifícios Garantia* (da Rua de Sá da Bandeira, da Avenida dos Aliados e de Famalicão), cujos formulários serviram de paradigma às gerações de arquitectos que se seguiram.

Brito pertenceu à chamada *Escola do Porto*, produtora de um modernismo arquitectónico, com formulários classicizantes e *Art Déco*, adequando os volumes às funções e aproveitando as oportunidades fornecidas pela evolução tecnológica e pelo experimentalismo dos novos materiais. Por outro lado, não deixou de

¹⁰⁵Cf.: ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N200132.

¹⁰⁶Cf.: GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Porto. Património na Freguesia da Sé*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2006. ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N200132.

¹⁰⁷Cf.: ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N200154.

¹⁰⁸Cf.: ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N200487

¹⁰⁹Cf.: ORDEM DOS ARQUITECTOS – «IAPXX – Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX», in <http://iapxx.arquitectos.pt/>. 2007 – ficha N200688.

conceber edifícios com apontamentos *neovernaculares* do movimento da *Casa Portuguesa*, tão grados ao regime vigente do Estado Novo, que assim se legitimava pelas referências às características ancestrais e intrínsecas do Povo Português.

Júlio José de Brito foi um artista do seu tempo, lembrado pela Câmara Municipal, que, por deliberação de 7 de Julho de 1992, atribuiu o seu nome a uma rua da freguesia da Foz do Douro *Rua de Júlio de Brito*¹¹⁰.

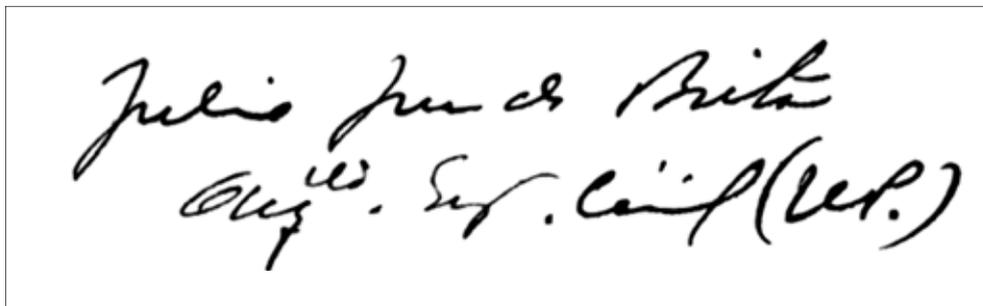


Fig. 1 – Fac-simile da assinatura de Júlio José de Brito, Arq.º Eng. Civil (UP)

¹¹⁰Já o pai dera nome a uma outra rua, na freguesia de Campanhã, por deliberação de 15 de Maio de 1971: *Rua de José de Brito*.

A capitania da Paraíba no século XVIII – arte, arquitectura e anonimato

Maria Berthilde Moura FILHA

Esta comunicação não tem por objetivo apresentar resultados que contribuam para o conhecimento da atuação de artífices e artistas na produção arquitetônica e artística da Paraíba no século XVIII, mas sim denunciar como permanecem no anonimato os homens responsáveis pela materialização deste acervo que ainda registra a história da capitania, bem como por tantos outros exemplares que desapareceram ao longo do tempo.

É, por demais, desproporcional a relação que há entre o acervo artístico remanescente do século XVIII e o número de artistas identificados como autores de tais obras. Na verdade, pode-se dizer que apenas são conhecidos os nomes de Policarpo de Oliveira Bernardes, autor da via sacra do adro da igreja e convento dos franciscanos, e José Joaquim da Rocha, a quem é atribuída a pintura do forro da nave da igreja conventual franciscana. Sobre a autoria desta obra, divergiu o Padre Antônio Barbosa, ao escrever, em 1985: “Infelizmente, até os dias de hoje ainda dorme no anonimato o artista autor dessa preciosidade. Há quem o atribua ao guarda-mor José Soares de Araújo, português nascido em Braga”.¹

No mais, como salientou o Padre Antônio Barbosa, tudo permanece como fruto de autores anônimos, embora diversos historiadores já tenham se debruçado sobre o estudo da arte na Paraíba do século XVIII, a exemplo do Dr. Humberto Nóbrega, do Cônego Florentino Barbosa, de Glauce Burity, entre outros.²

¹ BARBOSA, Antonio Pe. – *Relíquias da Paraíba. Guia aos monumentos históricos e barrocos de João Pessoa e Cabedelo*. João Pessoa: Embratur, 1985. p. 24.

² NÓBREGA, Humberto – *Arte Colonial da Paraíba*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1974. BARBOSA, Florentino Cônego. *Monumentos Históricos e artísticos da Paraíba*. João Pessoa: A União, 1953. BURITY, Glauce Maria Navarro – *A presença dos franciscanos na Paraíba, através do Convento de Santo Antônio*. Rio de Janeiro: G. M. N. Burity, 1988.



Fig 1 e 2 – Detalhes da pintura do forro da nave da igreja conventual dos franciscanos
– João Pessoa/Paraíba

Fonte: Acervo Dr. Humberto Nóbrega – UNIPÊ

Em contrapartida, se tem conhecimento sobre a presença de alguns homens que desde os primeiros tempos da capitania da Paraíba, contribuíram com ofícios específicos para a construção das suas estruturas físicas.

As pesquisas confirmam que no século XVI, residiam na Paraíba carpinteiros e pedreiros.³ Entre os religiosos enviados pelas ordens monásticas para fundação de suas casas, também não faltaram aqueles com habilidades para a arte de edificar. No século XVII, as obras de fortificação da capitania foram assistidas por engenheiros militares atuantes em Pernambuco. Conferindo a proveniência de todos estes homens, logo se constata que, em geral, era através da capitania de Pernambuco que muitos deles chegavam à Paraíba, fato que apenas confirma a grande ligação e dependência que a Paraíba sempre manteve, sob todos os aspectos, em relação à próspera e vizinha capitania.⁴

A fim de exemplificar a provável circulação que havia dos artífices entre estas capitanias, cita-se o caso do “*mestre de obras de el rei*” Manuel Fernandes, que antes de vir participar da fundação da Paraíba, trabalhava em Olinda, onde segundo o Frei Vicente do Salvador, “*tantas obras anônimas deveria ter deixado na depois Olinda devastada pelos holandeses*”.⁵ Da mesma forma, há o caso do mestre Manuel Gonçalves, que em 1594, se encontrava na Paraíba, na Aldeia de Braço de Peixe, “*fazendo a igreja*

³ Ver: *Primeira visitação do Santo Officio ás partes do Brasil pelo licenciado Heitor Furtado de Mendonça. Denúncias de Pernambuco 1593-1595*. São Paulo: Paulo Prado, 1929.

⁴ Ver: MOURA FILHA, Maria Berthilde – *De Filipéia à Paraíba. Uma cidade na estratégia de colonização do Brasil. Séculos XVI a XVIII*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005. Tese de Doutorado no ramo da História da Arte.

⁵ SALVADOR, Frei Vicente do – *História do Brasil*. In *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1888. p. 125.

da dita aldeia” que era, então, administrada pelos padres jesuítas. No ano seguinte, Manuel Gonçalves era ouvido em Pernambuco pelo visitador da Inquisição.⁶

No século XVII, as capitanias de Pernambuco e Paraíba vivenciaram a invasão holandesa (1631-1654), período que marcou a história destas duas capitanias, com uma ruptura que estabelece dois tempos distintos em seus percursos históricos. Expulsos os holandeses, teve início o largo processo de reconstrução destas capitanias, fato determinante para que muitas das obras hoje remanescentes – em particular as arquitetônicas – sejam datadas da segunda metade do século XVII, ou posteriores.

Mas ao observar o produto desta reconstrução da Paraíba, após a expulsão dos holandeses, depara-se com o anonimato dos artistas e artífices atuantes naquela época. Havendo obras significativas como as igrejas e conventos das ordens religiosas, todas reconstruídas após o período holandês, pouco é o conhecimento que se tem sobre os seus artistas.

A partir destas considerações iniciais, chega-se ao questionamento: se há informações sobre a presença de artistas e artífices na Paraíba desde os primórdios da capitania, como se justifica o anonimato das obras ali produzidas a partir da segunda metade do século XVII e no século XVIII? Ao mesmo tempo, a qualidade do que foi produzido não dá espaço para acreditar que tenha sido resultado do trabalho de leigos, mas ao contrário, demonstra ter por trás, pessoas que dominavam seus ofícios e com um nível compatível com a produção artística da vizinha capitania de Pernambuco, onde são inúmeros os artistas identificados no mesmo período.

Soma-se a estes pontos de reflexão, a provável mobilidade de homens que havia entre as duas capitanias e coloca-se a hipótese de estabelecer um possível percurso de identificação dos artistas e artífices que trabalharam na Paraíba, através do conhecimento já existente sobre os profissionais atuantes em Pernambuco. Esta pode vir a ser uma forma de vencer o desconhecimento sobre os artistas e artífices em atividade na Paraíba, possibilitando ultrapassar obstáculos difíceis de transpor, como a falta de documentação, as restritas referências bibliográficas sobre a matéria, etc.

Alguns aspectos devem ser esclarecidos para sustentar a viabilidade desta investigação. O primeiro refere-se à existência de alguns núcleos urbanos estabelecidos entre as sedes das duas capitanias – as atuais cidades de Recife e João Pessoa – que provavelmente criou um eixo de ligação entre ambas, também sob a ótica da produção artística. Entre os núcleos urbanos mais significativos deste “percurso de ligação” – Olinda, Igarapé, Itamaracá e Goiana – encontram-se, principalmente, igrejas e conventos que revelam a presença de mão-de-obra qualificada na produção dos mesmos, a ponto de justificar a classificação de alguns destes exemplares, com seus respectivos acervos de bens integrados, no Livro das Belas Artes do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

O segundo aspecto que permite o desenvolvimento desta investigação sobre um suporte sólido é a existência de um trabalho inédito, guardado na biblioteca da 5.^a Superintendência Regional do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artís-

⁶ MARTINS, Judith – *Dicionário de Artistas e Artífices de Pernambuco*. Trabalho inédito sob a guarda da 5.^a Superintendência Regional do IPHAN. p. 90.

tico Nacional – em Recife. Neste trabalho, desenvolvido pela Sra. Judith Martins, intitulado “*Dicionário de artistas e artífices de Pernambuco*” estão arrolados 308 homens que trabalharam em Pernambuco entre os séculos XVI a XIX, relacionando-os com as obras nas quais colaboraram.⁷

Este trabalho é de grande valia para o desenvolvimento da investigação que se propõe, por representar um elevado esforço de identificação e sistematização de todos estes artistas e artífices, possibilitando galgar uma outra etapa de conhecimento sobre a matéria, a partir deste trabalho inicial.



Fig. 3 – Igreja da Ordem 1ª e 3ª do Carmo – Goiana / Pernambuco



Fig. 4 – Igreja e Mosteiro de São Bento – Olinda / Pernambuco

⁷ Cabe aqui um agradecimento ao Eng. Frederico Almeida, superintendente da 5ª Regional do IPHAN, que permitiu o acesso a este trabalho inédito.



Fig. 5 – Igreja e Convento de São Francisco – João Pessoa / Paraíba
Produção arquitetônica em Pernambuco e Paraíba
Fonte: Acervo Berthilde Moura Filha

Sobre esta base de informações lança-se o desafio de identificar aqueles artistas provenientes do Norte de Portugal, acrescentando ao conhecimento já existente novos dados sobre a origem destes homens e possível atuação profissional fora dos limites do Brasil, observando que, salvo algumas exceções, o trabalho desenvolvido pela Sra. Judith Martins não apresenta este tipo de informação.

A fim de situar qual é o estágio em que se encontra o conhecimento sobre os artistas e artífices que trabalharam nas capitanias de Pernambuco e Paraíba, apresenta-se, a seguir, um panorama sobre a matéria.

Artistas e artífices na Paraíba e Pernambuco no século XVI

Já foi referida a presença do “*mestre de obras de el rei*” Manuel Fernandes e de outros pedreiros e carpinteiros vindos de Pernambuco com o ouvidor geral Martim Leitão para trabalhar nos fundamentos da cidade de Filipéia de Nossa Senhora das Neves.

Destes primórdios se tem conhecimento, também, da presença de dois frades franciscanos enviados para a Paraíba, os quais tinham reconhecida habilidade na arte de construir. Vindos de Olinda, chegaram à Filipéia, em 1589, o Frei Antônio do Campo Maior e o Frei Francisco dos Santos que ficou responsável pelo traçado da planta da primeira casa da Ordem. Era ele natural da paróquia de N. Sra. da Graça

de Fragusela, bispado de Viseu, e filho da Província franciscana de Santo Antônio de Portugal.⁸

Entre os anos de 1594 e 1596, foi guardião do convento franciscano da Paraíba, o Frei Antônio da Ilha, “*tão inclinado às obras*”, que tinha a função de arquiteto junto à Custódia do Brasil. Natural da Madeira, Frei Antônio entrou para a província franciscana da Piedade de Portugal, em 1585, e veio para o Brasil entre os fundadores da Custódia de Santo Antônio.⁹

Outras informações são conhecidas através de uma fundamental fonte de pesquisa, o livro das “*Denúncias de Pernambuco*” registradas durante a Primeira Visitação do Santo Ofício ao Brasil, quando o “*licenciado Heitor Furtado de Mendonça*” representou a Inquisição em Pernambuco e Paraíba, entre os anos de 1593 a 1595.¹⁰

Sendo encerrada a Visitação na Paraíba, no dia 24 de Janeiro de 1595, observa-se que entre os homens citados constam dois carpinteiros e um pedreiro, mostrando a presença destes artífices na capitania. Quanto à naturalidade, dos 16 envolvidos, constata-se o seguinte resultado: Ilha de São Tomé, 1; Ilha de São Miguel, 1; Lisboa, 3; Norte de Portugal, 6; Alentejo, 1; Algarve, 1; Pernambuco, 2; Não identificada, 1. Predominava, portanto, a procedência do Norte de Portugal. Os nortenhos eram provenientes do Porto, de Guimarães, de Mesão Frio (Bispado de Lamego), do Conselho de Unhão (Arcebispado de Braga), de Maçarellos (termo do Porto), de Santestevão de Ponte de Lima, e da Freguesia de Betorinho dos Piaís.

No mesmo livro das “*Denúncias*”, são citadas 27 pessoas que exerciam os seguintes ofícios em Pernambuco: 19 carpinteiros, 4 pedreiros, 2 ferreiros, 1 torneiro e 1 entalhador. Quanto à procedência, apenas 10 a declararam, registrando-se homens oriundos de Lisboa, Braga, Porto, Vila de Fronteira no bispado de Elvas, Odivelas, Viana do Castelo, Santa Marinha de Lódares em Barcelos, Cabeçais no termo do Porto, e Freguesia de Santa Catarina da Meadela, em Viana da Foz de Lima. Portanto, há também a predominância dos nortenhos, em número de seis.

A presença portuguesa nas capitanias de Paraíba e Pernambuco no século XVI

Sendo de pequena monta a análise acima apresentada sobre a radicação de portugueses nas capitanias da Paraíba e Pernambuco, no século XVI, encontra-se subsídios mais consistentes em estudos existentes sobre a questão. Como exemplo, cita-se o trabalho desenvolvido por Robert Ricard, o qual se debruçou sobre uma análise mais aprofundada deste mesmo livro de registro das “*Denúncias de Pernambuco*” para demonstrar a forte presença portuguesa na região.

⁸ JABOATÃO, Frei Antonio de Santa Maria – *Orbe Serafico Novo Brasilico*. Lisboa: Officina de Antonio Vicente da Silva, 1761. p. 236.

⁹ WILLEKE, Venâncio. Frei – Dois Arquitetos Franciscanos do Brasil Quinhentista. *Itinerarium*. Ano 13. Nº 55. Lisboa, 1967. p. 74.

¹⁰ *Primeira visitação do Santo Officio...* - Op. Cit.

Analisando este registro, Robert Ricard comprovou a predominância de imigrantes oriundos da região norte de Portugal que vinham se estabelecer no Brasil, no século XVI. Este estudo mostra que entre as 435 pessoas que declararam ao visitador da Inquisição a sua naturalidade, 183 eram do Norte de Portugal, 39 do Centro, 17 do Ribatejo, 93 da região de Lisboa, 48 do Alentejo, 13 do Algarve, 38 das Ilhas Atlânticas e 4 do Marrocos.

Entre os 183 portugueses oriundos do Norte, 53 eram do Porto, 29 de Viana do Castelo, 13 de Guimarães, 9 de Braga, 6 de Ponte de Lima, 5 de Barcelos e outros 5 da Vila do Conde¹¹. Sentiam-se os nortenhos atraídos pelo Brasil, devido à falta de possibilidade de melhor vida em sua região, por ser a costa marítima do Minho a mais densamente povoada e a região interior de Trás-os-Montes, a mais pobre.

Segundo José Antônio Gonçalves de Mello, sendo expulsos os holandeses do Nordeste do Brasil e restabelecido o governo português, em 1654, foi retomada a vinda de portugueses para Pernambuco. Predominavam os mercadores e mestres de ofícios que vinham preencher as vagas deixadas pelos holandeses, além dos aventureiros. E segundo Mello, naquela época, “*as oportunidades de fortuna para homens de negócios e oficiais mecânicos eram grandes, com o restabelecimento do comércio da capitania [de Pernambuco] com o Reino*”.¹²

Considerando a intrínseca relação que havia entre as capitanias de Pernambuco e Paraíba, e o fato de estarem naquele momento vivenciando um mesmo processo de reconstrução após a expulsão dos holandeses, tudo leva a crer que a afirmativa de José Antônio Gonçalves de Mello, quanto à presença portuguesa na região naquele período, se aplique da mesma forma à Paraíba.

Artistas e artífices em Pernambuco nos séculos XVII e XVIII e a possível mobilidade para a Paraíba

A partir deste período de reconstrução, após a expulsão holandesa, passam a ser escassas as informações sobre os artistas e artífices atuantes na Paraíba, o que leva a buscar parâmetros para compreensão desta produção na mão-de-obra disponível em Pernambuco, na mesma época. Um dos aspectos que indica ter havido esta correlação na produção arquitetônica/artística nas duas capitanias é a ação dos engenheiros militares nestas duas capitanias.

Cristóvão Álvares, nascido na Vila de Redondo, no Alentejo, provavelmente já se encontrava em Pernambuco, trabalhando na construção do Forte do Mar do Recife, entre 1608 e 1612. Há notícias, também, da sua atuação na fortificação das capitanias da Paraíba e Rio Grande do Norte, nos fortes do Cabedelo e dos Reis

¹¹ RICARD, Robert – Algunas Enseñanzas de los documentos inquisitoriales del Brasil 1591-1595. In *Anuário de Estudos Americanos*. Tomo V. p. 705-715. Apud. MELLO, José Antônio Gonçalves de – *Antônio Fernandes de Matos 1671-1701*. Recife: Edição dos Amigos da DPHAN, 1957, p.12.

¹² MELLO, José Antônio Gonçalves de – Op. Cit. p.13.

Magos, respectivamente.¹³ Este é um dos exemplos de mobilidade dos engenheiros militares, sendo conhecidos outros que lotados em Pernambuco, prestavam serviços nas capitanias vizinhas.

Nome	Data de referência	Obras de referência
BARRETO, Diogo Pais	1629	Forte do Brum – Recife
COUTINHO, João	1649 – 1676	Fortificações de Pernambuco
ESTEVENS, José Pais	1686 1696	Nomeado capitão engenheiro de Pernambuco Aula de Fortificação na Bahia
OLINDA, Manoel Gonçalves	1606	Convento franciscano de Ipojuca e do Recife
PINTO, Antônio Correa	1668 – 1690	Forte do Brum – Recife
REBELO, Pedro Correa	1694	Nomeado sargento-mor engenheiro de Pernambuco

Uma vez que somente em 1716 foi criado o posto de capitão engenheiro da Paraíba, até então, era de Pernambuco que estes vinham para assistir, em particular, as obras de fortificação da capitania.

Em 1681, o Conselho Ultramarino ordenou ao engenheiro João Alves Coutinho que fosse à Paraíba, reparar a fortaleza do Cabedelo.¹⁴ A partir de 1689, surge o nome do engenheiro José Pais Esteves intervindo na reedificação da mesma fortaleza, sendo considerável a sua atuação na Paraíba, até o ano de 1692, quando foi remanejado para a Bahia. Nos últimos anos do século XVII, o sargento-mor engenheiro, Pedro Correa, passou a assistir as obras da fortaleza do Cabedelo.¹⁵

A mesma mobilidade é apontada para os religiosos das ordens monásticas. Já no século XVI, constata-se que estes religiosos atuavam em casas situadas em diversas capitanias, fato que continua a ocorrer na centúria seguinte, como demonstra o quadro abaixo

Nome	Ofício	Data de referência	Natural	Lugar onde trabalharam ¹⁶
ÁLVARES Pedro S.J.	mestre de obras	1586-1636	Minho	Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco
BOAVENTURA Pedro de São O.F.M.	carpinteiro	1589-1634	Vila Real	Olinda / PE
CAMPO MAIOR Antônio de O.F.M.	mestre de obras	1588-1601	Elvas	Olinda, Igarapu / PE Paraíba

¹³ MARTINS, Judith – Op. Cit. p. 5-16. Em Pernambuco, Cristóvão Álvares trabalhou na construção do Forte do mar, em Recife, e na Sé de Olinda, entre outras obras.

¹⁴ A.H.U. – ACL_CU_014, Cx. 2, Doc. 114.

¹⁵ MOURA FILHA, Maria Berthilde – Op. Cit. p. 290.

¹⁶ Para conhecimento sobre estes religiosos são fonte de pesquisa: LEITE, Serafim – *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil. 1549-1760*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953 e JABOATÃO, Frei Antonio de Santa Maria – Op. Cit.

Nome	Ofício	Data de referência	Natural	Lugar onde trabalharam ¹⁶
COSTA Luís da S.J.	escultor	1688-1739	Lisboa	Recife, Olinda / PE Bahia
DIAS Francisco S.J.	arquiteto	1562-1633	Alenquer	Rio de Janeiro, Bahia, Santos / SP, Olinda / PE
LUÍS Afonso S.J.	carpinteiro	1603-1656	Penafiel	Olinda, Goiana, Itambé / PE
TRIGUEIRO Domingos S.J.	entalhador	1671-1732	Ponte de Lima	Bahia, Espírito Santo
XAVIER Domingos S.J.	entalhador	1681-1732	Tomar	Bahia, Espírito Santo, Pernambuco

Além destes engenheiros e religiosos, a Sra. Judith Martins arrolou em seu dicionário diversos artífices e artistas que trabalharam em Pernambuco, entre a segunda metade do século XVII e o século XVIII.

Este levantamento nos indica, também, quais eram as obras em que atuavam estes homens. Trata-se de um dado de grande valia para subsidiar a hipótese aqui levantada quanto à existência de um “percurso de produção artística” possível de haver existido entre as capitanias de Pernambuco e Paraíba. Considerando apenas a participação em obras ligadas à ordem franciscana, estavam estes artífices envolvidos na construção dos conventos existentes em Recife, Igarapé, Olinda e Ipojuca, e também na capela dourada da Ordem 3ª de São Francisco do Recife. Diante disso, abre-se espaço para pensar na possível circulação destes homens através das obras em andamento naquele momento, tanto em Pernambuco quanto na Paraíba.

O percurso histórico que estas duas capitanias vivenciavam aquela época reforça esta possibilidade, observando-se que um grande número de edificações se encontrava em obras de recuperação, ou em construção, após a retomada do poder português na região, bem como no século XVIII, o qual foi um período prolífero em obras, segundo pode-se depreender da relação apresentada a seguir.

Cidade	Data de referência	Obras
RECIFE	1679 1728 início do séc. XVIII 1696 1700 início do séc. XVIII 1696 1686 1753-1790 1662 1725-1757	Ig. Da Madre de Deus Ig. São Pedro dos Clérigos Ig. De N. Sra. do Terço Ig. E convento de N. Sra. do Carmo Ig. De Santa Tereza da Ordem 3ª do Carmo Convento franciscano de Santo Antônio Capela dourada da ordem 3ª de S. Francisco Ig. Do Divino Espírito Santo Ig. Do S. Sacramento de Santo Antônio Ig. Do Rosário dos Homens Pretos Ig. De N. Sra. da Conceição dos Militares
OLINDA	1662 1661-1662 1688-92 1665 c. 1704	Convento franciscano de N. Sra. das Neves Ig. De N. Sra. da Graça (jesuíta) Ig. E mosteiro de São Bento Ig. Da Misericórdia Ig. Do convento de S. Antônio do Carmo
IGARAÇU	séc. XVII 1661 até séc. XVIII 1742 – 1768 c. 1774 séc. XVII	Ig. De São Cosme e Damião Convento Franciscano de Santo Antônio Ig. E convento do Sagrado Coração de Jesus Capela de N. Sra. do Livramento Ig. De São Sebastião
GOIANA	2ª metade do séc. XVIII séc. XVIII 2ª metade do séc. XVIII c. 1733 e final do séc. XVIII 2ª metade do séc. XVIII séc. XVIII 1679	Ig. De N. Sra. do Rosário dos Homens Brancos Ig. De N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos Ig. De N. Sra. da Conceição Ig. Da Santa Casa da Misericórdia Ig. De N. Sra. do Amparo Ig. E convento da Soledade Convento de Santo Alberto e Ordem 3ª do Carmo
PARAÍBA	c.1657 1778 1722 1718 1682 1697 1729-1741 1767	Ig. E mosteiro de São Bento Ig. E mosteiro dos carmelitas Ig. De S. Tereza da Ordem 3ª do Carmo Ig. E convento dos franciscanos Ig. E colégio dos jesuítas Ig. De N. Sra. do Rosário dos Pretos Ig. De N. Sra. das Mercês Ig. De N. Sra. Mãe dos Homens

Verificando esta extensa produção arquitetônica na região, ocorrida entre a segunda metade do século XVII e o século XVIII, logo se percebe a grande necessidade de mão-de-obra qualificada para a execução das mesmas, requerendo toda sorte de artífices e artistas, muitos já identificados no dicionário organizado pela Sra. Judith Martins. Analisando os resultados por ela obtidos, constata-se a predominância de pedreiros e carpinteiros, em número de 34 e 30, respectivamente. Mas também constam 18 entalhadores, 14 pintores, 12 ourives, 7 marceneiros, 2 fundidores, entre outros artífices. Estes números, possivelmente, devem representar o maior refinamento estético que as obras deste período estavam ganhando.

Mas no que tange à naturalidade destes artífices, são praticamente inexistentes as informações. Entre os poucos que têm suas origens identificadas constam os ourives, Matias Cohen e Moisés Neto, portugueses, que no ano de 1635, pediram licença para passar ao Brasil como burgueses, para ali viverem de seu ofício. Quantos mais chegaram a Pernambuco seguindo este percurso? Trata-se de um dado a ser investigado.

É este o quadro até o momento identificado sobre estes homens que, em Pernambuco, deixaram lavrados, sob diversas formas de expressão, os seus fazeres. Enquanto na Paraíba predomina o desconhecimento.

Diante do exposto, acredita-se estar perante uma investigação que virá a frutificar, com possibilidade de tirar do anonimato muita da produção artística de Pernambuco, e particularmente da Paraíba, revelando não só os nomes dos seus autores, mas na expectativa de conhecer um pouco mais da história destes homens. Buscam-se agora os caminhos a trilhar para o resgate desta história, procurando diretrizes norteadoras para a investigação, localizando os possíveis fundos de pesquisa documental e de bibliografia subsidiária.

David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins – Um Primeiro Olhar sobre um Atelier do Porto do século XX

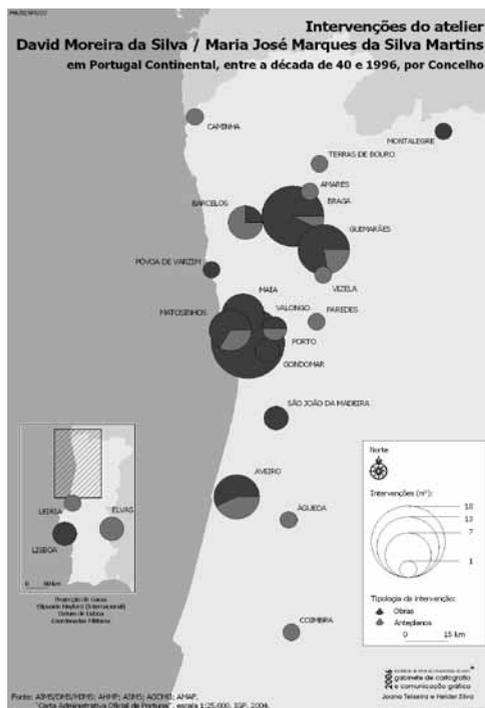
Maria do Carmo Marques PIRES

A comunicação estruturar-se-á em três breves momentos:

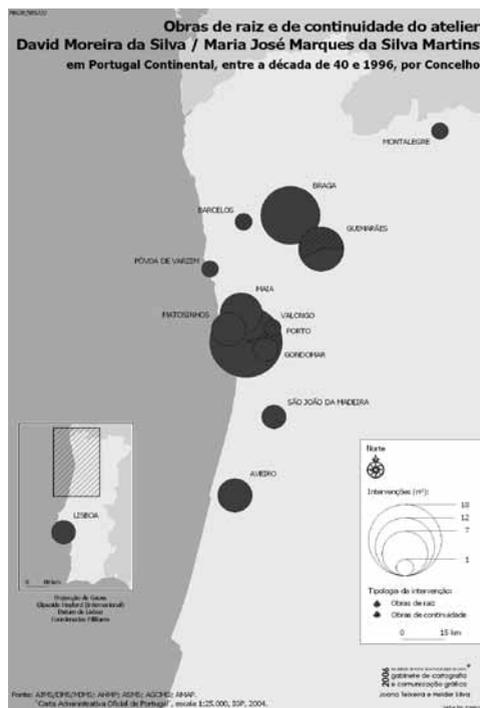
- Informação sobre a formação académica dos dois arquitectos, alguns exemplos dos trabalhos académicos e sua ligação às realizações a nível do urbanismo, tentando ler a obra realizada como uma síntese da formação académica, das teorias urbanísticas subjacentes, das aplicações práticas conhecidas através documentos sobre a cidade –jardim e da conjuntura político-social portuguesa.
- A análise de outra das actividades de parceria dos dois arquitectos no atelier, a de continuidade – obras terminadas por genro e filha do arquitecto José Marques da Silva –através da análise do edifício sede da Sociedade Martins Sarmento, inferindo da obediência ao projecto inicial na concretização da obra ou alguns apontamentos de cunho e iniciativa pessoais.
- A problemática colocada por duas obras distintas que envolveram o mercado e as opções dos artistas, dois exemplos de edificações na cidade do Porto – O Palácio do Comércio e o complexo da Sociedade Cooperativa de Produção dos Operários e Pedreiros Portuenses/Torre Miradouro.

Os arquitectos David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins estiveram na génese de um dos ateliers de grande longevidade e produtividade (1941-1996) da cidade do Porto, do século XX.

David Moreira da Silva nasceu em 1909, foi arquitecto e segundo urbanista português, formado na Escola de Belas Artes do Porto (1921-29), frequentou o atelier Laloux-Lemaresquier de 1931 a 1934 (onde se preparou para admissão à Escola de Belas Artes de Paris), foi bolseiro da Junta Educação Nacional e do Instituto para a Alta Cultura (1934). Aluno da Escola de Belas Artes (1934-39) e do Instituto de Urbanismo de Paris (1935-39) e docente da Escola de Belas Artes do Porto, entre 1946 e 1961. Natural da Maia é filho de um importante nome ligado ao cooperativismo português, José Moreira da Silva (um dos fundadores da Sociedade Cooperativa de



Mapa 1



Mapa 2

Produção dos Operários e Pedreiros Portuenses e um dos responsáveis pela introdução da produção do granito polido em Portugal), com quem trabalhou em grande parte das obras. Em Paris, foi aluno e conviveu com Marcel Poëte, Hautecoeur, Gaston Jéze, Louis Bonnier, Jacques Gréber, Henri Prost, François Sentenac, William Oualid.

Maria José Marques da Silva Martins, nascida em 1914, natural da cidade do Porto, filha do arquitecto José Marques da Silva, formou-se em Arquitectura sob sua orientação na Escola de Belas Artes do Porto, em 1943, tendo conhecido, no círculo de trabalho de seu pai, David Moreira da Silva com quem casou e partilhou vida e obra. Constituiu com ele um atelier cuja produção profícua não se confinou apenas aos diversos espaços físicos de trabalho (ateliers de Fernandes Tomás, Sá da Bandeira – Palácio do Comércio, Cooperativa dos Pedreiros), mas foi feita num outro espaço, o existencial, através dos diálogos profissionais/pessoais tidos nas casas números 44 e 30 da Praça Marquês do Pombal (que serviram pontualmente como locais de trabalho frequentados por arquitectos e designers), na sua quinta de Barcelos, nas suas viagens dentro do país em trabalho, nos estaleiros das obras.

Como se pode observar nos dois mapas elaborados¹, a partir de um primeiro levantamento documental ainda provisório, para este amplo período, constata-se situar-se a maior mancha da obra realizada, nos concelhos do Norte Litoral do território,

¹ Vide página 176, os dois mapas realizados no gabinete de cartografia e comunicação gráfica Joana Teixeira e Hélder Silva, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a partir do levantamento documental realizado pela investigadora nos Arquivos do IMS, AHCMF, ASMS, AMAP, AGCMG.

espalhando-se para o litoral/ centro e pontualmente para sul (Lisboa e Elvas), não se encontrando aqui representados os ante-planos de urbanização e os projectos e obras realizados para Luanda e Gabela, em Angola, e para a ilha da Madeira, assim como a imensa obra de consultadoria deste atelier do Porto.

No mapa 1, encontram-se representados os anteplos de urbanização elaborados (Vila de Águeda, Moledo do Minho, Gerês, Amares, Braga, Matosinhos, Valongo, Guimarães, Caldas das Taipas, Vila de Vizela, Barcelos, Aveiro, S. Jacinto, Cacia-Sarrazola, Paredes, Monte Real, Elvas, Vilar de Perdizes, Chaves) e ainda os diversos projectos e obras realizadas em Portugal continental, englobando os diferentes tipos de equipamentos, edifícios mistos, as habitações rurais e urbanas, o mobiliário ...

No mapa 2, distinguiu-se o peso das obras de continuidade (remodelação de outros edifícios já existentes e/ou concretização de projectos da autoria do genro e pai, o arquitecto José Marques da Silva – em Guimarães, Barcelos e Porto), ou de raiz, a maior parte. Quisemos com estas representações dar uma primeira imagem da imensa e diversificada obra e do longo período de produção do atelier em estudo.

Apresentamos a imagem da capa de um álbum² no qual se encontram diversos trabalhos realizados por David Moreira da Silva para a Escola Nacional de Belas Artes de Paris, desenhos de fachadas, plantas e pormenores arquitectónicos de monumentos de referência na História da Arte Europeia (catedral de S. Pedro, Igreja do Gésu, villa Médicis em Roma, palácio de Fontainebleau, Les Trianons ...) num aperfeiçoamento da técnica através da cópia.

David Moreira da Silva foi aluno de Jacques Gréber como podemos comprovar pela existência de um álbum de trabalhos³ realizados no 1º ano de frequência do Instituto de Urbanismo de Paris, e neste caso particular, observámos um dos vários trabalhos realizados – a implantação de vários tipos de edifícios e equipamentos na cidade de Paris. Este documento constitui prova de um facto inédito e polémico, o de David Moreira da Silva ter sido realmente, aluno do importante arquitecto urbanista francês e autor dos desenhos dos jardins de Serralves.

No projecto da planta do Jardim Central de Serralves podemos observar em Gréber o predomínio de uma composição classicizante, a imposição de um linearismo geométrico, simetria e regularidade conferidas por eixos rectilíneos que se encontram associados, na parte baixa do jardim, a percursos curvos, numa clara ruptura com a estrutura anterior. A zona do lago romântico, localizada numa cota inferior, contraria a anterior organização, num espaço lido agora por traçados orgânicos de acessos adaptados à topografia do terreno. Soluções essas adoptadas pelo atelier de Moreira da Silva nos seus planos de urbanização além das aprendizagens adquiridas na sua formação teórica com os criadores do conceito da cidade-jardim, com professores e colaboradores como De Gröer (grande influenciador no urbanismo português da década de quarenta) e do profundo conhecimento do fenómeno das cidades-jardim

² IMS/DMSMJMS.

³ Idem.

francesas da região parisiense (Suresnes, Stains, Drancy, Charenton, Champigny, Malabry ...), de 1933⁴.

No Plano de Urbanização de Águeda, David Moreira da Silva, aplicou todos ensinamentos adquiridos numa clara linha da cidade-jardim. No plano de urbanização da Vila de Águeda, lemos as propostas de crescimento e de transformação da vila de modo a possibilitar o seu funcionamento, conciliando as vantagens da cidade e do campo: ruas, espaços verdes, o esquema clássico da organização do espaço em traçados rectilíneos a par de outros orgânicos, numa clara adaptação à topografia, a disposição de habitações unifamiliares, a imposição do verde privado, a criação de espaços cívicos e as grandes vias de ligação com o exterior. Como Margarida Lobo referiu este plano é ainda importante porque [...] *constitui um dos casos raros [...] em que a população participa no processo de elaboração do plano [...]*⁵.

No Ante-Plano de Urbanização de Guimarães, aditamento de 1953 ao Antepiano de 1949, como filosofia de base, os arquitectos partiram de um conjunto de directivas já expressas na tese apresentada por David Moreira da Silva, em Paris⁶ e das influências de De Gröer⁷, em que as premissas indispensáveis à organização da cidade foram: a valorização do desenho da cidade e dos diferentes elementos que compõem a paisagem urbana; a organização e vontade humanas; o respeito pela cidade histórica; a casa individual de baixa altimetria e seus espaços verdes privados, a habitação disposta ao longo de traçados numa clara oposição às propostas da cidade de Le Corbusier, nomeadamente ao imóvel colectivo gigante e ao desprezo pela cidade antiga. Como se pode observar neste ante-plano de urbanização, os arquitectos propõem a expansão da cidade para norte, oriente, ocidente e sul, estruturando o seu futuro crescimento a partir do núcleo urbano existente, propondo uma organização através de vias de influência clássica (norte), eixos rectilíneos e praças, ou, pelo contrário, na zona sul os traçados orgânicos. Na parte oriental de Guimarães, a oriente da pata de ganso (1925, Plano de Luís de Pina) – incluiu-se um equipamento escolar, o liceu, para 1000 alunos, utilizando materiais da região, a proposta de traçados urbanos rectilíneos e curvos com pequenos impasses em praças em U (capela, igreja, escola) ao longo dos quais se encontram dispostas casas unifamiliares de um ou dois pisos, evitando-se a construção em altura e respeitando sempre o centro histórico e a sua proximidade ao Castelo. Preocuparam-se também de um modo particular com a zona a ocidente entre as antigas estradas de Braga e Famalicão, colocando perto da Avenida Conde de Margaride dois importantes equipamentos que na opinião de Bernardo Ferrão *são novidades absolutas em Guimarães: uma central de camionagem e um estádio Municipal*⁸,

⁴ PAQUOT, Thierry – “A Cidade-jardim de Ebenezer Howard”. *Revista de Urbanismo* nº 343, Julho -Agosto de 2005. In Pimenta negra.blogspot.com/2005/12/cidade-jardim-de-ebenezer-howard.html. IMS/AJMS – dossiê com informação de congressos e revistas sobre as cidades francesas na região de Paris.

⁵ LÔBO, Margarida Sousa – *Planos de Urbanização. A Época de Duarte Pacheco*. Porto: DGOTDU- FAUP, 1995.

⁶ MOREIRA DA SILVA, David – *Les Villes Qui Meurent Sans Se Dépeupler*. Thèse présentée à l’Institut D’Urbanisme de l’Université de Paris, le 24 Février 1939.

⁷ ADGOTDU: De Gröer Plano de Urbanização de Coimbra. DMS colaborou neste Plano.

⁸ FERRÃO, Bernardo – *A Ampliação e Renovação Moderna – Monumental da Cidade (1926-1974)*. In *Guimarães Património Cultural da Humanidade*. 2 vols. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, 2002, pp. 145 – 185.

com um parque de Jogos e um espaço arborizado que mais tarde viram reduzido. Esta expansão para ocidente manteve a mesma estrutura de organização do espaço urbano, com a proposta de uma certa monumentalização de espaços destinados a equipamentos vários em unidades de vizinhança (Instituto do Bom Pastor, igreja, escolas). Como De Gröer, propõem a casa unifamiliar individual ou geminada, de um ou dois pisos, o espaço verde privado a par das áreas urbanas verdes, a localização dos edifícios públicos. Neste plano, deram uma atenção particular às pré-existências e à topografia do terreno, executando grandes vias de circulação sinuosas, eixos importantes de ligação às estradas nacionais do Porto, Braga, Fafe, Famalicão, estabelecendo uma envolvente pelo poente e outra pelo norte da cidade, com a vantagem de separar o trânsito de longo curso que atravessava a cidade, cuja execução foi realizada a par dos aproveitamentos de troços pré-existentes.

Numa escala menor, a proposta de um projecto de uma aldeia com casas de renda barata, perto de Matosinhos numa época de saturação habitacional e de más condições de habitabilidade. Com a preocupação de resolverem o alojamento das classes mais desfavorecidas do concelho, realizaram um projecto para Gondim, onde demonstram as mesmas preocupações: os traçados orgânicos adaptados à topografia e a arruamentos pré-existentes ou não e facilitadores das novas exigências de circulação automóvel (circunstância que revolucionou o urbanismo e arquitectura), novos traçados, espaços públicos de convívio e equipamentos próximos das zonas habitacionais, feitas com economia de meios, segurança, salubridade, dignidade e diversidade tipológica – numa dignificação da habitação de famílias desfavorecidas.

A obra de urbanismo deste atelier reflecte as aprendizagens académicas dos dois arquitectos, a aplicação dos pressupostos da cidade-jardim, muito em voga na Europa, as aprendizagens feitas pela constante actualização de informação a par das imposições do mercado e da conjuntura política portuguesa – *a realidade nacional do Estado Novo na habitação social, a casa portuguesa tendência nacionalista – fascizante, monumental ou ruralizante*⁹, num impulso que o regime dera pela lei nº 23052 de 1933 à criação de casas económicas [...] *casa salubre, independente, como um ninho lar da família operária [...] mais tarde em 1945, surgiram os bairros de casas de famílias pobres*¹⁰. A obra reflecte ainda a política de criação dos primeiros planos de urbanização, da iniciativa de Duarte Pacheco enquanto Ministro das Obras Públicas numa clara intenção de renovação das políticas urbanísticas *pela efectiva criação de uma imagem urbana com que o regime se identificasse*¹¹.

Num segundo momento, a actividade de parceria dos dois arquitectos no atelier, a de continuidade – obras terminadas por genro e filha do arquitecto José Marques da Silva – particularmente o caso do edifício sede da Sociedade Martins Sarmento. Aqueles arquitectos dirigiram e concluíram obras iniciadas ou intervencionadas por Marques

⁹ TOSTÕES, Ana – *Século XX – Panorama cultural*. In BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried – *Arquitectura do Século XX. Portugal*. Catálogo das Exposições Deutsches Architektur – Museum, Frankfurt am Main (1998), Centro Cultural de Belém, Lisboa (1998), pp. 205/ 218.

¹⁰ FERRÃO, ob. cit, p.167.

¹¹ LÓBO, Margarida, op. Cit.

da Silva, como a conclusão do Monumento ao Heróis da Guerra Peninsular, no Porto; o edifício do prédio da rua Barjona de Freitas, em Barcelos; o edifício da Sociedade Martins Sarmiento, do Mercado Municipal e Igreja da Penha em Guimarães e no, segundo caso, a Igreja de S. Torcato, nesta última cidade, [...] *espaços continuamente repensados, acrescentados, modificados em demoras a que se prendem questões de índole profissional, pessoal, urbanística e financeira*¹².



Figura 3 – Sociedade Martins Sarmiento, fachadas lateral/norte e principal/este.



Figura 4 – Sociedade Martins Sarmiento, fachada posterior/oeste.



Figura 5 – Sociedade Martins Sarmiento, escadaria nobre.

Na rua Paio Galvão, um edifício importante da cidade, o da Sociedade Martins Sarmiento, espaço definido por um invólucro revivalista, impõe-se pela sua monumentalidade e *as suas paredes supõem fechamento, silêncio e intimidam um pouco, mas, é um edifício forte que esconjura o tempo e tranquiliza*¹³. Numa época de intensa actividade do atelier, os dois arquitectos assumiram graciosamente, a participação na direcção de obras e conclusão do edifício do mestre, cuja concepção e directrizes respeitaram e optimizaram, de 1947 a finais da década de 60. Da análise documental se constatou a longa colaboração e um enorme empenhamento na consecução da obra de Marques da Silva. Respeitando o seu projecto, genro e filha materializaram a maior parte do edifício sede: a fachada lateral Norte (figura 3), na década de 50 e a fachada posterior (figura 4) e a lateral/sul, na década de 60. No entanto, deram um cunho pessoal no aproveitamento e criação de espaço útil, nos acessos como foi o caso da escadaria nobre (figura 5) e ligações às estruturas existentes, nos acabamentos através de outras soluções e materiais de revestimento e no mobiliário.

Abordamos, agora, o nosso último ponto, duas edificações na cidade do Porto, três programas de tempos e grafias diferentes: o Palácio do Comércio e o complexo da Sociedade Cooperativa de Produção dos Operários e Pedreiros Portuenses/Torre Miradouro.

Quisemos colocar aqui lado a lado dois projectos pensados para o quarteirão definido pelas ruas de Sá da Bandeira, Fernandes Tomás, Bolhão e Firmeza, encomendados pela Firma Ferreira & Irmãos, inicialmente ao arquitecto Viana de Lima, em 1943, e posteriormente ao atelier dos dois arquitectos. Da análise dos dois edifícios para *um*

¹² PIRES, Maria do Carmo Marques – *David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins: a concretização de projectos e de aprendizagens*. In Catálogo da Exposição José Marques da Silva em Guimarães. Guimarães: Sociedade Martins Sarmiento, 2007.

¹³ CHOAY, Françoise – *L'Allegorie du Patrimoine*.

*quarteirão perfeitamente sedimentado no tecido urbano do Porto*¹⁴, nas palavras de Pedro Vieira de Almeida, o da autoria de Viana de Lima numa linguagem Corbusiana (fenestração, na leitura horizontal da fachada, no piso térreo recuado comparativamente ao resto do volume), de dois blocos paralelos unidos, nos seus lados mais pequenos por um sistema de acessos, escadas colocadas frente a frente, resultando um edifício de *surpreendente modernidade*¹⁵ e aberto ao exterior. O projecto inicial do edifício actualmente existente, portanto preferido, data de 1946, e resulta num volume impositivo e fechado ao exterior de um edifício misto de habitação e comércio, numa linguagem *artès déco*, com fachada movimentada pelos avanços das suas colunatas que marcam um registo vertical e do recuo das fachadas abertas, por vãos repetitivos e pontuados com pequenos motivos decorativos geometrizantes. Uma fachada coroada por pérgolas, *lettering* e uma escultura de Henrique Moreira¹⁶, ao sabor *artès déco*. De acordo com o entendimento da cidade, os arquitectos referem na sua memória descritiva e justificativa ter sido o edifício [...] *concebido de modo a poder contribuir, em elevado grau, para a plena valorização estética e funcional do núcleo central citadino [...] pelos nobres e ricos materiais com que deverá a vir ser construído, não deixará de ser, para os vindouros, um bem marcante, expressivo e dignificador Padrão da Nossa época [...]*¹⁷. Destinado a comércio e habitação, tenta otimizar o aproveitamento rentável do espaço interior e, se comparado com a disposição espacial do edifício concebido por Viana de Lima lida nas plantas do r/ch, verificamos que neste segundo projecto existe um maior número de dispositivos espaciais adaptados a diversas funções: garagem subterrânea com entrada pela rua do Bolhão, grande café e restaurante, inúmeros estabelecimentos comerciais – escritório, armazéns, inúmeras moradias, de paredes exteriores de pedra, fachadas revestidas a placagem de granito polido e a granito lavrado a pico fino, estrutura de betão armado [de] *granito duro e forte [...] feito à imagem da cidade, cidade eterna os seus muros, os seus palácios, os seus monumentos*¹⁸. À escolha deste segundo projecto não terão sido alheios a vontade do cliente Delfim Ferreira, conceituado homem de negócios, a economia de meios, o respeito pelos materiais da cidade, num projecto que traduz uma imagem desejada de referência.

Nas imagens anteriores, um importante complexo eminentemente social foi sendo paulatinamente construído nas ruas Heróis de Chaves (futura D. João IV) e da Alegria. O requerente José Moreira da Silva um dos fundadores da SCPOP, requeria a construção de um conjunto composto por dormitórios, vestiários, enfermaria, gabinete médico, sala de aula, biblioteca, refeitório armazéns, sala de sessões, escritório, oficinas, WC. As suas preocupações foram enunciadas no pedido de aprovação que fez à Câmara Municipal do Porto, e que se passam a citar [...] *São por demais conhecidos*

¹⁴ Catálogo – *Viana de Lima arquitecto 1913-1991*. Porto: Árvore – Centro de Actividades Artísticas, 1996.

¹⁵ Idem

¹⁶ IMS/DMSMJMS – referenciada a escultura *A vitória da Indústria* de Henrique Moreira, num caderno de apontamentos pessoais de David Moreira da Silva.

¹⁷ AHCMP- Livro de Licenças de Obras.

¹⁸ SOUSA, Francisco de Almeida e – “Obras para a Eternidade. A Cooperativa de Produção dos Pedreiros Portuenses”. In *Tripeiro*, Série Nova, Ano 9, nº 8 (1990), p. 234.

os péssimos e deploráveis alojamentos em que no Porto vivem os numerosos operários que, vindos dos arrabaldes, trabalham nesta cidade e aqui permanecem durante a semana, empregados principalmente na construção civil¹⁹. O projecto de 37 foi assumido pelo engenheiro J. Bástian, embora surja, num dos desenhos uma assinatura de David Moreira da Silva a par da deste engenheiro. A sua construção prolonga-se e surgem aditamentos assinados pelos dois arquitectos do atelier, entre 1949 e 1950.



Figura 6 – Sociedade Cooperativa de Produção dos Operários e Pedreiros Portuenses/Torre Miradouro, fachada posterior.



Figura 7 – Torre Miradouro, fachada principal, Ruas da Alegria e D.: João IV.

A Torre Miradouro projectada por David Moreira da Silva e por Maria José Marques da Silva Martins, iniciada em 1963 e terminada em 1969, corresponde a numa nova concepção de edificação a dos Edifícios-Torre ou *torres urbanas*²⁰, integrado no anterior conjunto, num claro contexto de renovação da cidade. Constitui um edifício que se impõe pela verticalidade a que não é estranha sua localização num ponto topograficamente elevado²¹, entre as Ruas de D. João IV e da Alegria, em fachadas coloridas pelos materiais utilizados (granitos, azulejos) como se de um mostruário da Cooperativa se tratasse. Programa misto de Habitação, uma Estalagem tão necessária à cidade e um restaurante miradouro, [...] *edifício cuja coerência formal se atinge à custa do material de revestimento – azulejo – [...] bem como à repetição exaustiva da caracterização dos vãos [...]*²².

Esta comunicação pretendeu ser uma primeira abordagem/olhar sobre a vasta obra deste atelier de David Moreira da Silva e de Maria José Marques da Silva Martins, marcado pelas diversas formações e opções dos dois arquitectos que materializaram cenários através do planeamento urbano e da construção de espaços públicos e privados integrados/sujeitos às diversas conjunturas nacionais.

¹⁹ AHCMP, Livro de Licenças de Obras de 1937.

²⁰ LOUSA, António Portovedro – “Edifícios –Torre (1963-73)”. In *Guia de arquitectura moderna. Porto 1901-2001*. Porto: Ordem dos Arquitectos/ Civilização, 2001.

²¹ Idem.

²² Idem *ibidem*.

Movimentos dentro do olhar: perspectivas sobre a interpretação de Salomé por José Rodrigues

Maria Leonor Barbosa SOARES

Consciente que descrever é compreender, como ensina Paul Ricoeur¹, considerei essencial, como ponto de partida para o estudo do tema Salomé na obra de José Rodrigues, conhecer e analisar o maior número possível de representações de Salomé e de João Baptista realizadas em desenho, pintura, gravura e escultura² ao longo da História e pelo maior número possível de artistas.

Este primeiro exercício – que deu origem a quadros descritivos e comparativos – levou à identificação de tendências de abordagem e de leitura, em contexto. Permitiu estabelecer relações entre os momentos históricos e o tipo de interpretação proposta, bem como o nível de conexão entre a interpretação plástica e as fontes escritas, tendo em conta aspectos como os olhares sobre as personagens (dados sobre a personalidade, detalhes da acção), o entendimento dos textos bíblicos (qual a selecção dos episódios e importância relativa, seja o banquete de Herodes, a dança, a morte de João Baptista ou a própria Salomé tratada isoladamente), o nível de fidelidade ao relato bíblico ou a independência do autor.

Articulado com este exercício, foi feito um primeiro ensaio de identificação das particularidades das obras de José Rodrigues nas várias técnicas, análise iniciada pelas séries em desenho³ procurando o sentido do seu tratamento do tema, do reconhecimento do que constitui uma visão pessoal e do que tem correspondência em obras de outros autores.

Tornou-se, então, necessário, pensar as razões da vitalidade, em finais do século XX, deste tema. Tendo em conta que, como em qualquer outro momento histórico, todas as interpretações que no momento presente se possam fazer solicitam das personagens um

¹ “Descrição é compreensão” in RICOEUR, Paul – *Philosophie de la Volonté: Le Volontaire et l’Involontaire*. S/1 : Éditions Montaigne, 1963, p. 8.

² Foi um instrumento utilíssimo nesta pesquisa o Catálogo *Salomé dans les collections françaises*. Saint-Denis, Tourcoing, Albi, Auxerre: Musée d’Art et d’Histoire de la Ville de Saint-Denis/ Musée des Beaux-Arts de Tourcoing/ Musée Toulouse Lautrec d’Albi./ Musée d’Auxerre, 1988. Agradeço ao Dr. Manuel Engrácia Antunes o gesto amigo de me dar a conhecer o catálogo e de mo emprestar.

³ Com um primeiro momento ligado a um texto de Eugénio de Andrade, como o próprio escritor explicou no Catálogo *Salomé e João Baptista*, Árvore, 1989, tornou-se tema de fundo, retomado e ampliado ao longo dos anos.

sentido que deriva de um complexo de necessidades e legitimidades que não podemos aqui abarcar, tentaremos apenas delinear os princípios que nortearam a interpretação em curso.

Versões em que Herodíades é protagonista, vivendo uma paixão obsessiva por João, como a de Heinrich Heine no poema *Atta Troll*⁴ ou como a de Francesco del Cairo na pintura *Herodíades com a cabeça de S. João Baptista* ou, outras, em que a morte de João não foi de todo desejada por uma Salomé ingénua e apaixonada apanhada num enredo que não dominou, como a de Júlio Machado Vaz⁵, são contribuições infindavelmente estimulantes para a compreensão das relações entre os seres humanos. Por outras razões, não são menos significativas, as imagens em que se propõe uma Salomé apática e emudecida, ou apenas decorativa, melancólica, enigmática ou sedutora.

A narração-representação reveste-se sempre de qualidades e de características com um particular significado (actualizado ou, por vezes, inovador) no momento. Espera-se do sentido proposto determinado efeito no observador, tendo em conta o contexto de delimitação da sua sensibilidade.

A partir de indicações constantes nos vários textos do Catálogo *Salomé dans les collections françaises*⁶, foram analisadas obras com datações sequenciais e, através do cruzamento das informações recolhidas, foi possível compreender e verificar as conclusões aí propostas:

A primeira representação de Salomé data do séc. VI⁷, uma miniatura num fragmento de um Evangelário grego constante na Bibliothèque National em Paris. A cena escolhida foi o banquete de aniversário de Herodes Antipas;

De acordo com Daniela Devynck, em representações medievais de Salomé dançando, que existem já com datações anteriores ao ano 1000, aparece valorizada a marcação do movimento das ancas ou a torção ligeira do corpo e, desde o século XII ao século XV, preferencialmente se apresenta uma jovem a fazer difíceis exercícios de acrobacia, com acompanhamento musical, dentro dos registos da tradição grega, bizantina ou

⁴ Heinrich Heine, *Atta Troll*, 1841. Na interpretação de Heine, Herodíades beija João decapitado, apaixonadamente. Ver excerto do poema, em Alemão, em <http://home.c2i.net/w-206240/attatroll.htm> ou a tradução em inglês em <http://members.aol.com/abelard2/troll6.htm> da qual retiro o seguinte trecho:

“[...]In her hands she bears forever
That sad platter, with the head of
John the Baptist, which she kisses;
Yes, she'll kiss the head with fervor.

For, at one time, she loved John –
It's not found within the Bible,
Yet the people keep the saga
Of Herodias' bloody loving – [...]”

⁵ In *Salomé*. Matosinhos: Contemporânea Editora, 1997, edição com reproduções de 15 desenhos de José Rodrigues da série *João Baptista e Salomé* e texto de Júlio Machado Vaz.

⁶ Ver referência na nota 2.

⁷ Ver Danièle Devynck in *Catálogo Salomé dans les collections françaises*, p. 17.

dos menestrelis medievais; por vezes equilibrando-se nas mãos, dobra o tronco em ponte⁸.

b) A representação de Salomé surge no contexto das referências à história da vida de S. João Baptista desde a Alta Idade média até ao séc. XV⁹;

c) Apenas a partir do século XV parece construir-se um retrato mais complexo definindo-se, progressivamente, o carácter provocador e sedutor de Salomé;

d) Embora desde o século XVI com enquadramento individualizado, só no século XIX se liberta da tendência descritiva preponderante em função da inscrição numa selecção de acontecimentos relativos a S. João Baptista. Adquire, então, autonomia como personagem, revelando progressivamente facetas diversas e até antinómicas: indiferente, passiva ou motivada e determinada, frágil ou dominadora, inocente ou tentadora, obediente ou traiçoeira...;

e) No século XIX, Salomé é objecto do interesse pela interpretação psicológica e para-psicológica dos indivíduos e acontecimentos¹⁰. Salomé surge então complexa, sofisticada, provocando sentimentos contraditórios (do fascínio à repulsa). Com Aubrey Beardsley, estamos perante algumas das representações que sintetizam maiores tensões. Mas os paradoxos são também abordados segundo outro esquema em que é acentuada a inocência na sua aparência – a candura de Salomé adolescente justaposta à insensibilidade e indiferença perante a cabeça de João Baptista (como acontece, por exemplo, na obra de Jean Benner em que a expressão afável e serena com que a jovem Salomé se dirige ao observador é completamente desadequada a alguém que transporta uma bandeja com tão horrível conteúdo) – ou o envolvente e carinhoso gesto com que abraça e beija a cabeça de João Baptista no pastel de Levy-Dhurmer de 1896;

Articulada com a obsessão por Salomé no enquadramento do Simbolismo, conjugando impulsos de desejo e aniquilação, Salomé fascinante e inacessível é desejada e admirada por outras razões que não só a sua beleza: porque constitui um modelo de subversão, correspondendo, deste modo, às questões e críticas sobre os valores religiosos, morais e sociais do século XIX; e porque responde, igualmente, ao desejo de libertação dos códigos impostos para conduta feminina sobretudo no que se refere à livre expressão dos sentimentos e emoções ligadas à sexualidade. É construída exacerbando as transgressões, ocorrendo, por vezes a identificação ou sobreposição das personagens Herodíades e Salomé, e exploração do tema da paixão de Herodíades;¹¹

O Decadentismo promove a imagem de uma mulher de excepcional beleza, causa da destruição moral e ruína dos homens que lhe não resistem. Considerada desnaturada porque não conhece a maternidade, a sua liberdade sexual é motivo de atracção e reprovação radicalizadas. As suas tentativas de libertação dos limites impostos à condição feminina, constituem ameaça aos homens, tornados suas vítimas.

⁸ Catálogo *Salomé dans les collections françaises*, pp. 17 e 18.

⁹ Cf. Mireille Dottin, *Le développement du «Mythe de Salomé»* in *Catálogo Salomé dans les collections françaises*, p. 13-16.

¹⁰ *Idem* *ibidem*.

¹¹ É Herodíades, como já foi dito, que no poema *Atta Troll* de Heinrich Heine se apaixona por João. É ela que beija a boca de João já morto.

O tema da “insanidade da puberdade” ligado à violência é integrado na visão de Salomé como uma adolescente apaixonada por João Baptista que pensa obsessivamente em o possuir e que o beija depois de decapitado – presente em Óscar Wilde, por exemplo. Estudos no âmbito da neurofisiologia, no século XIX, traziam à discussão a relação entre determinadas condições físicas e estados de insanidade. O pensamento de Cesare Lombroso¹² enquanto antropólogo e criminologista, apontando uma correlação entre a tendência para o crime e o período menstrual, teve particulares consequências interessantes na análise da delinquência feminina. Contribuiu para a difusão de uma ideia sobre a predisposição das mulheres para a violência – que eventualmente se tornaria incontrollável, justificando uma suposta tendência latente, generalizada, para o mal que se revelaria logo que estimulada. Também Henry Maudsley defendia a ideia: “É sabido que a grande perturbação interna produzida em jovens garotas na época da puberdade pode ser uma causa ocasional de estranhos sentimentos mórbidos e actos extraordinários, e aqui é especialmente o caso em que o temperamento insano existe. Em tal caso, irregularidades da menstruação que podem perturbar o equilíbrio mental podem, também, provocar um surto de mania ou a perversão moral extrema mais aflitiva para os amigos do paciente do que a mania porque, aparentemente, intencional”¹³ bem como um carácter caprichoso, sentimentos mórbidos, uma libido “disfuncional” e “perigosa” ou disposição para a histeria e para “ataques agudos de excitação maníaca”.

Salomé é também o refúgio e projecção de todas as fantasias sexuais mais ou menos secretas que parecem ser redimidas, de imediato, quando referida como encarnação da referida “luxúria destrutiva”¹⁴ e acolhe, igualmente, o interesse e preocupação do século XIX pelas mulheres “demoníacas e destruidoras”¹⁵.

Salomé corresponde, ainda, à atracção pela temática das *mulheres ninfomaníacas*, assunto que permitia construir discursos moralizantes supostamente baseados em dados médicos a partir do diagnóstico de desequilíbrio psíquico associado à expressão de interesse sexual ou de prazer pelas mulheres.

Por outro lado, uma nova leitura do corpo se torna possível, particularmente o corpo que se liberta dançando, em harmonia com as tendências hedonistas do século, em que a sensualidade é valorizada. Gustave Flaubert cria um tipo de Salomé orientalizado que “dançava como uma sacerdotisa da Índia, como as Núbias das cataratas, como as bacantes de Lídia” no seu conto *Herodiades*. Gustave Moreau imagina essa Salomé exótica e inspira Huysmans em *A rebours*. Por sua vez, a descrição de Huysmans das pinturas de Moreau inspira Óscar Wilde para a peça “Salomé” – a música seria de

¹² Cesare Lombroso (1835 – 1909), médico, director do manicómio de Pesaro, positivista, foi professor nas Universidades de Pavia e de Turim, publicou em 1876 “O Homem Delinquente” e mais tarde “A mulher criminosa e a prostituta” e “Crime: causas e remédios”.

¹³ MAUDSLEY, Henry – *The Physiology and pathology of Mind*. Excerto citado in HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. *The body dangerous: Salome dances*. Revista de Estudos Feministas, Florianópolis, v. 11, n. 1, 2003. Acessível a partir de: <http://www.scielo.br>.

Henry Maudsley escreveu, entre outras, obras como *Body and Mind: An Inquiry into their Connection and Mutual Influence*, em 1870; *Responsibility in Mental Disease*, em 1874, *Body and Will: In its Metaphysical, Physiological and Pathological Aspects*, em 1883 e *Life in Mind and Conduct: Studies of Organic in Human Nature*, em 1902.

¹⁴ HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. *The body dangerous: Salome dances*. Op cit.

¹⁵ Idem, ibidem.

Richard Strauss; Também o poema *Herodiade* de Stéphane Mallarmé deu informação para a peça de Óscar Wilde. Corpo exótico, estranho, desafiando a imaginação para a vertigem da “alteridade mais radical”¹⁶ Salomé deixa-se modelar por espectros de fobias e delírios, de frustrações e de fantasias sensuais. O século XIX é o tempo das mútuas provocações e estímulos que este tema opera na literatura, pintura, música e dança.

f) Depois das numerosas realizações nos últimos anos do século XIX e inícios do século XX, o tema perdeu-se ao longo do último século, sendo reencontrado nas décadas finais e trabalhado em linguagens plásticas tão diversas como a *Salomé dançando para Herodes*, de Picasso (1971) e a *Salomé* de Jean-Sylvain Bieth (1985-1988). Quais as novas (ou não) razões de atracção?

Sobre Salomé, enquanto personagem histórica, a informação é muito escassa. Tornou-se, conseqüentemente, uma personagem em construção, em cada momento histórico, que se utiliza como instrumento e veículo de transmissão de valores e mensagens.

Permanecem leituras de Salomé como exemplo da perfídia feminina, dentro de um enquadramento orientador do comportamento feminino que vai acrescentando pormenores susceptíveis de conclusões moralizantes aos sóbrios relatos de S. Mateus¹⁷ e S. Marcos¹⁸ ou de Flávius Josephus¹⁹.

¹⁶ Seguindo o pensamento de Henri-Pierre Jeudy sobre o corpo na obra *Le corps comme objet d'art*. Paris: Armand Colin/VUEF, 2002, p. 77.

¹⁷ Mateus 14: 3-12

Porque Herodes tinha mandado prender e ligar João; e tinha-o metido no cárcere, por causa de Herodíades, mulher de seu irmão. Porque João dizia-lhe: Não te é lícito tê-la. E querendo matá-lo temia o povo porque o considerava como um profeta. Mas no dia natalício de Herodes, a filha de Herodíades bailou no meio e agradou a Herodes. Por isso ele prometeu-lhe com juramento dar-lhe tudo o que lhe pedisse. E ela, prevenida por sua mãe: Dá-me, disse, aqui num prato a cabeça de João Baptista. E o rei entristeceu-se, mas, por causa do juramento e dos que estavam com ele à mesa, mandou dar-lha. E mandou degolar João no cárcere. E foi trazida a sua cabeça num prato e dada à moça, e ela levou-a à sua mãe. E, chegando os seus discípulos, levaram o seu corpo e sepultaram-no; e foram dar a notícia a Jesus. In *Bíblia Sagrada*. Traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1970.

¹⁸ Marcos 6: 17-29

Porque Herodes tinha mandado prender João, e teve-o em ferros no cárcere por causa de Herodíades, mulher de Filipe, seu irmão, porque ele a tinha tomado por mulher. Porque João dizia a Herodes: Não te é lícito ter a mulher de teu irmão. E Herodíades armava-lhe ciladas, e queria fazê-lo morrer; porém não podia, porque Herodes temia João, sabendo que era varão justo e santo; e defendia-o, e pelo seu conselho fazia muitas coisas, e ouvia-o de boa vontade.

Mas, chegando um dia oportuno, Herodes, no aniversário do seu nascimento, deu um banquete aos grandes da corte e aos tribunos e aos principais da Galileia. E, tendo entrado a filha da mesma Herodíades e, tendo dançado e dado gozo a Herodes e aos que com ele estavam à mesa, disse o rei à moça: Pede-me o que quiseres e eu to darei; e jurou-lhe: Tudo o que pedires te darei, ainda que seja metade do meu reino. E ela, tendo saído, disse a sua mãe: Que lhe hei-de eu pedir? E ela respondeu-lhe: A cabeça de João Baptista. E, tornando logo a entrar apressadamente junto ao rei, pediu, dizendo: Quero que imediatamente me dês num prato a cabeça de João Baptista. E o rei entristeceu-se; mas, por causa do juramento e dos que com ele estavam à mesa, não quis desgostá-la; e, enviando um guarda, mandou-lhe trazer a cabeça de João num prato. E ele, indo, o degolou no cárcere; e levou a sua cabeça num prato, e a deu à moça, e a moça a deu a sua mãe. Tendo ouvido isto, os seus discípulos foram e tomaram o seu corpo e o depuseram num sepulcro. In *Bíblia Sagrada*. Traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1970

¹⁹ Flavius Josephus, *Antiquities of the Jews*, Livro XVIII, Capítulo 5, tradução de William Whiston:

1. ABOUT this time Aretas (the king of Arabia Petres) and Herod had a quarrel on the account following: Herod the tetrarch had, married the daughter of Aretas, and had lived with her a great while; but when he was once at Rome, he lodged with Herod, who was his brother indeed, but not by the same mother; for this Herod was the son of the high priest Sireoh's daughter. However, he fell in love with Herodias, this last Herod's wife, who was

No entanto, não se escondem algumas angustias que igualmente permanecem – e que adquirem no século XX outra pertinência num contexto mais crítico em relação às verdades de carácter religioso – e se gradua de acordo com as várias versões de interpretação do episódio – podendo decorrer

- da perplexidade perante a gratuidade do sacrifício de João Baptista;
- da perturbação perante a incompreensão dos desígnios divinos que terão permitido que um homem “justo e santo” fosse morto na sequência de um golpe de sedução e astúcia;

the daughter of Aristobulus their brother, and the sister of Agrippa the Great. This man ventured to talk to her about a marriage between them; which address, when she admitted, an agreement was made for her to change her habitation, and come to him as soon as he should return from Rome: one article of this marriage also was this, that he should divorce Aretas's daughter. So Antipus, when he had made this agreement, sailed to Rome; but when he had done there the business he went about, and was returned again, his wife having discovered the agreement he had made with Herodias, and having learned it before he had notice of her knowledge of the whole design, she desired him to send her to Macherus, which is a place in the borders of the dominions of Aretas and Herod, without informing him of any of her intentions. Accordingly Herod sent her thither, as thinking his wife had not perceived any thing; now she had sent a good while before to Macherus, which was subject to her father and so all things necessary for her journey were made ready for her by the general of Aretas's army; and by that means she soon came into Arabia, under the conduct of the several generals, who carried her from one to another successively; and she soon came to her father, and told him of Herod's intentions. So Aretas made this the first occasion of his enmity between him and Herod, who had also some quarrel with him about their limits at the country of Gamalitis. So they raised armies on both sides, and prepared for war, and sent their generals to fight instead of themselves; and when they had joined battle, all Herod's army was destroyed by the treachery of some fugitives, who, though they were of the tetrarchy of Philip, joined with Aretas's army.. So Herod wrote about these affairs to Tiberius, who being very angry at the attempt made by Aretas, wrote to Vitellius to make war upon him, and either to take him alive, and bring him to him in bonds, or to kill him, and send him his head. This was the charge that Tiberius gave to the president of Syria.

2. Now some of the Jews thought that the destruction of Herod's army came from God, and that very justly, as a punishment of what he did against John, that was called the Baptist: for Herod slew him, who was a good man, and commanded the Jews to exercise virtue, both as to righteousness towards one another, and piety towards God, and so to come to baptism; for that the washing [with water] would be acceptable to him, if they made use of it, not in order to the putting away [or the remission] of some sins [only], but for the purification of the body; supposing still that the soul was thoroughly purified beforehand by righteousness. Now when [many] others came in crowds about him, for they were very greatly moved [or pleased] by hearing his words, Herod, who feared lest the great influence John had over the people might put it into his power and inclination to raise a rebellion, (for they seemed ready to do any thing he should advise,) thought it best, by putting him to death, to prevent any mischief he might cause, and not bring himself into difficulties, by sparing a man who might make him repent of it when it would be too late. Accordingly he was sent a prisoner, out of Herod's suspicious temper, to Macherus, the castle I before mentioned, and was there put to death. Now the Jews had an opinion that the destruction of this army was sent as a punishment upon Herod, and a mark of God's displeasure to him.

[...].4. [...]But when they were arrived at years of puberty, this Herod, the brother of Agrippa, married Mariamne, the daughter of Olympias, who was the daughter of Herod the king, and of Joseph, the son of Joseph, who was brother to Herod the king, and had by her a son, Aristobulus; but Aristobulus, the third brother of Agrippa, married Jotape, the daughter of Sampsigeramus, king of Emesa; they had a daughter who was deaf, whose name also was Jotape; and these hitherto were the children of the male line. But Herodias, their sister, was married to Herod [Philip], the son of Herod the Great, who was born of Mariamne, the daughter of Simon the high priest, who had a daughter, Salome; after whose birth Herodias took upon her to confound the laws of our country, and divorced herself from her husband while he was alive, and was married to Herod [Antipas], her husband's brother by the father's side, he was tetrarch of Galilee; but her daughter Salome was married to Philip, the son of Herod, and tetrarch of Trachonitis; and as he died childless, Aristobulus, the son of Herod, the brother of Agrippa, married her; they had three sons, Herod, Agrippa, and Aristobulus; and this was the posterity of Phasaelus and Salampsio. [...]

Acessível em: <http://www.ccel.org/j/josephus/works/ant-18.htm>

- da incompreensão perante o que parece ser um inelutável destino de Salomé; da dúvida sobre a dimensão da responsabilidade a atribuir a Salomé, sendo um dado desculpabilizante a irreflexão da jovem que segue sem questionar as indicações da mãe;
- da dúvida sobre a reacção de Salomé depois do banquete. Questões como “Terá compreendido que a mãe a utilizou como instrumento num processo que lhe era alheio? Ter-se-á revoltado?” permanecem interessando as pessoas sensíveis a interpretações de um enquadramento de autoridade, provocando respostas mais ou menos compassivas;
- da necessidade de justificar a frustração do ponto de vista de Herodíades: apesar da estratégia engenhosa, João e as suas acusações não foram esquecidos e ainda foi acrescentado mais um motivo (a morte de João) para o eventual castigo de Deus que o povo já temia como resultado da sua ligação com Herodes;
- da necessidade de justificar a frustração do ponto de vista de João Baptista: tendo dedicado toda a vida e todas as suas forças a um objectivo superior, pelo qual também estaria disposto a morrer, afinal é degolado na sequência de uma trama lateral;
- da empatia pelo sentimento de abandono eventualmente vivido por João Baptista naquele cárcere, receando ser ali esquecido pelos amigos e seguidores.

Permitindo anacronismos e extrapolações para outras situações, surgem motivos de interesse que derivam do facto do episódio incluir a expressão extrema da sensação de abismo associada ao desejo sexual ou que se ligam à empatia com uma manifestação radical de dualidade ou heterogeneidade interior; ou ainda relacionáveis com as questões sobre a androginia do psiquismo humano, *animus versus anima*, (“dois substantivos para uma só alma”²⁰), um desafio no processo de auto-conhecimento.

Nas imagens de José Rodrigues encontro equivalentes destas ambiguidades e interrogações, interligadas com uma compreensão das duas personagens que as expõe e relaciona num cenário de gradações delicadas entre erotismo e morte.

José Rodrigues constrói o acesso a uma realidade afectiva e auto-analítica através de múltiplos pontos de vista e de múltiplos tempos: nos seus desenhos, Salomé e João Baptista *falam*, agora, sobre o que se passou então e dentro de todas as histórias a que deram azo. O corpo de cada um ora é sujeito, ora é objecto de uma evocação, de uma memória ou de desejo.

Às divergentes versões de Salomé, José Rodrigues contrapõe as versões mais constantes de João Baptista. E se o profeta revela compreensão, parecendo atribuir um sentido ao acontecimento e aceitá-lo embora dividido entre a vontade de se oferecer, totalmente corpo, e de se oferecer espírito e corpo dominado, Salomé ora languidamente se entrega a sensuais devaneios, ora se enreda voluptuosa imaginando-se senhora de um poder irresistível; ora se alheia nostalgicamente, lembrando o calor, a sensação de ser

²⁰ BACHELARD, Gaston – *La poétique de la rêverie*. 5ª ed. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1999, pp. 52, 53.

admirada, o suor, o corpo esbelto, a dança, tentando agarrar sensações, ora, sentindo num desalento a enorme distância que a separa desse momento inebriante, tenta libertar-se da tristeza entranhada em todo o corpo e se sustém num lugar asséptico recusando sentir.

Ou ainda: José Rodrigues, colocando-se numa posição que complementa a da personagem, dá-nos a conhecer a ironia de Salomé perante o insípido vazio, atribuindo-lhe cumplicidade com João: a experiência daqueles momentos (a dança, o pedido feito a Herodes e a chegada do guarda ao cárcere), a tensão entre forças de vida e aniquilamento, ligou posteriormente Salomé a João numa intimidade que se tornou *extrema* e que sobrevive porque, de facto, cristalizou num instante em que ainda era possível. Apenas o artista sabe dela. Salomé, atravessando o tempo, tornou-se senhora de uma força renovada e esses momentos adquiriram uma intensidade – que se devem à condição exponencial de ficção.

Na interpretação de José Rodrigues a degolação não corresponde à morte de João Baptista. João Baptista pensa, deseja, esteja embora o seu corpo mutilado. Ele e Salomé encontram-se em olhares e toques, memórias e projecções, compondo um conjunto de registos de sentimentos extremos, excessivos... mas também fronteiros do nada...

Desse modo, Salomé e João Baptista são protagonistas/espelho da actual “aspiração à intensidade emocional de relações privilegiadas”²¹ de que fala Gilles Lipovetsky na obra *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo* e sentida pelas personalidades igualmente definidas por Lipovetsky que vivem “um mal-estar difuso e invasor, um sentimento de vazio interior e de absurdo da vida, uma incapacidade de sentir as coisas e os seres.”²²

Isto não exclui que um projecto exaltado se espelhe em João Baptista: a negação do indivíduo, a sua morte, ultrapassando o que é privado na sua vida, aspira à universalidade; e a intensidade do momento conduz à eternidade, culmina o empreendimento da construção do sublime. Mas é possível ler, também, a ironia ou o desprezo perante a finitude como processo de pensar a imortalidade. Por outro lado, ainda a expectativa de trocar um universo de possíveis que não se controla, por um possível absoluto, resultante directamente da vontade e de uma acção concreta. Esta decisão, num processo de contradição, não ambiciona superar, afinal, a aspiração a todos os possíveis dos quais parecia pretender afirmar a desistência²³?

Outras questões, sugeridas pelos aspectos pouco esclarecidos nos textos mais utilizados como fontes deste episódio, interessam particularmente quando, desligando-se da circunstância de origem, transportam no tempo dúvidas e angústias, de carácter mais geral e abrangente, sempre de difícil resolução. Aqui residirá, talvez, um fundamento da

²¹ LIPOVETSKY, Gilles – *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, p. 73.

²² LIPOVETSKY, Gilles – *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, p. 71, 72.

²³ Raciocínio e desvio a partir do pensamento de Sartre: “Mesmo imortal, eu seria finito, obrigado a escolher-me, portanto a trocar os possíveis por um único possível”. Sartre citado por Morin in *O Homem e a morte*. Mem Martins: Publicações Europa-América, p. 279.

recorrente presença deste tema nas várias expressões artísticas. Já não a morte de João Baptista mas a morte violenta e gratuita, diariamente noticiada. Já não João Baptista mas o activista político que desafia o poder. Já não Salomé mas a tontura de um quotidiano cujo controlo escapa. E sobretudo a correspondência com uma forma de sentir actual em que se procura em cada momento, em cada acto, uma permanência que decorre apenas, do esvaziamento completo de sentido e da sua apreensão como *nada*.

No mesmo registo de transversalidade me interessa – e aqui regresso à linha de pensamento inicial – o que entendo como expressão da dialéctica animus/anima e da dualidade masculino-feminino, afinal presente em cada ser humano. Cada um, imagem complementar do outro, desenha a identidade do outro. Ou ainda, Salomé e João Baptista, vistos agora como pessoas envolvidas na vertigem da vontade dividida que exacerbaram as tensões interiores e radicalizaram aquilo que eles próprios consideravam representar. Salomé e João como referências da mágoa da incompletude. Em ambos, a necessidade de ir além do que a vida consente.

Pensando no sentido dessa interpretação torna-se claro que não é isto de todo alheio ao momento histórico actual, com todos os processos de desvelamento e reconstrução de identidades. Se João permanece idealizado como exemplo de espiritualidade, ascetismo, dedicação sem limites, determinação, capacidade de sacrifício, castidade...se, ao longo da história a imagem mais frequentemente transmitida de João Baptista exige de si própria a anulação de todos os componentes de emoção e sensualidade, agora um aspecto é evidenciado e ganha empatia entre as interpretações actuais de João: a possibilidade de um amor intenso, embora não confessado, por Salomé²⁴.

Essa empatia compreende-se numa ambiência cultural que, como explica Gilles Lipovetsky, “diversifica as possibilidades de escolha, liquefa[z] os marcos de referência, min[a] os sentidos únicos” e se apresenta “descentrada e heteróclita, materialista e psi, porno e discreta, inovadora e *rétro*, consumista e ecologista, sofisticada e espontânea, espectacular e criativa”²⁵.

Criação poética livre, a falta de fundamentação histórica não impede que seja factor de aproximação e de comunicação com a austera figura do profeta. O reconhecimento do direito a uma vida afectiva comum para algumas personagens não comuns da História e a perda de pudor na sua referência parece ser uma exigência contemporânea que tem, afinal, como motivação a compreensão e a revelação do que pode ligar os seres humanos, não pesando as hierarquias e as distâncias temporais e espaciais.

José Rodrigues não reduz o episódio a um momento ou elemento dentro de uma totalidade coerente – que observamos distanciadamente – onde a punição ou a consolação possam ser previstas e o sentido transmitido com clareza. Coloca Salomé e João Baptista no espaço das nossas experiências, activando mecanismos de reconhecimento, vinculando as suas e as nossas emoções.

²⁴ Ver o texto de Júlio Machado Vaz in *Salomé*. Matosinhos: Contemporânea Editora, 1997.

²⁵ LIPOVETSKY, Gilles – *A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, p. 13. O autor prossegue: “e o futuro não terá, sem dúvida, que decidir em favor de uma destas tendências, mas, pelo contrário, desenvolverá as lógicas duais, a co-presença flexível das antinomias.”

Joaquim Carneiro da Silva e o Plano da Aula Pública de Desenho de Lisboa: contributo para a história do ensino das Belas Artes em Portugal

Miguel Figueira de FARIA

Joaquim Carneiro da Silva nasceu no Porto a 25 de Julho de 1727¹. Desenvolveu a sua actividade artística fora da terra natal que, no entanto, permaneceria como referência até ao final da vida. Esta relação está bem patente no donativo considerável que deixou à Santa Casa da Misericórdia do Porto em testamento². Um dos seus irmãos, Frei Francisco de S. Boaventura, religioso carmelita, e a sobrinha Ana Joaquina de Jesus, residentes na mesma cidade, são igualmente contemplados conferindo à ligação uma dimensão familiar.

O percurso de Carneiro da Silva foi marcado por uma mobilidade invulgar. Cyrillo Volkmar Machado na entrada que dedica ao artista na sua *Colecção de Memórias*, oferece-nos a seguinte notícia: “Era lavrante: foi de 12 annos para o Rio de Janeiro, e alli aprendeo a desenhar com João Gomes, natural de Lisboa, abridor de cunhos da Casa da Moeda”.³ Deste seu primeiro mestre sabemos que havia aprendido o ofício com Mengin na Casa da Moeda de Lisboa. A sua conduta criminoso tê-lo-ia obrigado a refugiar-se no Brasil⁴. A notícia da aprendizagem de Carneiro da Silva

¹ Segundo a legenda existente no retrato executado pelo seu discípulo Gregório Francisco de Queiroz. Cf. BN, *Iconografia*, D. 30P. Cf. Ayres de CARVALHO – *Catálogo da Colecção de Desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1977, p. 11, n.º 48. Veja-se, para uma mais completa informação biográfica sobre Carneiro da Silva, Miguel Figueira de FARIA – *A Imagem Impressa, Produção, Comércio e Consumo da Gravura no Final do Antigo Regime*, Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, exemplar policopiado, capítulo II, pp. 55-121.

² “(...) A Santa Caza da Misericordia da Cidade do Porto deixo outo centos mil reis para ella repartir em 4 Dottes a Mossas donzellas que cazarem com Offeciaes q. possaõ manter a vida”. Cf. IAN/TT, Registo Geral de Testamentos, lv. n.º 371, fls. 351-353.

³ Cf. MACHADO, Cyrillo V. – *Collecção de Memórias relativas A's Vidas dos Pintores, e Escultores Architetos, e Gravadores Portuguezes e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal...* Lisboa, Na Imp. De Victorino Rodrigues da Silva, 1823, p. 277.

⁴ Cf. Idem, p. 278. “(...) João Gomes Baptista, de quem temos visto excellentes medalhas, e abrio cunhos na Casa da Moeda; porêm abusando da confidencia que delle se fazia, e achando-se criminoso, se ausentou para o Rio de Janeiro, aonde viveo debaixo do nome supposto de Thomaz Xavier de Andrade. Gomes Freire, Conde da Bobadela, Governador do Brasil, e grande estimador dos homens de talento, lhe deo o emprego de Abridor da Caza da Fundição em Villa Rica. Morreu em Minas Geraes pelos annos de 1754.”

com João Gomes, é confirmada por Gonzaga Pereira, espécie de Cyrillo da Casa da Moeda, que nos oferece outro interessante testemunho evocando o próprio artista como fonte da informação:

“Foi seu Discípulo [de João Gomes] em Dezenho no Rio de Janeiro, o Benemérito Dezenhador, e Professor Regio da Aulla de Gravura Historica, Joaquim Carneiro da Silva. Isto que aqui escrevemos, nos afirmou o mesmo Senhor Joaquim Carneiro em sua vida, de cujo foi Discípulo em Dezenho na academia (ós Caetanos) o author destas memorias.”⁵

A validar a comunicação da *Colecção de Memórias*... Carneiro da Silva teria chegado ao Rio de Janeiro em 1739 apenas regressando a Lisboa em 1756. Um longo período brasílico que se encontra ainda por inventariar. Seria breve a passagem pela Capital, visto ter partido para Roma em 1757, onde frequentou a escola de Ludovico Sterni, seguindo para Florença em 1760⁶. Depois desta estadia nas cidades italianas terá, ainda, passado por Paris⁷, última escala conhecida antes de se fixar definitivamente em Lisboa, “por 1762”⁸, onde terminaria os seus dias a 28 de Outubro de 1818, com a respeitável idade de 91 anos.

Neste longo itinerário Porto, Rio de Janeiro, Lisboa, Roma, Florença, Paris, Lisboa, o seu período de actividade documentada circunscreve-se à capital portuguesa. Fechando o ciclo atlântico, a sua produção gráfica encontraria eco na pintura mineira através das gravuras dos missais, editados na Régia Oficina Tipográfica, enviados para o Brasil no último quartel do século XVIII⁹.

O exame mais atento sobre a actividade de Carneiro da Silva revela uma personalidade de múltiplas competências e com um campo de acção muito diversificado¹⁰.

Desenhador, gravador, inventor – “maquinista” na linguagem da época – ensaísta, tradutor, amante da música e da poesia, artista de regime e próximo da Real Mesa Censória, é a sua actuação no âmbito do ensino das Belas Artes que merece uma atenção particular neste registo de ampla polivalência.

Neste domínio vemo-lo sucessivamente como mestre e fundador da Aula de Gravura da Imprensa Régia (1769 -1788), professor de desenho no Colégio dos Nobres (1773 – 1807/12), inspector e substituto da Aula Pública de Desenho (1780-1811), professor da efémera Academia do Nu nas suas primeira (1780) e terceira (1787) versões, mestre da Aula de Gravura da Casa Literária do Arco do Cego (1799-1800) e, finalmente, regente da Aula Pública de Desenho (1811-1815), derradeiro cargo

⁵ Cf. PEREIRA, Luiz Gonzaga – *Collecção de Memorias Relativas Os Gravadores de Cunhos, e Medalhas Nacionaes e Estrangeiros [A] O Serviço da C. da Moeda de Lisboa desde 1551 com o resumo das suas Obras e Serviços feitos á Nação Portuguesa*, Lisboa, 1857, p. 56.

⁶ Cf. MACHADO, Cyrillo V. – op. cit., p. 283.

⁷ Cf. RACZINSKY, A. – *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard Et C^a Libraires-Éditeurs, 1847, p. 41.

⁸ Cf. MACHADO, Cyrillo V. – op. cit. p. 285.

⁹ Informação transmitida por Camila Santiago a partir da investigação preparatória da sua tese de doutoramento a apresentar na Universidade Federal de Minas Gerais. Recorde-se que a imprensa era proibida no Brasil, obrigando à importação de todas as edições da metrópole, situação apenas alterada após a chegada da corte portuguesa em 1808.

¹⁰ Cf. FARIA, Miguel Figueira de – *A Imagem Impressa...* pp. 55-121.

cujas últimas notícias documentadas comprovam o prolongamento da sua vida activa até aos 88 anos de idade. Concluímos esta síntese com uma notícia de inegável significado sobre o acolhimento de Carneiro da Silva no ambiente da corte, através da sua acção como mestre de desenho das infantas, as chamadas “princesas artistas”¹¹, filhas de D. José I.

A questão da autoria do Plano

A Aula Pública de Desenho de D. Maria I iniciou a sua actividade a 1 de Dezembro de 1781. O processo da criação seria lançado, porém, dois anos antes, existindo um *Plano*¹² prévio enviado à Rainha pela Real Mesa Censória, instituição que então tutelava os *estudos menores*¹³. O referido *Plano* estabelecia os objectivos e as bases da organização da nova instituição sendo, no essencial, aprovado e transposto para o alvará régio que correu impresso a partir de 11 de Outubro de 1781¹⁴.

Quem estaria, então, no meio nacional, apto para elaborar o *Plano* para a nova Aula? Os testemunhos apurados apontam consensualmente na mesma direcção. A primeira informação sobre a responsabilidade de Carneiro da Silva na concepção do documento é, uma vez mais, de Cyrillo quando historiava os incidentes ocorridos em torno da criação da Aula do Nu:

“(…) Acháráo-se na Academia [do Nu] Joaquim Manoel da Rocha, Joaquim Carneiro da Silva e Joaquim Machado de Castro, e muitos outros Professores e Alumnos das tres Artes, e também alguns Amadores, entre os quaes Thimotheo Verdier, Sábio em Architectura, Guilherme Hudson, e outros Inglezes, e Francezes: o número total foi de 51 pessoas. Joaquim Carneiro, por insinuação do Padre Mestre Fr. José da Rocha, Dominicó, que tinha toda a influencia na Meza Censoria, traçava então, como depois soubemos, hum plano para a Aula do Desenho, que veio a abrir-se no anno seguinte”¹⁵.

Acrescente-se que, para além desta clara atribuição de Cyrillo, a relação de Carneiro da Silva com a organização da aula reúne consenso entre os autores contemporâneos. O citado Gonzaga Pereira refere mesmo que o mestre das infantas “teve a honra de ser seu 1.º Fundador”¹⁶. O pintor José da Cunha Taborda sublinha que se devia “aos

¹¹ Cf. LIMA, Henrique de Campos Ferreira – *Princesas Artistas (As filhas de El-Rei D. José)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925, pp. 3-4.

¹² “Plano” é o termo utilizado na documentação.

¹³ A partir do alvará de 4 de Junho de 1771. Os *estudos menores* compreendiam o ensino das primeiras letras e das humanidades. Cf. José Silvestre RIBEIRO – *História dos Estabelecimentos Científicos Litterarios e Artísticos de Portugal...*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1871, tomo I, pp. 202-219.

¹⁴ Cf. Alvará, *por que Vossa Magestade ha por bem crear huma nova Aula de Desenho de Historia, ou Figuras, e de Architectura Civil, debaixo da Inspeccão da Real Meza Censoria; ordenando o Methodo com que se deve regular a referida Aula...*, Lisboa, Na Regia Officina Typografica, 1781.

¹⁵ Cf. MACHADO, Cyrillo V., op.cit., pp. 24-25.

¹⁶ Cf. PEREIRA, Luiz Gonzaga – *Collecção de Memorias Relativas Os Gravadores de Cunhos, e Medalhas Nacionaes e Estrangeiros...* “ (...) N. Tambem fomos informados pelo mesmo artista, que por falecimento de M. Mangin, se lhe ofereceu o lugar de Abridor Geral da Caza da Moeda de Lisboa, o que recusou e porque não lhe era compatível com

grandes talentos de Joaquim Carneiro da Silva o esplendor de tão útil estabelecimento”¹⁷, ideia corroborada por Adrien Balbi que refere: “C’est principalement à son instigation que la reine Marie créa l’école de dessin à Lisbonne”¹⁸.

Acrescentemos, em seguida, outras estas informações. Com data de 2 de Dezembro de 1779, é enviado pela Real Mesa Censória à Rainha, um documento intitulado: “Sobre o Plano”¹⁹ para a direcção da Aula de Dezenho, e número de seus Professores”²⁰.

Naturalmente nenhum dos seus signatários, deputados do Tribunal Censório, parece à vontade no assunto para se associar à respectiva autoria. A identificação do Padre José da Rocha entre os proponentes confirma, porém, as informações transmitidas no relato de Cyrillo. O conteúdo do *Plano* permite concluir que o seu autor era alguém familiarizado com a matéria e experiência efectiva na função docente.

O processo que levou à criação da Aula Pública de Desenho confirma, por outro lado, a cumplicidade de Carneiro da Silva com a Real Mesa Censória, exposta, com evidência, no parecer que conduziu à nomeação de Carneiro da Silva como inspector e professor substituto da nova escola, datado de 16 de Outubro de 1780.

Com efeito o referido documento reservava-lhe, para além das funções docentes, a obrigação de “fiscalizar as sobreditas aulas” de desenho de Figura e Arquitectura “como pessoa inteligente para dar parte na Meza do desempenho das respectivas obrigações assim dos professores como dos discipulos para a mesma Meza o fazer presente a Vossa Mag[estad]e.”²¹

José da Costa e Silva (Arquitectura Civil) e Joaquim Manuel da Rocha (Desenho de História ou de Figura) seriam os regentes escolhidos para os dois ramos da Aula Pública.

A autoridade de Carneiro na nova Aula, ainda que aparentemente dissimulada no lugar secundário de substituto, é efectiva assumindo-se, na sua qualidade de inspector, como o representante da tutela junto de docentes e discentes.

O conflito ocorrido entre o gravador e o arquitecto José da Costa e Silva, logo no arranque do segundo ano da aula, em Outubro de 1783, é elucidativo a este respeito.

A troca de correspondência entre *professor* e *substituto*²² esclarecem essa hierarquia invertida. A polémica refere-se à data de abertura do ano lectivo. Costa e Silva comunica ao porteiro da Aula de Desenho a sua intenção de se apresentar apenas a

os seus muitos afazeres. Nessa época andava o mesmo Senhor Silva em arranjos para a Aula Publica de Dezenho, que se abriu depois por Decreto de 23 de Agosto de 1781 de que “teve a honra de ser seu 1.º Fundador”.

¹⁷ Cf. TABORDA, José da Cunha – *Regras da Arte da Pintura*, Lisboa, Na Impressão Régia, 1815, p. 231.

¹⁸ Cf. BALBI, Adrien – *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d’Algarve*, Paris, Chez Rey et Gravier, Libraires, 1822, tome second, pp. ccj-ccij.

¹⁹ Note-se a semelhança terminológica entre o título do documento apresentado e a citada referência de Cyrillo: “Joaquim Carneiro “...” traçava então “...” hum plano para a Aula do Desenho”.

²⁰ IAN/TT, MR, *Consultas*, lv. n.º 363 (1779-1787), fls. 8-12. Veja-se a transcrição integral deste documento em anexo ao presente trabalho.

²¹ IAN/TT, MR, *Consultas*, lv. n.º 363 (1779-1787), fls. 17v-18.

²² Carneiro da Silva assumiria, no início de actividade da Aula Pública de Desenho, o lugar de *Substituto* de Joaquim Manuel da Rocha, na outra cadeira de Desenho de História e de Figura prevista no elenco de disciplinas da nova escola.

6 de Outubro. Carneiro da Silva, informado da situação, solicita ao titular da cadeira a razão do seu procedimento: “eu creio que Vm. Tem justificada cauza para assim o fazer, e se ella he de natureza de se poder communicar rogo a V. me. Ma queira mandar dizer”.

Costa e Silva argumenta na resposta com as datas de abertura seguidas pelas aulas de Gramática e Retórica, insurgindo-se contra o pedido de justificação de Carneiro, acusando-o de se *adiantar* “a reprehender-me, como podia reprehender qualquer discipulo da mesma Real Academia”.

A tréplica não se fez esperar. Carneiro da Silva contrapõe, em tom severo, que “as Aulas de Dezenho nesta Corte não tem férias algumas” apontando, em seguida, o seu próprio exemplo, “eu na minha não tenho no Anno hum só dia de ferias” acrescentando, de modo mais explicito: “o regulamento da Aula publica de Dezenho não concede ferias (...)”.

O argumento apresentado por Costa e Silva é paralelamente rebatido: “o exemplo que Vm. Nota das Aulas de Grammatica não pode servir de regra, primeiramente por que não ha Alvara, ou Carta, que trate das ferias dellas, e em segundo lugar, porque abuzos nunca se citão para provar a razao de cada hum.”

Joaquim Carneiro recorda, ainda, ao oppositor a sua tutela sobre o funcionamento da aula: “V. me. Queira certificar-se disto para que veja que por hum Decreto e não por abusos he que eu me regulasse visto ter me Sua Magestade encarregado da inspecção da Aula publica, como V. me., vio e pode ver na minha Carta (...)”.

Numa contínua manifestação de autoridade, pelos vistos mal acatada pelo professor de arquitectura, Carneiro da Silva conclui a sua resposta, criticando a susceptibilidade demonstrada por Costa e Silva, rematando a polémica com a sugestiva expressão: “Vm. Athe onde não ha espinhos se espinha”²³.

Este agitado diálogo, para além de comprovar a hierarquia existente, esclarece-nos a forma como essa autoridade era efectivamente exercida.

Para além da informação de Cyrillo, da opinião generalizada na época sobre a influência de Carneiro da Silva nos assuntos da Aula e na respectiva criação e da comprovada proximidade do artista junto da Real Mesa Censória, outros aspectos concorrem para a sua eleição como o autor do anónimo *Plano*.

O conhecimento derivado da sua experiência internacional sobre a organização escolar e respectivos modelos de ensino, a posição privilegiada em que se encontrava no meio artístico nacional sendo, à data, simultaneamente professor de desenho do Real Colégio dos Nobres e mestre da Aula de Gravura da Imprensa Régia, e até o próprio conteúdo do plano, na preocupação explícita pelo respeito pela vocação dos

²³ A documentação relativa a este incidente, datada de 2 a 3 de Outubro de 1783, encontra-se dispersa em dois núcleos ambos pertencentes ao arquivo pessoal de José da Costa e Silva, transportado para o Brasil, quando o architecto se juntou a corte em 1812. Os documentos de Joaquim Carneiro da Silva conservam-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, (BNRJ) I – 3. 28-077 e 3. 28-078. A resposta de Costa e Silva encontra-se no Arquivo Nacional, no fundo *Negócios de Portugal*. No primeiro fundo existem, ainda, mais dois documentos (I – 3. 28-079 e I – 3. 28-080) dirigidos por Carneiro da Silva a Costa e Silva sobre actividades regulares da Aula Pública de Desenho, nomeadamente na avaliação dos desenhos dos discipulos.

candidatos e a conveniência em que seguissem o seu *génio*, são aspectos relevantes que consolidam a referência explícita de Cyrillo²⁴. Acresce o facto de Carneiro da Silva ser um exímio desenhador, fazendo a ponte entre Vieira Lusitano e Domingos Sequeira, nos registos oficiais da época e distribuindo originais da sua *invenção* aos gravadores seus discípulos²⁵.

O Plano da Aula Pública de Desenho

Consideremos, em seguida, o conteúdo do Plano nos seus diversos aspectos. A Aula encontrava-se dividida em duas áreas de frequência obrigatória: a de Desenho de Figura e História e a de Desenho de Arquitectura.

Os candidatos eram obrigados a cumprir certos pré-requisitos antes da matrícula ser autorizada. Exigia-se que dominassem “suficientemente” a escrita e as “quatro especies de Arithmetica”. Por outro lado, dada a especificidade da aprendizagem, eram alvo de exames destinados ao despiste de determinadas limitações físicas, sendo condição explícita que tivessem “boa vista”. Esta fase de avaliação incluía, ainda, um período experimental, com a duração de oito a quinze dias, ao longo do qual seria avaliada a destreza dos candidatos no exercício dos *princípios* do desenho.

Servia este período prévio não só para providenciar uma melhor selecção dos candidatos mas, igualmente, para que todos aqueles que não demonstrassem aptidão para a disciplina, não viessem “a ficar enganados, perdendo o tempo que aproveitariam em outros exercicios propios dos seus genios.”

A Classe de Figura ou de Desenho de História

Determinada a *vocação* e a *habilidade* iniciava-se a aprendizagem. O programa da classe de “Figura”, iniciava-se pelo ensino dos “primeiros elementos do Desenho”, passando depois o professor “a mostrar lhes as proporçoens humanas”. Os exercícios não se deveriam limitar ao desenho de figura, prevendo igualmente “outros objectos da Natureza, como Animaes, Paizes, Plantas, Flores, e semelhantes”, generalização que define melhor os objectivos pedagógicos da disciplina.

Recomendava-se ao professor, em conformidade com o ideário de Carneiro da Silva²⁶, a observação de “qual das couzas propende mais o Genio dos Discípulos para nelles fazer mayor applicação”.

²⁴ Sobre o ponto de vista de Carneiro da Silva sobre as questões da importância da *vocação* e do *génio* na formação do Artista veja-se, Miguel Figueira de FARIA – “A Apologia da preeminencia da Arte da Esculptura, sobre a de fundir Estatuas de metal de Joaquim Carneiro da Silva – notas sobre a questão do Estatuto do Artista no final de Setecentos” in *Homenagem a António Cardoso* – Revista da Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, I Série, vol. 2, Porto, 2003, pp. 687-702.

²⁵ Sobre estas matérias veja-se Cf. FARIA, Miguel Figueira de – *A Imagem Impressa...*, pp. 55-121.

²⁶ Como referimos anteriormente esta preocupação encontra-se presente no pensamento de Carneiro da Silva em concordância com as orientações do *Plano*. Citemos, a propósito, uma passagem da citada *Apologia...*: “(...) A impossibilidade de se conhecer o genio de qualquer individuo que tem na sua adolescencia para esta, ou aquella

O regulamento revela, nesta classe, uma programação conservadora, na habitual evolução da cópia de desenhos, estampas ou pinturas, para os relevos de gesso, assumindo-se este percurso como a preparação necessária para a progressão do aluno “costumanduo por este modo a copiar do natural”²⁷.

Esta orientação, na sua expressão sintética, não prevê objectivamente a existência de exercícios de desenho de modelo vivo²⁸, lacuna que poderia atenuar a concorrência com a contemporânea Aula do Nu de Cyrillo, e encontrar mesmo nesta uma formação complementar. Mas esta limitação, que não pode deixar de ser intencional, reduz a dimensão qualitativa do ensino ministrado, prolongando uma lacuna histórica na formação artística nacional em contradição com o que era usual nas congéneres europeias cujos programas eram sobejamente conhecidos no meio nacional²⁹.

No *Plano* observam-se em paralelo algumas orientações ao Professor, nomeadamente o cuidado a respeitar no acompanhamento e correcção dos exercícios, indicando aos alunos “tudo o que no Original houver de sublime, de medíocre, e de defeito”, clara chamada de atenção ao espírito crítico dos alunos, tendo em vista “deste modo lhes ir dando as noções necessárias, e os dispor para obrarem com acerto quando chegarem a inventar” predispondo-os ao desenvolvimento da criatividade “nas composições que fizerem”.

A Classe de Architectura

O programa previsto para a classe da Architectura iniciava-se, por seu turno, pelas operações aritméticas, desde as fracções naturais à extracção de raízes até à terceira potência, incluindo, ainda, a Geometria elementar e a explicação das proporções das 5 ordens de Architectura: “Toscana, Dorica, Jonica, Corinthia e Composta”.

faculdade, he hum dos obstaculos que, há para haver homens sabios nas Artes, e nas Sciencias; quantas vezes sucede decidir a commodidade, a inconsideração, o capricho, a fortuna, o acaso, e a occasião, do destino de qualquer Indiviuo? E quantos, trocando-se a propensão, que se teria para huma arte, se applicam a outra, para a qual o genio não concorre, e em lugar de se ter (por exemplo) um grande Orador, se tem hum Pintor mediocre.” Cf. Miguel Figueira de FARIA – “A Apologia da preeminencia da Arte da Esculptura...” in *Homenagem a António Cardoso* – Revista da Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, I Série, vol. 2, Porto, 2003, p. 695.

²⁷ Seguiu-se deste modo a metodologia de ensino que radicava nos princípios pedagógicos defendidos por Leonardo da Vinci. Veja-se, a propósito, o clássico de Nicolau PEVSNER, *Las Academias de Arte*, Ediciones Madrid, Catedra, 1982, trad. Margarita Ballarin, p. 38.

²⁸ Não é suposto terem existido exercícios de modelo vivo na Aula Pública de Desenho. No relatório de Ferreira de Sousa que avalia o funcionamento das diversas aulas públicas artísticas existentes, incluindo o respectivo historial, nada se refere a esse respeito, denunciando mesmo que os alunos nem sequer se experimentavam na cópia de relevos. Cf. IAN/TT, MR, *Negócios diversos das aulas de desenho, escultura e gravura*, mç, 995, cx. 1118 (1815-1833). Relatório de João José Ferreira de Sousa, datado de 8 de Novembro de 1826: “Estado actual das Aulas de Desenho de História, Architectura Civil, Escultura e Gravura”. Ferreira de Sousa havia sido nomeado Director destes estabelecimentos de ensino por decreto de 18 de Setembro de 1826.

²⁹ Nos Estatutos da Real Academia de São Carlos de Valência, dos quais Machado de Castro possuía um exemplar na sua biblioteca pessoal, incluía-se um artigo sobre os *modelos* (XIX). As aulas de modelo vivo integravam na generalidade os programas das instituições de ensino de belas artes europeias. Veja-se o exemplo da Academia Clementina de Bolonha, com a particularidade de se procurar *temperar* as aulas de modelo vivo, ministradas na Scuola del Nudo, com a cópia dos gessos de esculturas da Antiguidade Clássica com o objectivo de corrigir os excessos realistas do “vero”. Cf. Stefano BENASSI, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica; L'ideologia estetica*, Minerva Edizione, 2004, pp. 156-157.

Os discípulos deveriam estudar esta matéria “pelos Autores que geralmente são seguidos”, sendo, porém, necessário indicar-lhes “o que esses mesmos tem de bom, ou de defectuozo, e como se poderá melhorar seguindo nessa parte outro Author; ou como se poderá da combinação judiciousa de diversos sentimentos³⁰ produzir húa composição menos defeituozza”. Esta referência directa e crítica, aos autores “geralmente seguidos” marca no *Plano* a preocupação do recurso a manuais de apoio ao ensino intensificando-se neste período, numa sugestiva coincidência, as traduções para português da obra clássica de Vignola, contando-se três diferentes edições entre 1785 e 1787³¹.

O estudante passaria depois “à distribuição das peças de qualquer Edifício” progredindo no grau de complexidade da “simples casa” ao *palácio* exercitando-se, igualmente, no risco de edifícios religiosos (*templo, convento*) até ao traçado de praças, introduzindo alguns princípios de desenho urbano no programa da aula. Este conjunto de trabalhos deveria ser distribuído aos alunos “segundo a habilidade que nelles achar” prática acompanhada da seguinte recomendação: “lembrandose sempre de unir quanto for possível, o commodo com o Magestozo, regular e agradável.”

Embora considerasse não ser a Construção “objecto essencial do Dezenho” o programa estabelece a obrigação da explicação das “noçoens necessarias da solidez real, e da aparente”. Justifica-se esta incursão pela importância do “Desenho da Decoração e Distribuição destinados à Construcção”. Acrescenta-se, em sequência, que o Professor ensinará os alunos a “dezenhar ornatos p.^a saberem decorar hum Edifício com gosto”, passagem que concorda com o enquadramento estilístico *rocaille* que se manifesta, a espaços, no pensamento e obra de Carneiro da Silva. No programa incluía-se, ainda, como matéria obrigatória, o ensino da Perspectiva. Os professores deveriam exercitar os discípulos nesta disciplina “fazendo lhes pór nella algum dos dezenhos que geometricamente tiverem copiado”.

A orgânica da Aula e a introdução dos concursos

O documento produz, igualmente, matéria informativa relevante relativamente à organização e administração da aula.

A identificação e percurso escolar dos alunos deveriam ficar registados nos *livros de matrícula*³², criados para o efeito. Nestes volumes, para além do nome, idade e

³⁰ No referido Alvará de criação da Aula Pública de Desenho o legislador substituiu o termo “sentimentos” por “opiniões”.

³¹ Cf. *Regra das cinco [sic] ordens de architectura segundo os princípios de Vignola, com hum ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais celebres architectos*. Trad de José Calheiros de Magalhães e Andrade.- Coimbra, 1785. *Regra das cinco ordens [sic] de architectura / de Jácomo Barocio de Vinhola; traduzidas do seu original em o nosso idioma com hum acrescentamento de geometria pratica, e regras de prespectiva de Fernando Gallibibiana*; traduzidas por José Carlos Binheti.- Lisboa: na Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1788. *Regra das cinco [sic] ordens de architectura segundo os princípios de Vignola, com hum ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais celebres architectos (...)* expostas em portuguez por ... J. C. M. A. Com o aumento de varias reflexoens interessantes sobre as mesmas ordens, com a ordem attica...- Coimbra: na Real Imprensa da Universidade, 1787.

³² Estes *Livros de Matrícula*, que ainda hoje se conservam na biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes, foram, em parte, estudados por Ernesto Soares, que, porém apenas refere o volume relativo à Aula de Desenho de História

nacionalidade do aluno, ficariam igualmente em arquivo a data exacta da respectiva matrícula e a identidade do pai do estudante. Note-se, porém, que se encontra ausente no *Plano*, qualquer referência à idade de admissão dos discípulos, lacuna que seria transposta para o alvará régio da criação da Aula.

O regulamento da Aula perfila uma importante ruptura com os procedimentos habituais então em vigor nas outras aulas artísticas. O *Plano* previa o pagamento de prémios aos alunos mais habilitados – 3 para os alunos de História e 3 para os de Arquitectura – mediante a realização de concursos anuais, o que contrariava o habitual sistema de ensino remunerado, aspecto pecuniário que não se encontra previsto no documento em análise.

Os alunos ordinários não poderiam interromper os seus planos de estudos, incorrendo em rigorosas medidas disciplinares se não concluíssem o programa estipulado. O regulamento previa, porém, a exclusão dos alunos por falta de aproveitamento ou motivos disciplinares. Ao terminar o curso, cumprindo os cinco anos regulados para a sua frequência, poderiam requerer o respectivo diploma (“Carta de aprovação em Dezenho”)³³. Encontraremos, com frequência, a apresentação destes certificados de habilitações nas futuras candidaturas a outras escolas artísticas de especialização, como a de escultura, onde o domínio do desenho passaria a constituir uma condição de acesso indispensável.

Do Plano ao Alvará

O texto original do *Plano*³⁴ de Carneiro da Silva foi, no essencial, transcrito para o Alvará de 23 Agosto de 1781 que, finalmente, criava “uma nova Aula de Desenho de História, ou Figuras e de Arquitectura Civil, debaixo da Inspecção da Real Meza Censória”³⁵.

Neste último acrescentavam-se algumas disposições suplementares relativas a privilégios concedidos a docentes e discentes matérias a que, naturalmente, o autor do *Plano*, como parte interessada, se inibiu de apresentar.

No Alvará fixam-se essas regalias, usufruindo os Professores e Substitutos “dos Privilégios de Nobres, incorporados em Direito Commum, e especialmente no Codigo, Titulo: De Professoribus, & Medicis”.

Por seu turno, os discípulos ordinários da Aula gozariam de prioridade nos concursos para provimento dos lugares de professor, relativamente “a outros quaesquer,

ou de Figura. Cf. Ernesto SOARES – *Livro da Matrícula dos Discipulos Ordinarios e Extraordinarios da Aula Pública de Desenho...* Lisboa, Edições BÍblion, 1935.

³³ Note-se que, embora ausente do *Plano*, o texto do Alvará prevê condições de excepção que poderão reduzir o período de frequência da Aula: “Porem se algum dos Discipulos se mostrar tão habil que mereça a aprovação dos Professores, e que tenha alcançado alguns dos premios no decurso do tempo que tiver nos referidos Estudos, apresentando as necessarias Certidões disto mesmo, a Real Meza os dispensará do tempo que lhe parecer, e poderá mandar que se lhe passe Carta de aprovação”.

³⁴ IAN/TT, MR, *Consultas*, lv. n.º 363, (1779-1787), fls. 8-12. Apêndice documental n.º 1.

³⁵ Alvará de D. Maria I, publicado avulso, Na Regia Officina Typografica, 1781.

tendo igual merecimento”. Os alunos com bom aproveitamento ficariam igualmente isentos da recruta militar³⁶.

O referido alvará não indica local de funcionamento para a Aula. No Plano, sugere-se a ocupação do recém construído “Torreão da Alfandega por cima da Caza destinada para a Aula do Comércio”, no Terreiro do Paço pombalino então, ainda, em construção. Justificava-se a opção “tanta pela grandeza della, como por estar situada no centro da Cidade”. No actual estado dos nossos conhecimentos não podemos confirmar que essa sugestão se chegasse a efectivar³⁷.

O Plano no contexto do ensino das Belas Artes em Portugal

O diploma fundador da Aula Pública de Desenho é sobejamente conhecido mas a sua importância conceptual e o seu significado como ponto de viragem na história do ensino artístico em Portugal nunca foram, a nosso ver, devidamente equacionados.

Pombal havia reformado ou criado de raiz várias aulas no âmbito das *artes*, no amplo sentido setecentista do termo, mas na realidade a respectiva orgânica e funcionamento perseguia objectivos pragmáticos: em primeiro lugar responder às carências do Estado, na concretização das grandes empreitadas públicas relacionadas com a reconstrução da cidade (Aula do Risco e Aula e Laboratório de Escultura das Obras Públicas), ou na salvaguarda da propaganda pombalina, contexto no qual deve ser entendida, pelo menos em parte, a criação da Imprensa Régia e a Aula de Desenho e Gravura a ela adida.

As exigências da renovação da cunhagem levariam, por outro lado, à reforma da Aula de Gravura da Casa da Moeda que adoptaria os mesmos princípios orgânicos.

Mas estas experiências, não se podem considerar como “ensino público”, visto tratar-se na generalidade de um modelo de formação contingentado, abrangendo um número fixo e muito limitado de candidatos, e que eram remunerados ao longo do período que durava a aprendizagem, findo o qual se pretendia a sua fixação às unidades artísticas em que haviam obtido as respectivas competências para corresponderem às necessidades do Estado.

Por outro lado, tratava-se de práticas pedagógicas fundamentadas numa formação em actividade, ou seja onde se ensinava e aprendia e, em simultâneo, se produzia trabalhando no cumprimento das empreitadas superiormente determinadas.

O *Plano* da Aula Pública de Desenho representa, no limite, o momento da mudança para um novo paradigma da didáctica do ensino das belas artes em Portugal. Estabelece-se finalmente um ensino organizado em classes, segundo um regulamento preciso, prevendo o recurso a manuais, e com uma clara redefinição da relação entre formadores e formados, de professor/aluno, numa via de emancipação dos formalismos da relação tradicional mestre/aprendiz e das respectivas convenções

³⁶ Idem, p. 6.

³⁷ Não temos confirmação se a solução proposta foi aceite ou de algum modo aplicada, sendo o Convento dos Caetanos, ao Bairro Alto, o local normalmente apontado o para o início das aulas.

corporativas. Neste contexto o recurso à adjectivação (*Aula Pública*), reforça a clivagem com as experiências passadas, qualificando especificamente a natureza do novo estabelecimento.

Entende-se facilmente que a transformação se tenha iniciado pelo ensino de Desenho, base reconhecida de todas as artes. Na realidade a aprendizagem dos *princípios do Desenho* antecedia qualquer progressão nas restantes disciplinas avançadas. Note-se que mesmo antes da criação da Aula Pública, o ensino do desenho preenchia os ciclos iniciais previstos nas já existentes aulas de escultura e de gravura, funcionando como condição necessária de acesso à aprendizagem daqueles ramos artísticos.

O *Plano* constitui, por outro lado, um documento pioneiro na história do ensino artístico em Portugal, propondo um modelo de organização sem precedentes. A Aula de Escultura possuía um regimento rudimentar que Machado de Castro ambicionou sem êxito reformar³⁸. Nos estabelecimentos regidos por Carneiro da Silva era visível a mesma lacuna, existindo uma breve passagem relativa às aulas de Desenho nos Estatutos do Colégio dos Nobres³⁹, sem comparação, porém, com o espírito e pormenor do *Plano* da Aula Pública.

A ausência no seu programa do estudo de modelo vivo permanece o aspecto menos compreensível do *Plano*, limitando a aproximação aos ideais académicos há muito desejados no meio. A dependência directa da Aula da Real Mesa Censória poderá ser factor a considerar nesta lacuna, atendendo à essência conservadora da instituição e da sua função reguladora. A efémera existência da contemporânea Academia do Nu, onde Carneiro da Silva também colaborou, constitui exemplo esclarecedor das resistências existentes a esta área de ensino⁴⁰.

Apêndice documental

*Sobre o Plano para a direcção da Aula do Dezenho, e numero de seus Professores*⁴¹

Senhora

Havendo V. Mag.e por bem com immortal Gloria do seu Augusto Nome Ordenar por sua Real Resolução de 18 de Ag.to do presente anno, que se estabelecesse de novo nesta Corte húa Aula publica de Desenho, p.^a á qual nomeasse esta Menza Professor na forma que nomea os outros Professores de Letras: Dezejoso este Tribunal de satisfazer em tudo ás sabias, e providentissimas Disposiçoens de V. Mag.e, e muito especialmente em hum estabelecimento da maior utilidade para a perfeição de todas

³⁸ Cf. FARIA, Miguel Figueira de – “A Escola de Escultura de Machado de Castro” in *Belas Artes*, revista e boletim da Academia Nacional de Belas Artes, 3.^a série, n.º 20-26, 1998-2004, Lisboa, ANBA, 2005, (no prelo).

³⁹ Cf. *Estatutos do Collegio Real dos Nobres, e da Corte, e Cidade de Lisboa*, Lisboa, Na Officina de António Rodrigues Galhardo, Impressos da Real Meza Censória, 1777, título X, “dos Professores de Arquitectura Militar, de Arquitectura Civil; e de Desenho”, pp. 11 e 12.

⁴⁰ Sobre a vida acidentada da Aula do Nu e da intervenção de Carneiro da Silva no processo veja-se FARIA, Miguel Figueira de – *A Imagem Impressa...*, pp. 89 e seguintes. Preparamos presentemente uma comunicação sobre a Aula do Nu, pelo que entendemos não desenvolver esta matéria no presente trabalho.

⁴¹ IAN/TT, MR, livro de consultas, n.º 363 (1779-1787), fl.8-12.

as Artes, e para o bom arranjam.to de todos os fieis Vassallos de V. Mag.e; cuidou dispor os meyoys mais oportunos para se conseguir tão Vantajozo fim: E não obstante ter mandado affixar Editaes para concorrerem sogeitos que se julgassem aptos p.^a fazerem opozição á dita Cadeira; não tem assinado dia para os Exames que devem preceder á escolha dos Professores, sem [p.r] saber se he do Real Agrado de V.Mag.e, e merece a Real Aprovação o Regulamento que se anima por na Real Prezença de V.Mag.e p.^a bem derigir a sobred.^a Aula, e dar as providencias necessarias de despesas que devem fazer-se pelo Cofre do Subsidio Literario, para a subsistencia da mesma Aula.

Serão precizos dous Professores hú de Desenho de Historia, ou de Figuras q' mais amplamente se intende ser a imitação de todas as produçoens da natureza animadas, e desanimadas, e outro Professor da Architectura Civil;

Serão ambos sugeitos idoneos habeis, e de probidade que tenham dado a conhecer no exame q' fizerem a sua capacid.e pelas obras executadas em Desenho pelas proprias maos, e de sua particular invenção. O Professor de Architectura dará Lição de manhã por tempo de 4 horas no Verão, e por tempo de 3 horas no Inverno; e o de Desenho de Figuras dará lição de tarde por tempo de 4 horas no Verão, e de 3 horas no de Inverno: Cada hum dos mesmos Professores vencerá annualmente de ordenado quatro centos e sincoenta mil reis. E para que não aconteza por legitimo impedimento destes Professores, ficarem os Discipulos sem Lição, serão precizos dous Substitutos em quem concorram as mesmas circunstancias, que nos proprietarios, cada hum dos quaes observando quando tiver exercicio, tudo quanto for determinado aos Professores, Vencerá de ordenado annualm.e duzentos mil reis.

Para que os Discipulos, que houverem de ser admitidos na Aula de Desenho de figura não venhão a ficar enganados, perdendo o tempo que aproveitariam em outros exercicios proprios dos seus genios: As Pessoas que quizerem aprender derigirão as suas Petiçoens a esta Menza, a qual mandará ao Professor de Desenho de Historia, que informe da habelidade do sugeito proposto, e pela sua informação o admitirá por Discipulo ordinario: Para o Professor dar esta informação, logo que se propozer algum sogeito para Discipulo, examinando primeiro se elle escreve sufficientemente, e se tem boa vista o fará dezenhar alguns prncípios de Desenho por tempo de outo athe quinze dias, e depois de julgar pelas copias (quanto permite este exame) da sua aptidão, ou incapacidade informará a esta Menza para ser, ou não admitido.

Para aprenderem com methodo os Discipulos que forem admitidos a esta Aula, o Professor depois de lhes ter insinuado os primeiros elementos do Desenho, passará a mostrar lhes as proporçoens humanas, e os fará copiar composçoens de varias figuras, conforme se forem adiantando; tendo sempre o cuidado quando lhes corrigir os Dezenhos que lhes indicar tudo o que no Original houver de sublime, de medíocre, e de defeito, para deste modo lhes ir dando as noçoens necessarias, e os dispor para obrarem com acerto quando chegarem a inventar, e nas composçoens que fizerem. Não se limitará o Professor a ensinar lhes a desenhar figuras humanas, mas tambem outros objectos da Natureza, como Animaes, Paizes, Plantas, Flores, e semelhantes;

observando para qual das couzas propende mais o Genio dos Discipulos para nelles fazer mayor applicação: Quando qualquer Discipulo chegar a copiar bem hum Dezenho, Estampa, ou pintura, o fará copiar modelos de relevo, costumanduo por este modo a copiar do natural. Se o Professor conhecer que qualquer Discipulo pelo decurso do tempo de frequentar a Aula, não tem adiantam.to algum, o q' poderá provir de incapacidade, ou de falta de applicação, com beneplacito desta Menza, o poderá despedir: Da mesma sorte, se algum Discipulo não for alguns dias á Aula sem justa cauza, ou se não estiver nella com decencia, e molestia, e perturbar aos mais com palavras, aççoens, ou gestos, pela primeira vez será admoestado, pela segunda será asperamente reprehendido, e castigado, e pela terceira será despedido da Aula com consentim.to desta Meza.

O Professor de Architectura guardando em tudo as mesmas formalidades, que o Professor de Figura, p.^a admitir os Discipulos; e executará alem disso se sabem as quatro especies de Arithmetica: Depois de admitidos lhes ensinará as operaçoens Arithmeticas das Fracçoens naturaes, e o uzo das Fracçoens decimaes, a régra aurea simplez, a composta, a directa, e a inversa, e as extracçoens das raizes até á 3^a potencia: Concluhida esta lição, lhes ensinará os elementos de Geometria, e sem que os Dísipulos saibam demonstrar qualquer Problema, ou Propozição que nella se lhes offerecer, não os deixará passar a mais, porem sabida estas, lhes ensinará as proporçoens das cinco Ordens de Architectura, Toscana, Dorica, [Jonica], Corinthia, e composta pelos Autores que geralmente são seguidos; indicando lhes o q' esses mesmos tem de bom, ou defectuozo, e como se poderá melhorar seguíndo nessa parte outro Autor; ou como se poderá da combinação júrdica de diversos sentimentos produzir húa composição menos defeituoz: Passará depois à distribuição das peças de qualquer Edifício, prñcipiando por huma simplez caza, dalli a huma grande, a hum palacio, a huma praça, hum Convento, hum Templo, segundo a habilidade que nelles achar; lembrandose sempre de unir quanto for possivel o commodo com o Magestozo, regular e agradável. Ainda que a construcção não seja objecto essencial do Dezenho, com tudo, sendo o Desenho da Decoração, e Destribuição destinados para a construcção, será precizo, pelo menos, q' o Professor de aos Discipulos as noçoens necessarias da solidez real, e da aparente: Tambem lhes ensinará a Prespectiva, fazendo lhes pór nella algum dos dezenhos que geometricamente tiverem copiado; e ultimamente lhes fará dezenhar ornatos p.^a saberem decorar hum Edifício com gosto. No que respeita ao governo, e ordem dos Discipulos se regulará o Professor de Architectura do mesmo modo que o Professor de Figuras

Todos os Discipulos das sobreditas Aulas aprenderão pelo tempo de cinco annos o Dezenho da Historia, ou Figura, e de Architectura alternativamente de manhã, e de tarde, e sem que esteja terminado o d.^o tempo não poderá Discipulo algum dos Ordinários sair da Aula para não continuar, sob pena de incorrer no castigo que V.Mag.de pelo seu Real Arbitrio determinar que se lhe de.

Para que da utilissima Arte do Dezenho se possam geralmente aproveitar quaesquer outras Pessoas, que tendose destinado ás Mathematicas, ou a outra qualquer Sciencia,

ou Arte, não possam frequentar quotidianamente a Aula, será m.to conveniente que se admittão na mesma Aula como Discipulos extraordinarios; para o que requererão a esta Menza. Estes Discipulos extraordinarios poderão concorrer com desenhos no concurso q' se fizer todos os annos; porem como não terão direito a conseguir os premios não serão tambem obrigados a completar o tempo de 5 an.s nem a ir continuamente á Aula, mas achandose nella, estarão sogeitos em tudo ás mesmas obrigaçoens dos Discipulos Ordinarios

Sendo a emulação hum dos fortes estimulos para se fazerem progressos em qualquer Arte, ou Sciencia; para excitar a louvavel emulação entre os Discipulos Ordinarios; será m.to conveniente que em cada hum anno no fim de Agosto haja hum concurso em que se premeem os Discipulos que tiverm feito algum progresso, p.^a o que lhes determinará o seu respectivo Professor tempo sufficiente para fazerem os seus dezenhos:

Advertindo que não poderá o mesmo Discipulo concorrer no mesmo anno com desenhos de Historia, e com desenhos de Architectura. Haverão seis premios para se destribuirem tres para os Dezenhadores de Historia, e outros tres para os de Architectura: Depois de publicar o Professor na Aula o dia em que hade principiar o Concurso, deverá declarar quaes são os Sugeitos, que os Concurrentes devem copiar, o primeiro dos quaes será algum sujeito de Historia que comprehenda varias figuras; o segundo em que entrem poucas figuras, e o terceiro de huma so figura: Ainda que fique a arbitrio dos Discipulos o entrarem no concurso, com tudo os que entrarem serão obrigados a sogeitarse a Matricula que o Professor deve fazer delles, e a receberem sigilados pelas costas os papeis os papeis que cada hum houver de fazer copia; não podendo nenhum delles levar o seu papel fora da Aula, nem por breve tempo para q.e não acontessa que alguma mão mais habil retoque o Dezenho: Por cujo motivo terá o Porofessor a mayor vigilancia em recolher todos os papeis dos concorrentes ao sahirem da Aula:

Terminando o tempo do concurso julgarão os Professores, e os Substitutos qual dos desenhos merece o primeiro premio, que será de 30\$rz qual o segundo que será de 20\$000 rz, e qual o terceiro premio, que será de 10\$000 rz: Observando o mesmo com o Desenho de Architectura; depois de haverem os Professores elegido os desenhos que merecerem os premios, os remeterão a esta Menza com os nomes dos premiados escritos nos mesmos dezenhos, a qual lhes determinará o dia para irem receber os premios merecidos, e ordenará que os desenhos fiquem expostos na Aula até fim do anno seguinte. Requerendo a esta Menza algum Discipulo destas Aulas Carta de aprovação em Dezenho, Ouvida primeiro a informação do respectivo Professor se lhe mandará passar tendo a elle merecido.

Tendo feito esta Menza as diligencias possiveis para achar Caza que seja suficiente p.^a as sobreditas Aulas, somente occorre a q' está no Torrião da Alfandega por cima da Caza destinada para a Aula do Comércio, tanto pela grandeza della, como por estar situada no centro da Cidade: E como esta mesma Caza necessita de quem quide nella, será preciso hú Porteiro que tenha obrigação de assistir nella todo o tempo de

estudo, abrir, e fixar as portas nas horas que se lhe determinarem, ter a Aula açada, e em boa Ordem, e finalm.e executar q.to lhe for mandado conducente á economia da mesma Aula, e vencerá de Ordenado em cada huma anno cem mil reis.

Se todo este Plano merecer a Real Approvação de V. Mag.e procederá esta Menza aos exames, para conforme o merecimento dos Oppositores consultar a V. Mag.e aquelles, que forem mais dignos de ser providos em Professores, e Substitutos das sobreditas Cadeiras. Menza 2 de Dezembro de 1779 // Arcebispo de Lacedemonia // Antonio Verissimo de Larre // Fr. Luis de Monte Carmello // Fr. Joseph da Rocha // Ant.^o Pereira de Figueiredo // Ignacio Xavier de Souza Pizarro // Fr. Luis de Santa Clara Povia // Fr. Francisco Xavier de S.^a Anna e Fonseca // Fr. Joaquim de S.^a Anna e S.^a

Resolução

Sua Magestade. Como parece. Palacio de Nossa Senhora da Ajuda 12 de Janr.^o de 1780.

Os artistas ao serviço da Confraria do Espírito Santo dos Arcos de Valdevez

Paula CARDONA

As confrarias são associações livres de fiéis, estabelecidas e dirigidas pela autoridade eclesiástica, com um especial desígnio, de praticar a piedade e caridade cristã. As confrarias são vistas pela igreja como associações pias, que, neste sentido, têm o seu lugar na organização de uma diocese.¹

Dentro do espaço sagrado as confrarias estavam sujeitas a uma espécie de hierarquia devocional, as mais prestigiadas ocupavam os altares-mores, os colaterais da cabeceira e do transepto. Nesses espaços as confrarias actuam numa dupla vertente: a construção das capelas, unidades adjacentes (como sacristias e torres), obras de conservação e definição de programas decorativos, com particular ênfase para as artes da madeira, talha, imaginária, pintura e douramento, bem como todo o tipo de complementos ornamentais destinados ao culto – alfaias litúrgicas de prata e ouro e diversos tipos de paramentos. Esta diversidade pressupunha influências de toda a espécie exercidas pelas confrarias sobre as artes.

Regra geral as motivações das confrarias dependem de factores de ordem interna, boa capacidade de gestão financeira, organização e disciplina administrativa, capacidade empreendedora das administrações, recrutamento e permanência de confrades endinheirados. Dos factores de ordem externa salienta-se o posicionamento das confrarias face às suas congéneres, o tipo de relacionamento com a Igreja e com o poder local e a adaptação às dinâmicas conjunturais relacionadas com a evolução económica, política e religiosa.

Note-se que a importância das confrarias, e particularmente as confrarias clericais do Espírito Santo, estava relacionada com a sua antiguidade, poder financeiro, estatuto social dos seus oficiais e, obviamente com a sua localização no espaço paroquial. Estas características vão estar plasmadas nas colegiadas de Viana do Castelo e Ponte de Lima. No primeiro, a confraria do Espírito Santo ocupava a capela do transepto do lado da Epístola; no segundo ocupava a capela-mor.

¹ BERINGER, S.J. – *Indulgences leur nature et leur usage*. Troisième édition. Paris: ed. P. Lethielleux, Libraire Éditeur, 1905, vol. I, pp. 1-15

A confraria do Espírito Santo, em Arcos de Valdevez, foi instituída em 1545 na igreja paroquial (aí permanecendo até cerca de 1634). De todos os casos que investigámos nos 4 concelhos do Vale do Lima este é indiscutivelmente um dos mais peculiares no panorama regional da bacia do Lima. O que torna este caso distinto é sobretudo o facto da confraria do Espírito Santo ter optado pela construção de uma nova igreja, (localizada a norte do terreiro onde se encontra a Matriz), abdicando do espaço paroquial. Esta atitude mede, para além da autonomização da devoção, confinada a um templo próprio, o poder económico e o espírito empreendedor desta confraria. Dotada de avultados rendimentos desenvolverá um vasto programa de obras na sua igreja, cujo epicentro se situa entre 1640 e 1755. A segunda metade do século XVIII trará sinais evidentes de decadência da confraria mercê das transformações que se operam a nível político e dos problemas de carácter interno que começam a atingir esta instituição, pelo depauperamento das rendas e também pela falta de confrades.

Nesta apresentação optámos por contemplar sobretudo os ciclos das obras assentes em dois tipos: a arquitectura e a encomenda retabular, num período que decorre entre a construção do templo, (na década de 40 do século XVII) e o terceiro quartel do século XVIII.

No que respeita aos ciclos de obra de arquitectura, definimos três momentos temporais:

O primeiro inicia em finais da década de 30, do século XVII, até 1703, corresponde à construção do templo e unidades adjacentes como é o caso do campanário e da sacristia², isto é, a fixação dos volumes. Smith data o início da construção da igreja em 1647³, porém temos notícia que as obras estavam a decorrer em 1641, como comprova o Acórdãos e Assentos dos Irmãos, de 5 de Dezembro desse ano no qual os confrades votam favoravelmente o aumento do número de irmãos leigos de 30 para 40, obtendo assim mais dinheiro para investir nas obras da nova igreja que estava em construção.⁴

Este período envolve também os arranjos exteriores, mormente na zona de implantação do templo.⁵

² CARDONA, Paula Cristina Machado, *A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX*. 2004. Faculdade de Letras da Universidade do Porto [Tese de doutoramento policopiada], Vol. III, Arquivo da Matriz dos Arcos de Valdevez, Igreja do Espírito Santo, Livro da Despesa, 1691 – 1713, Confraria do Espírito Santo, [s. fls.] (incompleto). As despesas de 1702-1703, para além do valor pago pela obra do forro da sacristia, registam ainda os gastos havidos com 5 alqueires de cal usados para tapar as frestas da capela-mor, 400 réis. No ano seguinte as obras com a sacristia continuam, as despesas dizem respeito à aquisição de material e ao pagamento de mão-de-obra de carpinteiros, caiadores e ferreiros. Para este espaço e nesse mesmo ano, pagam a um mestre entalhador pela obra do Calvário, 1.250 réis e com um mestre carpinteiro que assentou o painel, 110 réis. Na sacristia, são visíveis restos de um lambrim de azulejos com uma padronagem típica de meados do século XVII, possivelmente assentes em inícios do século XVIII.

³ SMITH, Robert C., “A Igreja do Espírito Santo, de Arcos de Valdevez e o seu recheio Artístico, segundo os documentos da irmandade”, in “Notícias dos Arcos”, 1965, p. 149

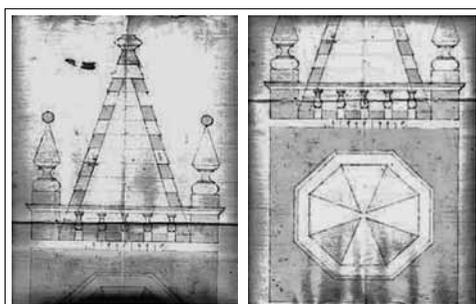
⁴ CARDONA, *A Actividade Mecenática...*, *ob. cit.*, Arquivo da Igreja Matriz dos Arcos de Valdevez, Igreja do Espírito Santo, Acórdãos e Assentos dos Irmãos, 1641 Confraria do Espírito Santo, fl. 140 (Incompleto).

⁵ Idem, *ibidem*, Documento Avulso, [s. fls.]



Fachada da igreja do Espírito Santo Arcos de Valdevez

O 2.º momento decorre entre 1720-1727. A fachada é intervencionada, colocando-se-lhe essencialmente um novo friso, cruzes e pirâmides⁶ e é dado início à construção de uma nova torre⁷.

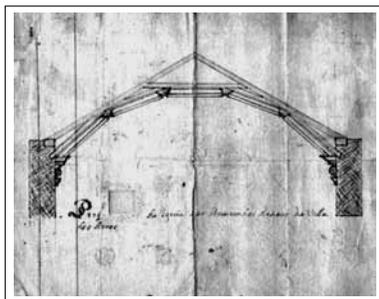


Desenhos da Torre da Igreja do Espírito Santo dos Arcos de Valdevez

O 3.º momento, decorre entre 1746-1765, está essencialmente direccionada para as obras de ampliação da capela-mor e sacristia, culminando com o remate da capela-mor.

⁶ Idem, ibidem, Livro dos Acórdãos, Livro 1º desde 1690 até 1850, Confraria do Espírito Santo, fl. 29

⁷ Idem, ibidem, Documentos Avulsos, Confraria do Espírito Santo, [s. fls.]. Lançam nesta obra os mestres pedreiros: Manuel Rebelo; 3.000 cruzados; mestre Francisco Lourenço, freguesia de St.ª Maria da Silva, Valença, 1.150.000 réis; mestre João Gonçalves Garnel, 1.000.000; mestre António Ribeiro, 1.000.000, menos 10.000 réis; mestre José Álvares, 985.000; mestre Cipriano Galego (freguesia de Fontão?), 980.000; mestre Baltazar Pereira, 970.000; mestre Domingos Martins, 970.000; mestre Sebastião Domingues, 960.000; mestre Manuel Rebelo, 960.000; mestre Cipriano, 950.000; mestre Domingos Martins, 950.000; mestre Domingos da Costa, 930.000; mestre Cipriano, 920.000; mestre Domingos da Costa, 910.000; mestre Cipriano, 900.000; mestre João Gonçalves, 895.000; mestre Manuel Luís, 890.000; mestre José Álvares, 885.000; mestre Domingos da Costa, 880.000; mestre António Ribeiro, 870.000; mestre Cipriano, 850.000; mestre Inácio de Matos Moreira, 845.000, mestre José Álvares; 840.000.



Desenho do forro da capela-mor da Igreja do Espírito Santo dos Arcos de Valdevez

As tabelas que se seguem estabelecem a correspondência de cada ciclo com os autores das obras e a sua respectiva proveniência.

Os ciclos das obras

Finais da década de 30 do séc. XVII – 1765

Data	Descrição da obra	Autor	Proveniência
1º Ciclo			
Finais da década de 30 – 1698	Início das obras do templo. Corpo da igreja, sacristia, campanário.	Amaro Francisco (mestre de obras)	Arcos de Valdevez
1652 1691-1698	Arranjos exteriores: paredão escadas, lajeamento e calçada do terreiro.		
1702-1703	Construção da sacristia.		

⁸ Idem, ibidem, Documentos Avulsos, Confraria do Espírito Santo, [s. fls.]

⁹ Idem, ibidem, Livro dos Acórdãos, Livro 1º desde 1690 até 1850, Confraria do Espírito Santo, fls. 44 – 44v.

¹⁰ Idem, ibidem, Livro dos Acórdãos, Livro 1º desde 1690 até 1850, Confraria do Espírito Santo, fls. 46v.– 47

¹¹ Idem, ibidem, Documentos Avulsos, Confraria do Espírito Santo, [s. fls.]; Livro da Despesa, 1738 - 1771, Confraria do Espírito Santo, fl. 38. Os valores dos lances foram os seguintes:

Manuel Gomes, 450.000 réis.

Dionísio Salgado, mestre pedreiro, 440.000 réis.

Mestre José Pires, 430.000 réis.

Mestre Belchior da Cunha, 420.000 réis.

Mestre José Pires, 440.000 réis com obrigação de dar as fianças necessárias.

Mestre Manuel Gomes com as mesmas obrigações 435.000 réis.

CARDONA, A Actividade Mecenática..., ob. cit., Documentação Notarial dos Arcos de Valdevez, Doc. n.º 11

¹² Idem, Arquivo da Matriz dos Arcos de Valdevez, Igreja do Espírito Santo, Documentos Avulsos, Confraria do Espírito Santo, [s. fls.]. Os primeiros lances dos mestres carpinteiros foram os seguintes:

Bento de Sousa, 120.000 réis; Manuel José da Silva, 115.000 réis; Bento Pereira, 110.000 réis; Diogo de Araújo de Oliveira, 100.000 réis; Bento Pereira 20 moedas de 4.800 réis cada uma; Diogo de Araújo 96.000 réis.

Os segundos lances foram: Tomás de Araújo, 90.000 réis; António Rodrigues, 88.000 réis; Tomás de Araújo, 74.000 réis. Livro da Despesa, 1738 - 1771, Confraria do Espírito Santo, fls. 47v. - 48

Data	Descrição da obra	Autor	Proveniência
2º Ciclo			
1720 – 1727 1720	Intervenções na fachada: frisos, entablamento, elementos decorativos: cruzeiros e pirâmides. ⁸	Pascoal Fernandes (mestre pedreiro)	Ponte de Lima
1724	Construção da nova torre. ⁹	Manuel Luís (mestre pedreiro)	Porto
1727	Conclusão e vistoria da obra da torre. ¹⁰	Francisco Lourenço Eiras (mestre arquitecto)	Caminha
3º Ciclo			
1746-1765 1746-1748 1746-1748	Obras de ampliação da capela-mor ¹¹ . Madeiramento da capela-mor ¹² .	Manuel Gomes de Lima, Manuel Lourenço e João Lourenço (mestres pedreiros) Tomás de Araújo (mestre carpinteiro)	Caminha Ponte da Barca
1748-1749	Obra do arco-cruzeiro, reparação da capela-mor e abertura de uma fresta na capela-mor. ¹³ Rebaixamento do presbitério, lajeamento e respalde da capela-mor. ¹⁴ Madeiramento do tecto do presbitério.	Manuel Gomes de Lima (mestre pedreiro) Francisco Lourenço Eiras (mestre pedreiro) Bento de Sousa António Antunes (mestres carpinteiros)	Arcos de Valdevez Caminha
1752-1753 1754	Obra da sacristia ¹⁵ . Peritagem da obra do presbitério e arco-cruzeiro ¹⁶ .	Domingos Pereira (mestre pedreiro) Domingos Gonçalves (mestre carpinteiro) Bernardo Baptista Manuel Alves (arquitectos)	Arcos de Valdevez Ponte de Lima Caminha
1765	Intervenções no remate da capela-mor e reparação da varanda da torre. ¹⁷	António José (mestre pedreiro)	Provavelmente de Caminha

¹³ Idem, ibidem, Documentos Avulsos, Confraria do Espírito Santo, [s. fls.]. Os lances dos mestres pedreiros para a obra do arco-cruzeiro, foram os seguintes:

António do Rego, 600.000 réis; Pedro Gonçalves de Carvalho, 570.000 réis; Manuel Pereira da Silva Raia, 500.000 réis; Manuel Lourenço, 490.000 réis; António do Rego, 380.000 réis; Pedro Gonçalves de Carvalho, 368.000 réis; Domingos Francisco de Carvalho, 356.000 réis; Manuel Lourenço, 353.000 réis; Manuel Gomes de Lima, 350.000 réis.

¹⁴ Idem, ibidem, Livro da Despesa, 1738 - 1771, Confraria do Espírito Santo, fls. 47v. – 48. Estas obras implicaram, como é óbvio, despesas e outras intervenções paralelas, neste caso em particular, nos telhados e nas paredes da igreja. Adquiriram-se 65 alqueires de cal para estas obras, a 75 réis cada alqueire, 52.650 réis; foram comprados 6 carros de telha, que importaram, 8.350 réis. Os rebocos da igreja, capela-mor, telhados e torre custaram, 22.600 réis. A Dionísio Salgado pagaram em 1749-1750, da obra do paredão, 26.000 réis e em 1750-1751, 6.400 réis.

¹⁵ Idem, ibidem, Livro da Despesa, 1738 - 1771, Confraria do Espírito Santo, fls. 93v. - 94

¹⁶ Idem, ibidem, fls. 98v. – 99. Estes mestres pedreiros receberam pelo exame da obra 4.800 réis.

¹⁷ Idem, ibidem, Livro da Despesa, 1738 - 1771, Confraria do Espírito Santo, fl. 159.

Dos artistas referenciados nos três ciclos queremos dar especial destaque às obras realizadas, no Concelho de Arcos de Valdevez, pelo mestre Francisco Lourenço Eiras, natural de Caminha e que aparece na documentação como mestre pedreiro e mestre arquitecto.

Francisco Lourenço Eiras

Data	Obras
1727, 31 de Agosto	Obra dos dormitórios, varandas e lavatórios do mosteiro de São Bento dos Arcos de Valdevez ¹⁸
1732, 30 de Dezembro	Construção de 3 casas particulares, encomendadas por Luís Manuel de Gouveia Bita Pereira ¹⁹
1733, 10 de Maio	Obra da igreja de S. Salvador da freguesia de Sabadim, Arcos de Valdevez ²⁰

Gostaríamos de salientar que as obras compreendidas entre 1746-1751 foram alvo de uma minuciosa vistoria por parte da confraria. Refira-se como exemplo a inspecção feita à obra da capela-mor pelo mestre perito António do Rego, na altura assistente em Ponte da Barca e pelo mestre pedreiro Manuel Pereira, dos Arcos de Valdevez.²¹ Estes inspectores não detectaram qualquer tipo de deficiência construtiva mas o facto é que a capela-mor acabaria por ruir. Segundo os autos dos revisores das contas, foram apuradas várias irregularidades e incumprimentos ao contrato, referindo como motivo principal do colapso da capela-mor, a pouca segurança das fundações (recorde-se que a obra de pedraria, fora ajustada aos mestres pedreiros Manuel Gomes de Lima e Manuel Lourenço)²². Existem de facto, nas despesas de 1747-1748, informações relativas à demolição da capela-mor.²³

Sobre as despesas havidas com o arco da capela-mor, os revisores acharam o valor exorbitado, não havendo, do seu ponto de vista, razões para se ter extravasado o objecto da encomenda, com a abertura de uma fresta e intervenções nas paredes; os pagamentos foram realizados sem ter sido feita a habitual avaliação da obra; quanto à sua adjudicação, os oficiais da Mesa que naquele ano serviam não teriam tido em conta a prerrogativa do ajuste pelo preço mais baixo, razões que consideram legítimas para se proceder à avaliação da obra no sentido da confraria ser ressarcida pelos oficiais que a haviam servido naquele triénio.

As obras do rebaixamento e do lajeado do presbitério, entregues ao mestre Francisco Lourenço Eiras, foram pagas na totalidade e aceites pela confraria, apesar

¹⁸ CARDONA, A Actividade Mecenática..., ob. cit., Fundo Notarial de Arcos de Valdevez, Livro de Notas, Tabelaio: CUNHA, João Alves da, 2º Ofício fls.168 – 169v.

¹⁹ Idem, ibidem, Livro de Notas, Tabelaio: CUNHA, João Alves da, 2º Ofício [s. fls.]

²⁰ Idem, ibidem, Livro de Notas, Tabelaio: BRITO, Nuno dos Guimarães e, 6º Ofício [s. fls.]

²¹ Idem., Livro 1º desde 1690 até 1850, Confraria do Espírito Santo, fls. 112 – 113v. A quitação da obra é feita a 5 de Abril de 1728. (Arquivo da Matriz dos Arcos de Valdevez, Igreja do Espírito Santo, Documentos Avulsos, Confraria do Espírito Santo, [s fls.]

²² Idem, ibidem. Livro da Despesa, 1738 - 1771, Confraria do Espírito Santo, fl. 66.

²³ No Livro da Despesa, 1738 - 1771, fls. 44v. – 45, mencionam a provisão do arcebispo de Braga para a demolição da capela-mor estão incluídas as despesas dos portadores que foram a Guimarães duas vezes, 6.810 réis.

de ter ficado com demasiado altura e desproporcionada. A reparação devia ser feita a expensas do mestre contratado.

Consideram os revisores que a obra do paredão por detrás da capela-mor, arre-matada pelo mestre Dionísio Salgado, era obrigação dos mestres pedreiros a quem haviam adjudicado a obra de pedraria da capela-mor, Manuel Gomes de Lima e Manuel Lourenço, constante da escritura de remate da obra e dentro dos 435.000 réis acordados.

Sobre o fornecimento de cal os revisores consideram que os 714 alqueires que se gastaram na obra, no valor de 57.300 réis, pagos pela confraria, eram da obrigação dos mestres contratados, como se declarava nos apontamentos da obra.²⁴

Os autos dos revisores, que se estenderam também às obras de talha e pintura e douramento, denunciam:

- A violação estatutária pela ausência do processo eleitoral que legitimava o exercício dos oficiais da Mesa;
- A ausência de termos de Mesa que legitimava colegialmente a execução das obras;
- Ausência prolongada do procurador, responsável pela assistência às obras;
- Desleixo dos oficiais que não acompanhavam as obras da confraria;
- Desrespeito pela determinação que estabelecia que nenhuma confraria podia adjudicar obras sem as publicitar.²⁵

Para obstar a estas irregularidades, os oficiais da confraria enviam em 1751, uma súplica ao arcebispo de Braga, remetida posteriormente ao visitador da visita ordinária de Valença, Dr. Manuel Freire de Oliveira, na qual informam o depauperamento das rendas da confraria com “despezas incomoderadas, e roubos manifestos” e para contornarem os inconvenientes causados por essas perdas solicitam que as contas sejam analisadas pelo visitador que estava prestes a chegar a Arcos de Valdevez.²⁶

As encomendas das estruturas retabulares

No que respeita aos retábulos da igreja do Espírito Santo podemos afirmar que as sete estruturas, executadas entre 1666 e 1681, correspondem à fase maneirista da talha da igreja do Espírito Santo, corporizada no retábulo da capela-mor. Este retábulo constitui, na nossa opinião, uma das mais notáveis peças do período maneirista a nível nacional.

Identifica-se uma 2.^a fase que arranca em finais da década de 20 e termina em meados da década de 30 da mesma centúria. Neste período a confraria, retoma o programa de ornamentação do interior do templo, após um ciclo de 10 anos de intervenções arquitectónicas.

²⁴ Idem, *ibidem*, Livro da Despesa, 1738 - 1771, Confraria do Espírito Santo, fls. 62v. – 70v.

²⁵ Idem, *ibidem*.

²⁶ Idem, *ibidem*, fls. 72-79

Robert Smith, comenta: “No fim da década de 1720, começa uma série de empreendimentos, que iam modificar completamente o interior do templo, tornando-o lugar destacado para o estudo da fase barroca da talha minhota.”²⁷ Estamos em plena fase do Nacional.

Uma 3.^a fase está relacionada directamente com as intervenções feitas na capela-mor, decorre entre 1747, com a remoção do retábulo-mor e 1755 com a encomenda das molduras para os quadros desse mesmo espaço e com a nova imagem do Espírito Santo.

1.^a Fase Capela-mor

A encomenda das estruturas retabulares da igreja do Espírito Santo decorreu entre 1666-1681.

O retábulo da capela-mor foi executado em 1666. De facto, nesse ano, a 2 de Dezembro, é assinada escritura de contrato e obrigação com Manuel Antunes e seu cunhado, Francisco Pacheco, ensambladores, naturais de Braga, para a execução do retábulo-mor. O contrato da obra não contemplava as imagens de São Pedro, São Paulo, dois anjos que figurariam num rascunho, nem as imagens do Pentecostes, (Nossa Senhora e os doze Apóstolos) que se destinavam à tribuna do retábulo, entregues a outro oficial. A obra devia de ser concluída no mês de Agosto de 1667 e foi ajustada pela quantia de 160.000 réis²⁸.

Numa escritura de procuração assinada entre a confraria e os mestres ensambladores a 2 de Dezembro de 1667, está patente que Manuel Antunes e Francisco Pacheco não estariam a dar satisfação às condições definidas no contrato de obrigação da obra do retábulo-mor, levando a Mesa da confraria a demandá-los em Juízo. Esta demanda foi extensiva a Bento de Freitas, imaginário e morador em Braga, por não ter dado cumprimento à execução das imagens destinadas ao retábulo. Poder-se-á tratar do autor do grupo escultórico do Pentecostes.²⁹

²⁷ SMITH – *A Igreja do Espírito Santo...*, ob. cit., p.151

²⁸ CARDONA, *A Actividade Mecenática...*, ob. cit., Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho dos Arcos de Valdevez, 1630 – 1700, Arquivo da Igreja Matriz dos Arcos de Valdevez, Igreja do Espírito Santo, Documento avulso, [s. fls.]. (cf. Relatório de Smith)

²⁹ Idem, ibidem, Documento avulso, [s. fls.]



4 - Retábulo da capela-mor da Igreja do Espírito Santo dos Arcos de Valdevez



5 - Grupo escultórico do Pentecostes. Sacristia da Igreja

Retábulos da capela-mor

Os quatro retábulos da capela-mor, lado do evangelho: Anunciação e Nascimento de Cristo; lado da epístola: Adoração dos Reis Magos e Fuga para o Egipto foram executados pelo mestre ensamblador João Francisco natural de Barcelos. Dois dos retábulos estariam assentes a 2 de Fevereiro de 1680, conforme recibo do mestre ensamblador que auferiu a quantia de 42.500 réis, acrescida do valor da fiança, que importou 20.000 réis. Os restantes dois retábulos seriam entregues a 7 de Dezembro do mesmo ano, de acordo com a nota do mestre ensamblador nas costas do referido recibo³⁰.



6 – Anunciação e Nascimento de Cristo. Capela-mor, lado do Evangelho



7 – Adoração dos Reis Magos e Fuga para o Egipto. Capela-mor, lado da Epístola

³⁰ Idem, ibidem, Documento avulso, Recibo, [s. fls.]

Retábulos do arco-cruzeiro

Os quatro retábulos da capela-mor são idênticos aos dois que se encontram no arco-cruzeiro, de maiores dimensões, o de São Pedro, do lado do evangelho, e o de São Paulo do lado da epístola. A sua filiação estilista denuncia que a data provável da sua execução tenha sido a de 1680. Estes seis retábulos, juntamente com o da capela-mor, constitui o maior conjunto de talha maneirista da bacia do Lima.



8 – Retábulos do arco-cruzeiro. S. Pedro e S. Paulo

2.^a Fase

As encomendas de talha que a confraria concretizará nos anos 30 do século XVIII estão de certa forma relacionadas com as obras de reforma da sua fachada, como se comprova com a execução do coro, obra entalhada por Gualter Teixeira.

Os púlpitos constituem, a referência mais emblemática deste período. Foram executados pelo entalhador local Manuel Gomes da Silva, segundo os apontamentos do mestre pintor barcelense Francisco Álvares e acrescentados pelo entalhador Miguel Coelho. Pelo mesmo contrato Manuel Gomes da Silva arrematará também 7 frontais de altar, entalhados “de boa talha alta”, para substituir os de tecido, mais deterioráveis, que a Mesa da confraria havia anuído mandar executar por se acharem os altares desprovidos de adornos.³¹

³¹ CARDONA, *A Actividade Mecenática...*, *ob. cit.*, Arquivo da Matriz dos Arcos de Valdevez, Livro dos Acórdãos, Livro 1º desde 1690 até 1850, Confraria do Espírito Santo, fls. 60-60v.; Igreja do Espírito Santo, Documentos Avulsos, Confraria do Espírito Santo, [s. fls.]



9 – Púlpito

3.^a Fase

Na sequência das obras empreendidas na capela-mor e retábulo é removido no ano de 1747-1748, obra da responsabilidade do mestre entalhador Manuel Gomes da Silva.³² No biénio seguinte, finalizadas as obras do arco cruzeiro e do madeiramento do presbitério e após a recolocação do mesmo retábulo, a confraria contrata este mesmo entalhador local para executar uma nova tribuna e o conserto que se impunha ao retábulo, obra adjudicada no valor de 101.584 réis.³³ Para além desta intervenção, Manuel Gomes da Silva executa 4 banquetas para os altares, 6 peanhas para os anjos e as escadas da tribuna, verba traduzida em 10.800 réis. Manuel Gomes da Silva foi também o autor do resplendor em talha para o trono da tribuna, que se destinava à exposição da custódia, como confirmam as contas de 1750-1751.³⁴

No que se refere às encomendas das estruturas retabulares, pintura e douramento, a revisão feita ao triénio de 1749-1751 revela que foram efectuadas despesas avultadas sem publicitação das obras, como terá sido o caso da execução da tribuna e o douramento e pinturas de carpintarias. O somatório de procedimentos algo duvidosos contrariava as



10 – Tribuna do retábulo da capela-mor



11 – Imagem do Espírito Santo

³² Idem, *ibidem*, Arquivo da Matriz dos Arcos de Valdevez, Livro da Despesa, 1738 - 1771, Confraria do Espírito Santo, fls. 44v. - 45

³³ Idem *ibidem*, Livro da Despesa, 1738 - 1771, Confraria do Espírito Santo, fls. 47v. - 48.

³⁴ Idem, *ibidem*, fls. 54 - 56. A obra da tribuna implicou despesas com o mestre carpinteiro Bento de Sousa por fazer o corrimão da escada desta estrutura e com o mestre espingardeiro Domingos de Araújo de fazer dezasseis dobradiças para a tribuna.

determinações estatutárias e estavam agravados pelo facto de não serem mencionados pesos e medidas.

Enquanto decorrem as obras da nova sacristia a confraria encomendará entre 1754-1756, a Manuel Gomes da Silva, as molduras de seis quadros e as quartelas do forro da sacristia. Ao mestre escultor José de Brito foi encomendada a imagem do Espírito Santo destinada à tribuna.³⁵

Da actividade dos entalhadores, emsambladores, escultores e imaginários ao serviço da confraria do Espírito Santo, gostaríamos de salientar, as obras que o arcuense Manuel Gomes da Silva executou no concelho e nas imediações.

Manuel Gomes da Silva

Data	Obras
1726, 1 de Dezembro	Retábulo da capela da confraria de N. ^a Sr. ^a do Rosário da igreja Matriz dos Arcos de Valdevez ²⁷
1728, 1 de Julho	Retábulo e tribuna da capela-mor de São Salvador de Padreiro, Arcos de Valdevez ²⁸
1728-1729	Retábulo da capela da confraria de St. ^o António da igreja Matriz dos Arcos de Valdevez ²⁹
1730	Acréscimo do sacrário do retábulo e execução de um confessionário encomendado pela confraria de St. ^o António da igreja Matriz dos Arcos de Valdevez ³⁰
1730-1731	Execução da imagem de N. ^a Sr. ^a da Conceição e acréscimo da tribuna do retábulo da confraria de N. ^a Sr. ^a do Rosário da igreja Matriz dos Arcos de Valdevez ³¹
1730, 1 de Fevereiro	Retábulo da capela de N. ^a Sr. ^a do Rosário da igreja de S. Cosme e S. Damião ³²
1735-1736	Tribuna do retábulo da capela da confraria de St. ^o António da igreja Matriz dos Arcos de Valdevez ³³

³⁵ Idem, ibidem, fls. 101 – 104

³⁶ Idem, ibidem, Arquivo da Igreja Matriz dos Arcos de Valdevez, Confraria de Nossa Senhora da Conceição, Livro dos Termos, 1691

³⁷ Idem, ibidem, Fundo Notarial dos Arcos de Valdevez, Tabelião: PEREIRA, Miguel Barbosa, 5^o Ofício 1727 – 1728, [s.fl.s.]

³⁸ Idem, ibidem, Livro da Receita e Despesa, 1682 – 1747, Confraria de Santo António

³⁹ Idem, ibidem, Livro da Receita e Despesa, 1682 – 1747, Confraria de Santo António

⁴⁰ Idem, ibidem, Livro da Despesa, 1702-1769, Confraria de Nossa Senhora da Conceição

⁴¹ Idem, ibidem, Fundo Notarial dos Arcos de Valdevez, Tabelião: BRITO, Nuno dos Guimarães, 6^o Ofício 1730, fls. 7v. – 8v.

⁴² Idem, ibidem, Livro da Receita e Despesa, 1682 – 1747, Confraria de Santo António

⁴³ Idem, ibidem, Arquivo do Instituto Limiano Museu dos Terceiros, Livro dos Termos de Mesa, 1740 - 1784 (incompleto), Santíssimo Sacramento, s./fl.

⁴⁴ Idem, ibidem, Fundo Notarial dos Arcos de Valdevez, Tabelião: FARIA, João de Brito, 2^o Ofício 1740 – 1741, fls. 18 – 19

⁴⁵ Idem, ibidem, Fundo Notarial dos Arcos de Valdevez, Tabelião: FARIA, João de Brito, 2^o Ofício 1740 – 1741, fls. 13v. – 14v.

⁴⁶ Idem, ibidem, Arquivo da Igreja Matriz dos Arcos de Valdevez, Livro da Receita e Despesa, 1682 – 1747, confraria de Santo António, fls. 139 – 140v.

Data	Obras
1740	Oratório da sacristia da confraria do Santíssimo Sacramento da Matriz de Ponte de Lima ³⁴
1740, 3 de Setembro	Retábulo e tribuna da capela-mor desta igreja da freguesia de Vila Nova de Muia, Ponte da Barca ³⁵
1741	Fiador da obra o forro do corpo da igreja e do tecto das naves da igreja da freguesia de Prozelo, Arcos de Valdevez ³⁶
1746	Confessionário encomendado pela confraria de St. ^o António da igreja Matriz dos Arcos de Valdevez ³⁷

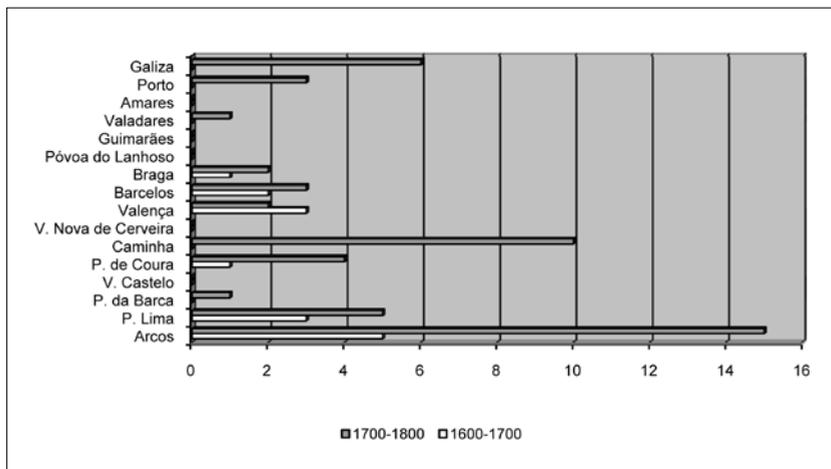
Os artistas

A encomenda de uma obra estava sujeita, na maior parte dos casos, a publicitação em praça pública, definindo-se em alguns casos as localidades em que a mesma devia ser divulgada. Eram, habitualmente, circunscritas ao distrito e aos outros termos, preferencialmente vizinhos, como Braga, Barcelos, Guimarães ou Porto. O processo de adjudicação de uma obra não dependia tanto da vontade do encomendante, mas antes do cumprimento de um conjunto normas, claramente definidas, no processo da obra. Salvo raras excepções, a obra era sempre publicitada “colocada a lances” e, normalmente, arrematada pelo preço mais baixo. O arrematante devia cumprir um conjunto de condições: responsabilizar-se pela qualidade dos materiais, quando dele dependia o seu fornecimento; garantir a execução da obra, de acordo com a planta e os apontamentos apresentados; demonstrar capacidades técnicas e artísticas, em quase todos os contratos se apela à perfeição da obra, avaliada por peritos do mesmo ofício, normalmente depois da respectiva conclusão; assegurar o cumprimento dos prazos estabelecidos no contrato, sob pena de perdas pecuniárias em caso de incumprimento e, finalmente, apresentar garantia da obra, obrigando-se, na maior parte dos casos, a apresentar um fiador da mesma. O preço era, contudo, tido como critério preponderante para a concretização do ajuste. Estas circunstâncias, que presidem à arrematação da obra, acabam por condicionar a autoria da mesma e, conseqüentemente, estimular a presença de artistas de diversos núcleos urbanos, fenómeno que se repete em todos os concelhos do Vale do Lima.

Considerando as encomendas de obras da igreja do Espírito Santo de Arcos de Valdevez no período referido procurámos determinar o peso dos oficiais e das oficinas de pedreiros, carpinteiros, entalhadores, ensambladores dos núcleos urbanos externos ao concelho dos Arcos de Valdevez, identificar a expressão dos oficiais e das oficinas locais e isolar o período que concentrou maior produção de obras.

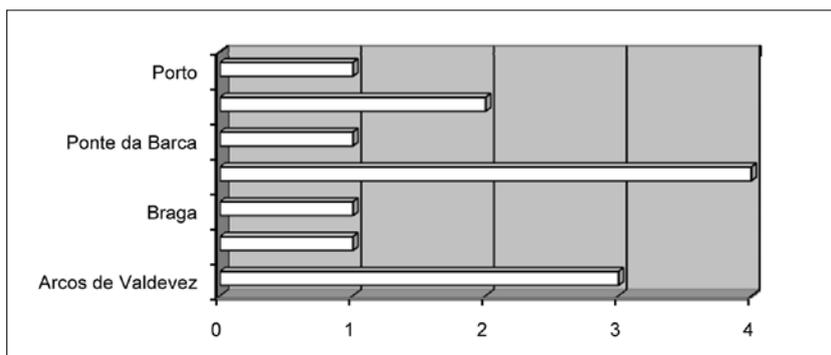
Como sucedeu com as outras sedes concelhias do Vale do Lima, as relações de proximidade geográfica influenciaram de sobremaneira a presença de artistas que, oriundos das vilas do distrito de Viana ou da região de Braga, Barcelos e Porto, trabalharam activamente neste concelho, desde a segunda metade do século XVII, até ao dealbar do Século XIX. Aportaram certamente novas tendências, fixaram modelos, marcaram as modas e perpetuaram estilos, interpretados, em alguns casos, segundo o gosto e as possibilidades financeiras dos seus patrocinadores.

Arquitectos, mestres de obra, mestres pedreiros – 1600-1800



Atendendo ao gráfico referente aos mestres pedreiros que laboraram no concelho dos Arcos de Valdevez no intervalo correspondente a 1600-1700, verificámos que são os oficiais locais que mais pontuam, seguindo-se, em número, os concelhos de Ponte de Lima e Valença, dentro da unidade distrital. Os concelhos vizinhos de Barcelos e Braga apresentam-se como centros de onde provirão parte destes contingentes. Entre 1700-1800 Arcos de Valdevez continua a liderar em quantidade de pedreiros locais. Pertencerá a estes oficiais o maior número de obras arrematadas. Um outro centro ganhará expressão, referimo-nos ao núcleo de Caminha. Segue-se, em importância, o território fronteiriço da Galiza e as vilas vizinhas de Ponte de Lima e de Paredes de Coura. Do distrito do Porto virão também mestres deste ofício.

Arquitectos, mestres de obra, mestres pedreiros – 1652-1765



Se tivermos em linha de conta os mestres destes ofícios ao serviço da confraria do Espírito Santo, no período compreendido entre 1652-1765, verificámos que de uma

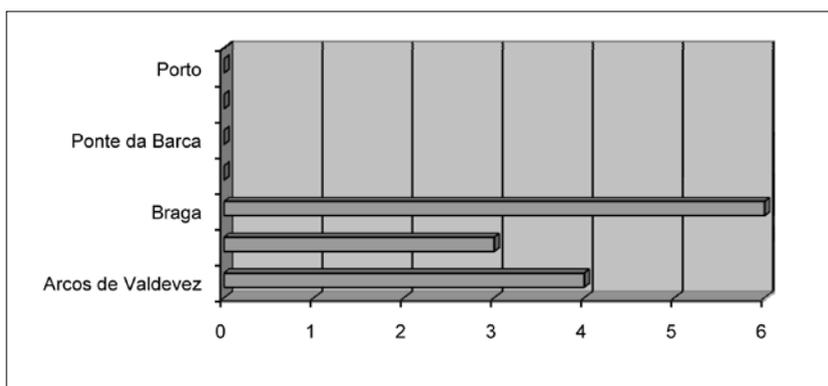
maneira geral se mantém a tendência verificada à escala concelhia. É manifestamente notória a importância dos mestres e oficiais locais, só ultrapassada pelo concelho de Caminha. Expressivo é também a presença de mestres e oficiais oriundos do concelho vizinho de Ponte de Lima.

Entalhadores, ensambladores, escultores e imaginários – 1600-1800



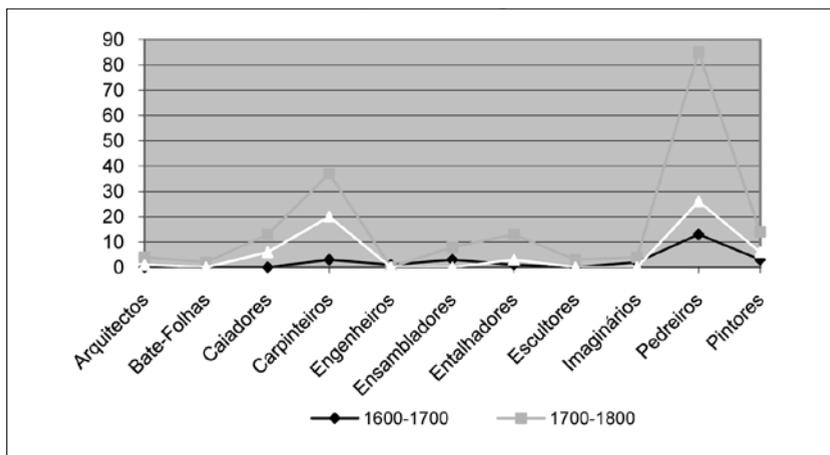
Relativamente às obras de talha, ensamblagem, escultura e imaginária realizadas nos Arcos de Valdevez, a representação gráfica revela que Braga era indiscutivelmente o centro de proveniência da maior parte dos mestres destes ofícios. Esta tendência é, aliás, comum aos concelhos de Ponte de Lima, Ponte da Barca e Viana do Castelo. O concelho dos Arcos de Valdevez registará uma apreciável presença de mestres entalhadores locais entre 1700-1800. De Barcelos estarão também a laborar nos Arcos de Valdevez mestres entalhadores e ensambladores no período correspondente a 1600-1700 e 1700-1800.

Entalhadores, ensambladores, escultores e imaginários – 1666-1756



Os mestres da arte da madeira ao serviço da confraria do Espírito Santo, entre 1666 – 1756, são na sua maioria oriundos de Braga e Barcelos. Os entalhadores arcuenses apresentam-se, nesta avaliação gráfica, expressivos em número.

Obras arrematadas por categorias de ofício – 1600-1850



O período mais proffucuo, em termos globais para o Concelho dos Arcos de Valdevez, no que diz respeito à produção artística, baliza-se entre 1700-1800. Atendendo às encomendas destinadas à igreja do Espírito Santo, verifica-se que o período de maior produção situa-se entre finais do século XVII até ao terceiro quartel do século XVIII, mantendo a tendência geral.

São desta época grande parte das obras de arquitectura empreendidas e as encomendas das estruturas retabulares que decoram o interior desta igreja. A par dos equipamentos retabulares, incrementa-se também, nesta fase, a produção de obras de talha complementar, de imaginária, de pintura e de alfaias litúrgicas.

A atuação da Família Portuense Alão no Rio de Janeiro

Sonia Gomes PEREIRA *

Pela historiografia atual da arte brasileira, pouco se sabe sobre a atuação dos artistas da família Alão no Rio de Janeiro. E mesmo esse pouco ainda é contraditório, tanto nos dados biográficos quanto na atribuição das obras. O objetivo desse artigo é desfazer alguns desses equívocos – contribuindo para um melhor conhecimento dessa família de origem portuense –, embora muitas lacunas ainda permaneçam para serem investigadas no futuro.

Trataremos, aqui, de três gerações de escultores: Manuel Joaquim Alves de Sousa Alão, João Joaquim Alves de Sousa Alão e Joaquim Alves de Souza Alão. Os dois primeiros, portugueses, atuaram tanto no Porto quanto no Rio de Janeiro. Já o terceiro, pelo menos até onde indicam as pesquisas atuais, aparece citado apenas em obras cariocas.

Manuel Joaquim Alves de Sousa Alão (c. 1754 / ?)

O escultor Manuel Joaquim Alves de Sousa Alão viveu no Porto, à rua do Pinheiro. Casado, teve três filhos: o escultor João Joaquim Alves de Sousa Alão e os pintores José¹ e Roberto².

¹ “José Joaquim Alves de Sousa Alão – pintor e estofador portuense dos fins do século XVIII e começo do século XIX. Trabalhou em colaboração com seu irmão, o notável escultor João Joaquim Alão, na oficina de santeiro que este possuía. Seguiu com ele para o Rio de Janeiro” (PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. [1956], 5 v., p.33)

² Roberto Joaquim Alves de Sousa, pintor, filho de Manuel Joaquim Alves de Sousa (BASTO, A. de Magalhães. *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século VIII*. Documentos e memórias para a história do Porto – XXXIII. Publicações da Câmara Municipal do Porto. Gabinete de História da Cidade. Composto e impresso na Empresa Industrial Gráfica do Porto. L.DA – Edições “Maranus”. s.d., p.15).

* Sonia Gomes Pereira é professora titular de História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Entre as suas obras no Porto, incluem-se as imagens para a Procissão das Cinzas. Magalhães Basto afirma que: “antes de 16 de fevereiro de 1806, Manuel Joaquim e seu filho João Joaquim tinham executado para a Ordem Terceira de S. Francisco, no Porto, segundo reza a tradição, as imagens dos andores da Procissão das Cinzas que aquela ordem realizava”³. Fernando Pamplona também confirma essa atribuição e o trabalho conjunto da família: “João Joaquim distinguiu-se como santeiro, mister em que foi coadjuvado por seu pai Manuel Joaquim Alão, também escultor, e por seu irmão José Joaquim Alão (pintor e estofador). Os três fizeram as imagens dos andores da Procissão das Cinzas, que saía do Porto”⁴.

Manuel Joaquim fez ainda outras obras para a igreja da Ordem Terceira da Penitência do Porto, conforme indica Basto:

“Documentadamente pode-se dizer que ele executou: imagem do Senhor ressuscitado para a porta do sacrário da capela-mor da igreja da dita Ordem Terceira, executado por Silva (Manuel Moreira da). A referida imagem custou 14 400 rs e data dos fins do sec. XVIII; 4 crucifixos por 27 400 rs, para os altares colaterais da mesma igreja; os anjos e figuras alegóricas que adornam a tribuna da capela-mor, por 180\$000; dois anjos para cada um dos altares colaterais; em 26 de julho de 1799 modelou por 6000 rs a estátua da Humildade e modelou também a da Penitência que ocupam os vãos”⁵.

Em 1824, aos 70 anos de idade, Manuel veio para o Rio de Janeiro, onde já se encontrava o seu filho João. Basto relata um episódio curioso de seu reencontro com uma irmã⁶, mas não temos mais notícias sobre sua obra e nem mesmo a data de sua morte.

João Joaquim Alves de Sousa Alão (Porto, ? /Rio de Janeiro, 1837)

Vários autores coincidem nas informações iniciais sobre João Joaquim Alves de Sousa Alão. Era filho de Manuel Joaquim Alves de Sousa Alão. Nasceu no Porto. Veio para o Rio de Janeiro, contratado para realizar trabalhos no Palácio de São Cristóvão, onde residia a família real. Faleceu no Rio de Janeiro em 21/9/1837. Era casado com Ana Margarida dos Santos⁷.

³ BASTO, op. cit., p. 1.

⁴ PAMPLONA, op. cit., p. 33.

⁵ BASTO, op. cit., p. 1.

⁶ “Aí exercia a sua profissão de escultor, não sabemos se em companhia de seu filho (João Joaquim), que tinha ido antes, quando constando lá que tinha chegado há pouco de Portugal um afamado escultor, uma senhora o mandou chamar a sua casa para lhe encomendar um Santo Antônio. Manuel Joaquim apresenta-se e a senhora fez-lhe a encomenda; mas, oh! Qual não foi a sua alegria quando ela lhe declarou que era sua irmã! Esta senhora passou de Lisboa para o Brasil, em companhia da comitiva do Núncio Apostólico, quando a 29 de novembro de 1807 a corte portuguesa, por causa da invasão dos franceses, foi para o Brasil, e lá se conservou sem mais tornar a saber da sua família. Tudo isso é contado por R. Pinto de Mattos que o soube por informação do Diretor e Professor de Escultura da Casa Real, Manuel da Fonseca Porto, que fora discípulo, no Porto, de Manuel Joaquim Alves de Sousa Alão” (BASTO, op. cit., p. 1).

⁷ PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 9; ARTE NO BRASIL. Vol. I. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 484; GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1954. p. 13.

No entanto, em relação à sua formação artística, os autores divergem. Alguns historiadores⁸ consideram que João estudou escultura em Portugal com Vieira Portuense e aqui no Brasil aperfeiçoou-se com Auguste Taunay (1768/1824) – escultor vindo para o Brasil com a chamada Missão Francesa em 1816 e falecido no Rio de Janeiro em 1824⁹. Outros estudiosos¹⁰, porém, contestam o aprendizado com o mestre francês. É muito interessante analisar a opinião de Morales de Los Rios Filho:

“Alão não foi aluno de Auguste Taunay, como se tem afirmado. Primeiro, porque fora discípulo, na cidade do Porto, do mestre Vieira Portuense, tendo vindo para o Brasil a fim de modelar algumas figuras para o Paço Real da Boa Vista. Depois, porque, sendo amigo de Henrique José da Silva, aliou-se a ele e a Pedro Alexandre Cavroé – arquiteto da cidade – na campanha difamatória empreendida contra os mestres franceses. Alão deveu a Silva a designação para o cargo de professor de escultura. Essa nomeação representou mais uma injustiça praticada com os missionários franceses. O lugar cabia, de direito, a Marc Ferrez, pensionário de escultura, ou seja, substituto do professor.”¹¹

Verifica-se, nesse trecho, que a contestação ao aprendizado com Auguste Taunay não é fruto de uma comparação estilística: deve-se muito mais a um padrão que se tornou muito comum na historiografia brasileira: estabelecer uma oposição radical entre artistas franceses e portugueses nessas primeiras décadas do século XIX. Realmente, houve acirradas disputas por um território muito restrito de trabalho artístico. A volta à França de Nicolas Taunay em 1821 e de Debret em 1831 deveu-se, em boa parte, aos desentendimentos, sobretudo com o pintor Henrique José da Silva, nomeado Diretor da Academia em 1820. Mas nem sempre a briga entre artistas portugueses e franceses pode ser levada para o campo estético da mesma forma dicotômica, como se um grupo representasse a tradição, isto é, a extensão do barroco/rococó, e o outro grupo representasse a modernidade, quer dizer, o neoclassicismo¹².

⁸ GALVÃO, op. cit., p. 13; PONTUAL, op. cit., p. 9.

⁹ Auguste-Marie Taunay nasceu na França em 1768. Viveu quase sempre em companhia de seu irmão mais velho, o pintor Nicolas-Antoine Taunay. Estudou na Academia de Escultura, conquistando em 1792 o Prêmio de Roma. No entanto, por motivos políticos, não conseguiu gozar o prêmio com a estadia de três anos na Itália. Executou inúmeras obras na França, entre elas a decoração do Arco do Triunfo do Carroussel e algumas estátuas de Napoleão I. Veio para o Brasil em 1816 na chamada Missão Francesa. O decreto de 12/8/1816, que criava a então Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, indicava-o como pensionário da cadeira de Escultura. O decreto de 23/11/1820, que transformava a instituição em Academia de Belas Artes, manteve-o como lente de Escultura. Quando o irmão Nicolas voltou à França em 1821, Auguste preferiu continuar no Rio de Janeiro com os sobrinhos. Mas durante todo esse período, se exerceu o magistério foi em caráter particular, pois a Academia só foi inaugurada em 1826, dois anos após a sua morte em 1824. Restam algumas obras executadas no Brasil, entre elas, o Busto de Camões, atualmente no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

¹⁰ MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *O Ensino Artístico – Subsídio para sua história*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Artístico Nacional, 1942, p. 81.

¹¹ MORALES, op. cit., p. 81.

¹² Alguns exemplos podem ser apontados como prova da limitação dessa interpretação. O arquiteto português José da Costa e Silva tinha uma formação na Itália (na Academia Clementina) tão notável quanto a do francês Grandjean de Montigny (ganhador do Grande Prêmio de Roma em 1799). O próprio Henrique José da Silva tem sido apontado como um pintor medíocre, pela obra que se conhece dele no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Mas o Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro possui uma notável coleção dos seus desenhos – em geral estudos anatômicos para serem usados como material didático na Academia carioca.

De qualquer maneira, João Joaquim Alão já era um escultor formado e consagrado no Porto, antes de vir para o Rio de Janeiro. Afirma-se dele que “*distinguiu-se como santeiro, mister em que foi coadjuvado por seu pai Manuel Joaquim Alão, também escultor, e por seu irmão José Joaquim Alão (pintor e estofador)*”¹³. Ou então é “*apontado como um dos melhores escultores do Porto*”¹⁴. Além das obras feitas em conjunto com seu pai, já citadas anteriormente, João Joaquim Alão é dado como “*autor das estátuas da fachada da Igreja dos Terceiros de São Francisco no Porto e da estátua do Porto, que esteve sobre o frontão da Câmara, na Praça Nova*”¹⁵.

Muito provavelmente, João Joaquim Alão já se encontrava no Rio de Janeiro, antes da chegada da Missão Francesa em 1816. Francisco Marques dos Santos, justamente preocupado em recompor o cenário artístico anterior à chegada dos franceses, incluiu-o no elenco dos artistas portugueses como escultor-barrista¹⁶.

Com certeza, ao contrário do que afirmam certos autores¹⁷, João Alão veio para o Brasil antes de seu pai, pois, em setembro de 1822, no *Diário do Rio de Janeiro*, esse estatuário anunciava o seu endereço, à rua do Alecrim n^o 178 – portanto, anterior à chegada de seu pai em 1824¹⁸.

Quanto Auguste Marie Taunay morreu em 1824, João Joaquim Alão requereu a nomeação para substituí-lo, como pode ser visto no Aviso do Ministro do Império ao Diretor da Academia Imperial de Belas Artes de 16/11/1824 (Fig. 1):

“*Manda Sua Majestade o Imperador pela Secretaria de Estado dos Negócios do Império remeter ao Diretor da Academia das Belas Artes o Requerimento incluso de João Joaquim Alão, em que pede ser nomeado Lente proprietário, ou Substituto da Aula de Escultura da Academia*”

¹³ PAMPLONA, op. cit., p. 33.

¹⁴ “Balbi aponta-o como um dos melhores escultores do Porto” (BASTO, op.cit., p. 13).

¹⁵ Atribuição feita por Pedro Vitorino (BASTO, op. cit., p. 13).

¹⁶ “Artistas brasileiros, portugueses, italianos e franceses já se encontravam estabelecidos na capital fluminense antes da grande iniciativa do Marquês de Marialva em Paris. Dentre eles destacaremos os seguintes: Leandro Joaquim (cuja data da morte ainda não é conhecida); José Leandro de Carvalho; Francisco Pedro do Amaral; Manuel da Costa, cenógrafo e seu irmão José da Costa e Silva, ilustre arquiteto; Antônio de Azevedo Santos e José Joaquim de Sant’Ana, engenheiro e arquiteto da cidade do Rio de Janeiro; os engenheiros João da Silva Muniz, arquiteto da Casa Real e das Obras Públicas, que em julho de 1816 deu um parecer sobre as obras da Igreja do Carmo, de S. João del-Rei; Domingos Monteiro, autor da varanda construída para a aclamação de D. João VI em 1816, quando chegou a Missão Artística Francesa; Antônio José do Amaral, professor de desenho descritivo e desenho de arquitetura na Academia Real Militar; o cenógrafo Argenzio; o decorador Boucher; o escultor-barrista João Joaquim Alão; Joaquim Cândido Guillobel, desenhista e arquiteto; Armand Jullien Pallière, tão desconhecido ainda, professor de desenho, de pintura, de engenharia, que percorreu as capitanias do Rio, S. Paulo e Minas e foi autor de um plano de urbanismo para a Vila Real da Praia Grande (Niterói), mestre das princesas e figura de 1^a ordem entre os artistas estrangeiros aqui aportados em todos os tempos.” (SANTOS, Francisco Marques dos. O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816. In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941, p. 214). Ou ainda: “Artistas esquecidos da época joanina: Alão, Pallière, Guillobel e Ferreira da Silva. Trataremos agora do barrista-escultor João Joaquim Alão [...] traçando-lhes sintética biografia, evidenciando que não nos devemos esquecer dos que aqui pugnaram pelas belas-artes, membros de instituições oficiais, técnicas e de magistério artístico como professores de desenho, gravadores, engenheiros, cenógrafos e pintores, anteriormente à vinda da Missão Artística” (SANTOS, op. cit., p. 217).

¹⁷ “João Joaquim Alves de Sousa Alão veio ao Brasil com o pai Manuel Joaquim Alves de Sousa Alão, então com 70 anos, para o Rio de Janeiro, em 1824” (PONTUAL, op.cit., p. 9).

¹⁸ SANTOS, op.cit., p. 217.

*desta Corte: E Há por bem que informe sobre esta pretensão. Palácio do Rio de Janeiro em 27 de Outubro de 1824. Estevão Ribeiro Rezende*¹⁹.

Acabou sendo nomeado para a cadeira de escultura da Academia, pelo decreto de 12/11/1824, conforme aparece no Aviso do Ministro do Império ao Diretor da Academia Imperial de Belas Artes de 16/11/1824:

*“Manda Sua Majestade o Imperador pela Secretaria de Estado dos Negócios do Império remeter ao Diretor da Academia das Belas Artes o Requerimento incluso de João Joaquim Alão, em que pede ser nomeado Lente proprietário, ou Substituto da Aula de Escultura da Academia desta Corte: E Há por bem que informe sobre esta pretensão. Palácio do Rio de Janeiro em 27 de Outubro de 1824. Estevão Ribeiro Rezende*²⁰.

Morales, mais uma vez enfatizando a inimizade entre artistas franceses e portugueses no período, afirma:

*“Sendo amigo de Henrique José da Silva, aliou-se a ele e a Pedro Alexandre Cavroé – arquiteto da cidade – na campanha difamatória empreendida contra os mestres franceses. Alão deveu a Silva a designação para o cargo de professor de escultura. Essa nomeação representou mais uma injustiça praticada com os missionários franceses. O lugar cabia, de direito, a Marc Ferrez, pensionário de escultura, ou seja, substituto do professor*²¹.

Sua aula, no entanto, só começou efetivamente em outubro de 1830, com os discípulos José Jorge Duarte, Xisto Antônio Pires, Cândido Mateus Farias, Manoel Ferreira Lagos e Manuel de Araújo Porto-Alegre, conforme se lê no catálogo da Exposição da Imperial Academia das Belas Artes de dezembro de 1830²².

Pela documentação da Academia, é possível acompanhar o cotidiano de sua atividade de magistério, incluindo problemas como escolha dos modelos, indisciplina dos alunos, realização de concursos e distribuição de medalhas.

Assim, em 07/03/1834, Alão rejeita um candidato a modelo por ser “*não só idoso, mas estragado*”. Em 12/04/1834, os alunos de escultura, amadores, fizeram desordens na Academia e Alão pede que fossem chamados à Congregação para serem repreendidos. Em 19/12/1834, ficamos sabendo que “*não houve prêmios de Escultura em razão de ser a classe freqüentada só por alunos amadores, e os Estatutos não contemplam senão os matriculados*”. Em 18/12/1835, “[...] *na classe de escultura deu-se uma medalha pequena mais para animar do que para premiar: porém é notória a aplicação do aluno a quem é concedida. [...] O Snr. Alão, por doente, não comparecera [...]*²³.

Pela documentação, é possível verificar a melhor estruturação da Academia a partir de 1834 – data da morte do diretor Henrique José da Silva e de sua substituição por Félix-Émile Taunay. Em 21/03/1834, no mapa dos alunos da Academia premiados

¹⁹ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 4042.

²⁰ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 4042.

²¹ MORALES, op.cit., p. 81.

²² SANTOS, op.cit., p. 217.

²³ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 6150.

nesta data não consta escultura: “*não se concedeu prêmio nenhum na aula de escultura, visto não haver nela senão alunos amadores*”. Em 11/06/1835, “*entre os alunos que se destacaram em escultura estão: Felipe Cancio, Megre Restier e João Simão da Fonseca Júnior*”. No ano de 1835, a aula de escultura contou com dois alunos matriculados. Em 07/06/1836, “*entre as obras julgadas superiores, expostas na sala das sessões, os autores citados na escultura foram: João Baptista Barros; José da As. Santos, amador; Honorato Manoel de Lima, amador*”²⁴.

A partir de 1833, João Alão aparece nos registros da Academia frequentemente doente, tendo de ser substituído pelo escultor Marc Ferrez (1788/1850)²⁵. Em 15/01/1836, Ferrez era obrigado “*a comparecer diariamente como se fosse professor das salas de escultura e desenho elementar [...]*”. Em 15/10/1836, “[...] *participando então o Sr. Diretor que na véspera o Sr. Alão tinha dado parte de doente por muito gravemente incomodado, ficou o Sr. Ferrez de propor o assunto para o concurso na classe de Escultura, fechando-se assim a sessão*”. Em 17/12/1836, todos os professores estão presentes à Congregação, menos Alão “*que se achava com parte de doente*”²⁶. Na verdade, desde 1833, Marc Ferrez já era oficialmente professor substituto na cadeira de escultura da Academia, pois consta em 29/09/1833 no orçamento para o ano financeiro de 1835 a 1836: “[...] *João Joaquim Alão, Lente de EsculturaRs.800\$000 [...] Marcos Ferrez, substituto de EsculturaRs.300\$000 [...]*”²⁷.

Em 1837, falece João Joaquim Alão. Sua morte é notificada na sessão da Congregação da Academia de 26/09/1837: “*Aos vinte e um dias do corrente mês, faleceu o Professor João Joaquim Alão lente proprietário da cadeira de Escultura desta Academia*”²⁸.

Sua viúva, Ana Margarida dos Santos, requer uma pensão em 01/12/1837: “[...] *a Secretaria dos Negócios do Império exigindo informação sobre um requerimento de D. Anna Margarida dos Santos que pede metade do ordenado de seu falecido marido João Joaquim Alão [...]*”²⁹. Em resposta de 04/12/1837, a Academia reafirma a atuação de Alão desde a sua abertura:

“[...] *em observância do que manda o ofício de V. Excia. Com data de 25 do corrente, informa sobre o requerimento de Anna Margarida dos Santos incluso no mesmo ofício, que o defunto João Joaquim Alão marido da requerente e professor d’Escultura nesta Academia, mostrou desde a abertura da Academia uma assiduidade não intransigida na sua classe até a época em que caiu de todo doente, haverá 14 ou 15 meses; e que este mesmo tempo em que não pode prestar os seus serviços consumindo sem dúvida todos os seus recursos,*

²⁴ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 6124.

²⁵ Marc Ferrez nasceu na França em 1788. Estudou escultura na Escola de Belas Artes em Paris a partir de 1809. Em 1817, veio para o Brasil, junto com seu irmão Zéphirin Ferrez, também escultor e gravador de medalhas. Em 1820, foram incorporados à Missão Francesa. Assumiu a cadeira de Escultura com a morte de Alão em 1837 e ocupou-a até a sua própria morte em 1850. Entre as suas inúmeras obras, consta o relevo da fachada do prédio da Academia Imperial de Belas Artes – hoje demolida, sendo seu pórtico trasladado para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

²⁶ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 6150.

²⁷ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 6124.

²⁸ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 6124.

²⁹ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 6150.

antes serve para ministrar a viúva dele hoje desamparada mais um título a contemplação do Governo de Sua Majestade Imperial [...]”³⁰.

O substituto Marc Ferrez, certamente para poder assumir a cátedra, solicita o atestado de óbito de Alão. O certificado é dado no próprio reverso do requerimento (Fig. 2):

“Illmo. E Reverendíssimo S. Vigário da Freguezia de [...] Diz Marcos Ferrez que para bem de seu direito precisa da certidão de óbito de João Joaquim Alão, que pertencia a esta freguezia e foi sepultado na capella de N. S. da Conceição desta Cidade e como a não possa obter sem licença de N. S. por isso pede P. a N. S. seja servido deferir ao que o suplicante pede. Nyteroy, 25 de setembro de 1837. E. R. Mce. Thomaz d’Aquino Cavalleiro da Ordem d. Christo, Vig^o. Collado na Parochial Igreja”. Atrás: “d. S. João Baptista d. [...] d. Nichteroy. Certifico que vendo o livro que atualmente serve para os assentos d. óbitos das pessoas livres, nelle a folhas 279 nessa está o assento d. teor seguinte: Aos vinte e um dias do mês d. setembro d. mil oitocentos e trinta e sete anos, nesta Freguezia [...] faleceu da vida presente um [...] digo só como salvamento da Extrema Unção, João Joaquim Alão, cazado que era com D. Anna Margarida dos Santos, amortalhado em Hábito Franciscano, sendo por mim encomendado, foi sepultado no Consistório da Irmandade d. Nossa Senhora da Conceição d. que fizeste assento. Vig^o. Thomaz d. Aquino. Nada mais continha o dito assento, que fielmente extrahi do proprio, a que me reporto. Nichteroy 25 d. setembro d. 1837 Vig^o. Thomaz de Aquino”³¹.

A certeza documental da data da morte de João Joaquim Alão em 1837 é importante para tentar distinguir melhor a sua obra da de seu filho, Joaquim Alves de Souza Alão, em geral confundidas na historiografia atual, como sendo uma só obra e mesmo um só artista.

João Joaquim Alão foi mestre estatuário de figuras sagradas e profanas, desempenhando sua profissão com a utilização de madeira, pedra ou barro³². O problema apresenta-se na indicação de suas obras, que enumeramos a seguir:

1- Fez estátuas para a Quinta da Boa Vista, *“destacando-se entre elas a de Baco Jovem, toda desnuda, e a da Fidelidade, panejada à grega, além de outras que agradaram a D. João VI, cujo desejo era passá-las a metal”³³*. Infelizmente, não conseguimos ainda colocá-las³⁴.

2- Foi autor da imagem de S. João Batista, na igreja de S. Francisco de Paula (Fig. 3) e de N. Sra. da Piedade, na igreja do Sacramento (Fig. 4)³⁵. São obras barrocas, seguindo a tipologia tradicional dessa imaginária devocional. Da mesma forma, as duas igrejas, ambas construídas no século XIX, exemplificam a permanência do gosto barroco/rocoquó, a que se acresceram alguns elementos aprendidos ao neoclassicismo. Normalmente deixadas de lado como anacrônicas pela historiografia de arte brasileira

³⁰ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 6150.

³¹ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 5158.

³² SANTOS, op. cit., p. 217.

³³ SANTOS, op. cit., p. 217.

³⁴ O antigo Palácio de São Cristóvão, com a proclamação da República em 1889, foi destinado a abrigar o Museu Nacional, que conserva as coleções de História Natural. O destino de grande parte de seu mobiliário e objetos de arte ainda é desconhecido.

³⁵ SANTOS, op. cit., p. 217.

no século XIX, elas nos revelam aquilo que a literatura da época deixa bem claro: a permanência dos valores tradicionais, sobretudo em relação à família e à religião, e a sua convivência pacífica com os padrões então mais modernos. Da mesma forma que, no Largo de São Francisco, a Igreja de S. Francisco de Paula é vizinha da antiga Escola Politécnica, estritamente neoclássica³⁶.

3- Na obra *Arte no Brasil*, consta que “conforme contrato de 1842, Alão fez algumas imagens religiosas, como S. Francisco e S. Lúcio, para a Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência do Rio de Janeiro”³⁷. Carlos Cavalcanti também reafirma essa atribuição:

“Em 5 mai. 1842, contratou com a Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência no RJ, a execução ‘em altura natural’ das imagens de S. Francisco, S. Lúcio e Sta. Bona, em cedro, ao preço de 600\$000 e no prazo de sete meses; posteriormente, em 11 mai. 1849, encarregou-se das imagens de Sta. Isabel e S. Guálter, sob as mesmas condições, bem como das de S. Roque, S. Luís e Sta. Margarida de Cortona, cuja execução foi contratada a 12 set. desse mesmo ano. Os documentos relativos à execução e pagamento dessas obras estão no Livro 3º de Resoluções daquela ordem. Termos, fls. 277, datado de 11 mai. 1849.”³⁸.

Ora, essas imagens da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, pela época das encomendas – década de 1840 –, só podem ter sido feitas pelo filho, Joaquim Alves de Souza Alão, pois João Joaquim faleceu, com toda certeza, em 1837.

4- “Estatueta de José Bonifácio, que constou da Exposição Geral de 1863 na Academia Imperial de Belas Artes, RJ, e atualmente pertencente ao acervo da antiga Escola Nacional de Belas Artes”³⁹. Essa atribuição é retomada pela coleção *Arte no Brasil*: “Na Escola de Belas Artes da UFRJ, há uma estatueta de José Bonifácio, de sua autoria”⁴⁰.

Na Escola de Belas Artes, cujo acervo está reunido no Museu D. João VI, não foi encontrada essa obra. Além disso, é necessário retificar a data: não houve Exposição em 1863. Na de 1864, não há nenhuma referência sobre Alão e essa escultura. Já no catálogo de 1864, há realmente, na Seção de Escultura, “pequena estátua de José Bonifácio, apresentando o manifesto às Nações”, mas ela é de autoria de Francisco Manoel Chaves Pinheiro e, não, de Alão⁴¹. É com essa autoria que essa estatueta é

³⁶ A História da Arte brasileira do século XIX foi escrita como se a Independência em 1822 tivesse conseguido construir da noite para o dia uma nova sociedade laica e identificada com os novos modelos liberais. Isso não é verdade, como demonstra claramente toda a literatura da época. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a mãe do personagem principal (Bentinho) não faz nada sem consultar o padre; e praticamente todas as atividades sociais fora de casa estão circunscritas às festas religiosas. Só uma vez, Bentinho revela a sua estupefação ao ver passar na rua a carruagem do Imperador. Além disso, é preciso lembrar que a separação entre Estado e Religião no Brasil só se deu, em termos legais, com a Constituição da República em 1889. O século XIX no Brasil, portanto, ainda segue em grande parte o padrão português colonial, embora as novidades comecem a ser aceitas sem grandes conflitos. O próprio Imperador D. Pedro II, como se sabe, adorava novidades: fotografia, telefone etc. E o Imperador era indiscutivelmente amado tanto pela elite quanto pela maioria da população no Brasil.

³⁷ ARTE NO BRASIL, op. cit., p. 484.

³⁸ CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1974, vol. I, p. 42.

³⁹ CAVALCANTI, op. cit., p. 42.

⁴⁰ ARTE NO BRASIL, op. cit., p. 484.

⁴¹ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990, p. 141.

citada por Donato Melo Júnior na 15^a. Exposição Geral em 1862: “o escultor Manuel Chaves Pinheiro exhibia a pequena estátua de José Bonifácio apresentando o manifesto às nações amigas”⁴².

Joaquim Alves de Sousa Alão (? / ?)

Sabemos muito pouco, até o momento, sobre a biografia de Joaquim Alves de Sousa Alão. É filho de João Joaquim Alão e tentou ser admitido como professor de escultura na Academia. Em 14/3/1840, aparece “[...] requerimento de Joaquim Alves de Souza Alão, em que pede ser admitido no Concurso da Cadeira de Substituto de Escultura, que se acha vaga [...]”⁴³. Chega inclusive a afirmar que foi aluno da Academia, provavelmente na categoria de amador, já que seu nome não constava nos Livros de Matrículas. Em 23/03/1840, a Congregação mostra-se favorável ao pedido:

“[...] informa, sobre o requerimento de Joaquim Alves de Souza Alão, que, apesar de não se achar o nome do mesmo compreendido na matrícula, contudo consta ter ele estudado nesta Academia; tendo a seu favor ser ele filho dum dos Professores do Estabelecimento, e, em contemplação a esta circunstância, a Congregação dos Professores se inclina a que seja concedida pelo Governo a Dispensa de que carece e de que já tem havido exemplos em dois concursos antecedentes. [...]”⁴⁴.

Seu requerimento, no entanto, acaba sendo indeferido, como aparecem nesses documentos de 23/01/1840:

“[...] cobrindo um requerimento de Joaquim Alves de Souza Alão para ser informado sobre a pretensão dele de entrar no concurso d’Escultura. [...] e inclinando-se todos os membros para a causa do filho d’um professor do Estabelecimento, faz-se o rascunho da informação [...] com que se pondera que, como consta ter o requerente estudado na Academia, a Congregação estimaria que lhe pudesse alcançar a dispensa de que necessitam para entrar em concurso [...]”⁴⁵.

E também de 01/04/1840:

“[...] porém recusam a dispensa de um ano de tempo de formatura a todos os alunos que tinham requerido achando-se desta forma suprimido por hora o concurso anunciado d’Escultura cuja abertura com efeito a Congregação não quisera requerer, apesar de duas indicações a respeito. O Sr. Diretor representa que apenas resta tempo para verificação do Concurso antes da semana santa; que entretanto, constando ter sido indeferido o requerimento de Joaquim Alves de Souza Alão [...]”⁴⁶.

⁴² MELLO JÚNIOR, Donato. *As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado.*, In: Revista do IHGB – Anais do Congresso de História do 2º Reinado. Comissão de História Artística. Brasília/Rio de Janeiro: 1984, vol. I, p.272.

⁴³ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 6124.

⁴⁴ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 6124.

⁴⁵ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 6150.

⁴⁶ Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Not. 6150.

Quanto à sua atuação artística, sabemos um pouco mais. O conjunto de imagens da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, que alguns autores atribuíam erradamente a João Joaquim Alão, devem, na verdade, ser atribuído a seu filho, Joaquim Alão. Faziam parte da Procissão das Cinzas, extinta em 1862, e foram depois recolhidas ao Museu Sacro da Ordem, contíguo à igreja. Nesse ponto, a informação de Mário Barata é bastante precisa:

“[...] Esse Museu Sacro [...] objetos, peças e imagens que faziam parte da tradicional ‘procissão das cinzas’, [...]. Ela deixou de sair às ruas em 1862 e várias das imagens de roca conservadas, bem como ao menos 9 dos 10 andores são obras respectivamente do escultor Joaquim Alves de Souza Alão e do entalhador Antônio de Pádua e Castro, feitas na década de 40 do século passado [...]. Na primeira sala figuram ‘guião da procissão’, de damasco de seda roxa com as iniciais da Ordem em prata dourada; pálido de filó roxo, sanefas, laços dos andores, de veludo, sacolas para os ciriais; mantos de imagens de S. Luís, Rei da França, e de Sta. Isabel, Rainha de Portugal; suportes de lanterna; varas do pálido de talha dourada. No salão dos andores acham-se os que transportavam a Impressão das Chagas (o mais pesado, conduzindo a imagem do Sr. Crucificado, existente, e uma de S. Francisco de Assis, colocada noutro recinto) e respectivamente as imagens da Imaculada Conceição, Sto. Antonio de Notto, Sta. Rosa de Viterbo, S. Roque, S. Guálter bispo, S. Luís e Sta. Isabel, já referidas, e conjuntamente S. Lúcio e Sta. Bona (os bem casados)”⁴⁷.

Mas o autor é bastante crítico na apreciação estética desse conjunto de obras:

“O estilo dos altares da Penitência [devidos Manoel de Brito e Francisco Xavier de Brito] contrasta com o das peças da extinta Procissão das Cinzas, existentes no Museu de Arte Sacra da igreja, as quais documentam a generalização do estilo neoclássico, também importando, no Rio de Janeiro dos meados do século XIX, com sua rigidez e intencional frieza. Andores, laternas e outros elementos desse novo gosto, conservados no Museu, causam, por isso, menor impacto que a obra de talha feita cerca de um século antes, na própria igreja. As imagens de roca são em geral dominadas pelo naturalismo estilístico disseminado no oitocentos, malgrado o dramatismo que se acusa em uma ou outra delas”⁴⁸.

No entanto, pelo menos na imagem do Cristo da Procissão das Cinzas (Fig. 5), o que vemos é a longa duração do estilo barroco e das tipologias devocionais do universo português colonial.

Acreditamos que a análise dessas três gerações de escultores da família Alão seja exemplar do campo artístico brasileiro do século XIX. Ao contrário do que foi desenhado por uma historiografia recente, tradição e modernidade, naquele momento, não formavam necessariamente blocos estanques e em permanente conflito. Foram obrigadas a conviver dentro da Academia, das igrejas, das escolas e das residências, num sistema conciliador, em que os conflitos – mais intensos ou mais fracos – são, na maioria das vezes, muito mais fomentados pelas disputas por um ainda exíguo território profissional para os artistas.

⁴⁷ BARATA, Mario. *Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro*. Fotos de Marcel Grutheret. Rio de Janeiro: Agir, 1975, p.53.

⁴⁸ BARATA, op. cit., p. 70.

Legendas das ilustrações (fotografias Francisca Baltar):



Fig. 1 – Nomeação de João Joaquim Alves de Sousa Alão para professor de escultura da Academia Imperial de Belas Artes, 1824 (acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Rio de Janeiro).

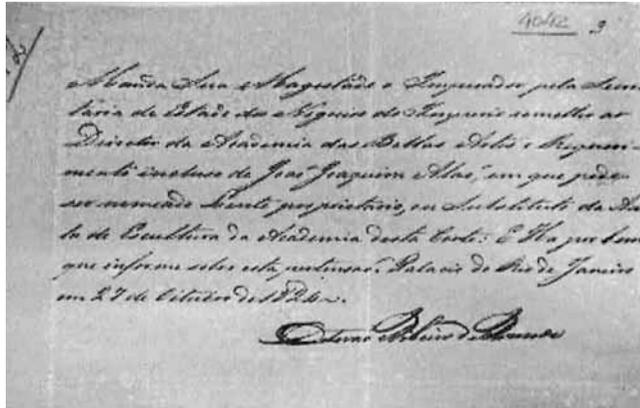


Fig. 2 – Atestado de óbito de João Joaquim Alves de Sousa Alão, 1837 (acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ – Rio de Janeiro).



Fig. 3 – João Joaquim Alves de Sousa Alão. Imagem de São João Batista (Igreja de São Francisco de Paula – Rio de Janeiro).



Fig. 4 – João Joaquim Alves de Sousa Alão. Imagem de Nossa Senhora da Piedade (Igreja do Santíssimo Sacramento – Rio de Janeiro).



Fig. 5 – Joaquim Alves de Sousa Alão. Imagem do Cristo da Procissão das Cinzas. (Museu Sacro, Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – Rio de Janeiro).

A formação dos artistas na difusão das formas e a recepção da sua arte pelo meio sócio-cultural do século XVI: notas metodológicas

Susana Matos ABREU

O seminário do qual resulta o presente texto, encontro destinado à partilha de saberes pelo grupo de investigadores, portugueses e brasileiros, que integram o ramal de História da Arte do CEPES – *Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade*, pareceu-nos propício para equacionar algumas reflexões pessoais sobre a oportunidade que a Base de Dados de Artistas e Artífices do Norte de Portugal que o mesmo grupo actualmente desenvolve potencialmente criará para o estudo da recepção da teoria e da crítica arquitectónicas em Portugal, assunto de que actualmente nos ocupamos no âmbito da nossa investigação de Doutoramento¹.

Como mote para a presente reflexão invocaremos aqui as varandas da Misericórdia da cidade de Viana do Castelo, iniciadas em 1587 segundo projecto apresentado à Mesa por aquele que então era o seu Provedor, João Jácome de Luna. Obra celebrada pela sua invulgaridade e pelo seu valor quase de “manifesto” do Maneirismo do Noroeste português devido à sua expressividade ornamental de cunho simultaneamente erudito e popular, é sobretudo na novidade tipológica que introduz – uma sobreposição de *loggias* suportadas por colunas-atlantes que sustentam as arquitraves que correm a toda a extensão da frontaria – onde reside o principal interesse que a chama aqui.

A propósito destas varandas parece-nos não terem sido ainda evocadas as lâminas do tratado de Vitruvius traduzido e ilustrado pelo lombardo Cesare Cesariano (Como, 1521) que representam os pórticos de cariátides e persa [Fig. 1]. A filiação das primeiras nas últimas parece-nos evidente, não apenas no que toca ao uso de atlantes em trajas antigos (o que não acontece nas imagens gravadas de Wendel Dietterlin (1598), sempre invocadas a propósito de um presumível parentesco e que nós mais depressa remeteríamos para os bustos de Boillot de Langres (1592) ou as tardias cariátides de Hans Vredeman de Vries (1601) [Fig. 2]), mas sobretudo pela ideia da sua excepcional organização tectónica, desenvolvida em vários estratos ou pisos sobrepostos, suportados

¹ A ser realizada sob orientação do Prof. Doutor Fausto Sanches Martins na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e dedicada ao estudo da teoria e da crítica arquitectónicas em Portugal no século XVI.

por colunas antropomórficas. Quanto ao restante repertório decorativo da Misericórdia, tanto o desta fachada principal da qual a “varanda” é apenas a primeira pele, como o da fachada lateral Oeste, reconhecemo-lo colhido de gravuras avulsas de ornemanistas franceses como Jacques Androuet du Cerceau, ou de flamengos inspirados no estilo de Fontainebleau, como Cornelis Floris de Bos ou Jan Vredeman de Vries. Ou ainda nas recolhidas de manuais de arquitetura de larga tiragem à época – sobretudo de Sebastiano Serlio – e mesmo de vinhetas e portadas tipográficas que adornavam certas obras impressas – das quais o dístico solar envolto em trabalhos de *strapwerk* no tímpano do frontão que coroa o edifício deverá ser uma reminiscência. Todas juntas, revelam alguma riqueza de fontes iconográficas [Figs. 1, 2 e 3].

Em face do conjunto heterogêneo destas influências podemos questionar a apreensão daquele “maneirismo” que a conjuntura especial do Noroeste permitiu eclodir e de que a varanda da Misericórdia representa o corolário. Entrevista a clara referência da obra às gravuras quinhentistas de Cesare Cesariano, torna-se oportuno notar que o paradigma desta estrutura vianense reside no pórtico de cariátides do Erechteion, famoso na Antiguidade e copiado nos foros de Augusto e Trajano, cuja fortíssima imagem seguiu adiante pela descrição que dele faz Vitruvius no *De architectura libri decem* (séc. I a.C.). No Renascimento, os pórticos de cariátides e persa tratar-se-iam de citações eruditas. Na data avançada desta construção, porém, a sua aplicação denuncia ligeireza na separação das raízes históricas do paradigma e a sugestividade do seu efeito visual, numa operação mental semelhante, aliás, à que permitiu repescar sugestões para o sistema de arcadas e *loggias* sobrepostas, ou para o uso do rusticado, nas gravuras de antiguidades do tratado de Serlio. Ignora-se, inclusive, que os atlantes descendem da ideia de antropomorfismo que remete à narrativa vitruviana da criação das Ordens arquitectónicas, esquecimento de que é sinal a falta de módulo (de antropometria...) da ordem jónica usada nas arcadas inferiores, demasiado robusta e atarracada para corresponder à norma. Com efeito, toda esta transposição de sugestões modelares é feita segundo um exercício de *collage* de elementos heteróclitos que exhibe um sentido mais decorativo do que tectónico e que demonstra pouco interesse pela teoria das Ordens. As “varandas”, se copiam o sentido estrutural do pórtico persa vitruviano, comportam-se como uma superfície decorativa (pese embora uma membrana porosa), uma quase tela cenográfica cheia de recortes que se apõe à fachada nobre do edifício como uma vestidura que não é sequer verdadeiramente cosida aos seus flancos. O mesmo é válido para os apontamentos de rusticado que aparecem na parte lateral em portas e janelas, assim como na fenestração das varandas. A tentativa de dispor gordas almofadas marcando a cadência de um ritmo vertical [Fig. 3] aparece aqui em antitética posição face ao classicismo, segundo o qual, e ao invés, domina a marcação horizontal dos vários estratos. Porém, mais do que um “Maneirismo” em sentido pleno que corresponda a uma atitude conscientemente subversiva dos cânones, este aspecto exhibe antes um procedimento meramente plástico para conferir alguma vivacidade a sua superfície

plana e monótona, sem revelar a organicidade que lhe seria devida segundo um entendimento perfeito do sentido da *opus rusticum* ao ponto de se permitir a irreverência de o desafiar. A lógica é, portanto, a de enobrecimento parietal e não a da estruturação tectónica dos alçados seguindo o sistema das Ordens (ou da sua negação...), como o demonstra o transbordar dos elementos decorativos para fora dos marcos arquitectónicos e o privilégio exornativo concedido aos vãos [Fig. 3]. Com efeito, à feição da maior parte da arquitectura levantada no Noroeste português na sua época, estamos perante a abordagem do edifício como um volume, ou caixa, em que os elementos decorativos tendem a aparecer apostos de forma pontual enobrecendo portas e vãos, à boa maneira tardo-gótica como se reconhecera.

Se terá sido a gravura de Cesariano a fonte de inspiração da fachada desta singular obra minhota, nunca o saberemos ao certo. Reconhecemos, porém, que apesar de ter vindo a lume pela primeira vez em 1521, a fantasia lombarda de Cesare Cesariano coadunava-se com a “moda” arquitectónica do último terço do século XVI, muito marcada pelas novidades ornamentais do Norte da Europa a que já fizemos referência, o que explicaria a sua aplicação retardatária. Com efeito, as já mencionadas gravuras de Dietterlin e outras revelam um gosto bem próximo daquele manifestado no projecto da obra de Viana. Quase diríamos que, tenha sido qual fosse o seu autor (sobre o que de resto não há certezas²), a verdade é que este soube bem auscultar as sensibilidades epocais indo ao encontro de uma determinada clientela (ou público). A este título será revelador informar que o projecto apresentado por João Jácome de Luna aos irmãos mesários foi aceite de imediato, dando-se início aos procedimentos necessários para se avançar com a obra logo na semana seguinte³.

Perante isto, levantam-se várias questões: o que terá facilitado a passagem daquela gravura de Cesariano, erudita mas de escassa fortuna na arquitectura da primeira metade do século anterior (porque mais atenta à retórica implícita na iconografia clássica), a uma obra que exhibe muito naturalmente as limitações de uma interpretação regional mas que a interpreta com magistral ânimo? Partindo de gravuras estimulantes do ponto de vista da expressividade visual, sem dúvida, a sua aplicação questiona-se na ausência de outros sinais de erudição e naqueles aqui patentes na manutenção de critérios compositivos não muito diferentes dos tardo-medievais, onde dificilmente entram as noções vitruvianas de *symmetria* (ou proporção aplicada ao todo edificado)

² Fernão Dias foi o mestre-de-obras contratado para a edificação, mas não certamente o autor do projecto (Ruão, 1996, pp. 167-168). É possível que este tenha sido o próprio Provedor João Jácome de Luna (Alves, 1987), cujas encomendas parecem revelar um certo conhecimento da arquitectura.

³ Tal como informa a acta da sessão da Mesa, o Provedor João Jácome de Luna “*tinha feito uma traça assim do repartimento das casas dormitórias, casa do consistório como de varandas, portais e outras coisas que trazia traçado e nos mostrou com as serventias desta obra por diferente em lugares do que dantes estavam*”. [...] “...no qual sítio se poderiam fazer as varandas que trazia traçadas as quais além de ornarem muito esta obra seriam de muito proveito para os convalescentes e as enfermarias dos doentes não ficariam tanto no rosto da praça que os que nela andassem pudessem participar do aquoso que de riba caísse.” [A.D.V.C., *Acordãos da Misericórdia (1550-1743)*, fls.46v² a 47v² (Apud Ruão, 1996, p. 168). No dia 20, a Misericórdia reunia com alguns notáveis da cidade (entre os quais se contava o entalhador Baltasar Moreira) para praticarem sobre as obras do Hospital. As obras começaram de imediato e desenrolaram-se entre 1587-1591.

e menos ainda aquela albertiana de *concinmitas* (segundo a qual nada pode juntar-se ou retirar-se sem prejuízo). Mais: o que poderá um fenómeno como este significar no seio de uma comunidade de artistas actuantes localmente e que – reconhece-o a historiografia da Arte – irá dar passagem a uma expressão regional, a uma “maneira” de fazer marcada por especificidades puramente locais e em que os mesmos modelos decorativos serão aqui e além retomados?

Poderá ajudar a equacionar melhor estas questões partir da consideração de que a resistência a diferentes linguagens estéticas e modelos arquitectónicos novos reflecte, desde logo, a organização dos artistas⁴. Com efeito, múltiplos estudos provam que, nos estaleiros de média dimensão existentes em Portugal no século XVI, é a rentabilidade de organização da mão-de-obra que em grande parte dos casos cria inércia à mudança. Mudança técnica, claro, mas por conseguinte impondo limitações à introdução de novidades formais e, no conjunto destas, semeando dificuldades no renovo de processos mentais inerentes aos próprios métodos de projecto. Que esta inércia depende da formação dos artistas, é também um facto, não acrescentando em novidade observar que a recusa de novas soluções que mexem com saberes instituídos pela prática quase sempre reflecta também a formação do arquitecto ou mestre responsável pelo estaleiro das obras. Atente-se, porém, que este pragmatismo que conduz a certa postura reaccionária é regulado por um mecanismo de *feed-back* em que o impacte crítico que a obra de arte produz no meio sociocultural é a peça decisiva. A primeira relação, de causa e efeito, explica-se facilmente pelas leis de mercado, sendo geralmente face ao interesse de uma clientela por determinadas expressões estilísticas novas que o artista se vê compelido a actualizar a sua obra a figurinos mais contemporâneos. A sua actividade, dir-se-á, oscila entre o conhecimento profundo da arte, a sua capacidade criativa e a concessão ao gosto da clientela. E nunca é demais salientar o enorme peso deste último factor na época de que nos ocupamos, tempo em que o autotelismo é praticamente desconhecido fora de escassos círculos intelectuais⁵.

Um exemplo ilustrativo do que se poderá ter passado com a metamorfose do gosto que possibilitou o projecto das varandas da Misericórdia de Viana do Castelo pode ser dado recorrendo à evolução da obra dos Lopes, operosa oficina limiense em actividade dos anos 40 do séc. XVI até meados do século seguinte, em largo perímetro geográfico circunscrito ao Entre-Douro-e-Minho⁶. Fundada por João Lopes-o-Velho (c. 1480-1556), a afirmação regional desta oficina deveu-se a certo entusiasmo pela introdução de motivos decorativos de importação aplicados à arquitectura, o que inicialmente veio ao encontro de alguma curiosidade humanística pelas Letras,

⁴ A este título, veja-se o trabalho de Pedro Dias (Dias, 1995), ao qual o de Joaquim Jaime Ferreira-Alves será um bom complemento para os séculos XVII e XVIII (Ferreira-Alves, 1992).

⁵ Claro que esta asserção não é válida para períodos históricos posteriores, pautados pelo diletantismo e cabalmente desmentida hoje pela quase exclusiva postura autotélica do artista contemporâneo.

⁶ Além de João Lopes-o-Velho e seus filhos, a sua oficina veio a compor-se ainda dos pedreiros Pedro Afonso de Amorim (1562-1605) e João Lopes de Amorim, ambos genros de Gonçalo Lopes e provavelmente irmãos, e ainda de Sebastião Afonso (1558-1608), cujo grau de parentesco não é seguro (Ruão, 1996, *passim*). Além de Viana do Castelo, a principal actividade do grupo ou de alguns dos seus membros isoladamente desenvolveu-se entre Amarante, Vila do Conde, Ponte de Lima, Arcos de Valdevez, Guimarães, Vila Pouca de Aguiar, Travanca e Porto.

síncrona daquela pela arte do Renascimento italiano (Serrão, 2001, pp. 62-63). A formação do patriarca em motivos “lombardos” e ornatos “grotescos” vem dos tempos do discipulato de Pero Galego, Francisco Fial e Tomé de Tolosa, de quando integrou, a partir de 1508, a equipa dos biscainhos a trabalhar nos portais da matriz de Caminha, e onde também se documenta a actividade de um ignoto “mestre Siloro”, provavelmente italiano. Os trabalhos aí realizados introduzem motivos de matriz antiquizante segundo interpretação plateresca, que se organizam em silvas de relevo quase plano emolduradas por tabelas, e que, numa perspectiva meramente ornamental, apõem-se a uma estrutura arquitectónica “com um sentido de volumes, remates e tratamento de contrafortes que é ainda de notória fidelidade ao figurino tardo-gótico peninsular” (Serrão, 2001, p. 62). Foi esta experiência e aprendizagem que mais tarde criou a João Lopes uma clientela ávida por tal linha decorativa, e que tenderia a vê-la como contraponto ao repertório decorativo usualmente associado ao estilo “manuelino”. Apetecivelmente usada enquanto clara afirmação de contrapoder local⁷, a arquitectura timbrada pelo ornato romano marcaria publicamente o estatuto emergente da burguesia com algum poder capital. Aliás, e pelos mesmos motivos, o fenómeno repetir-se-á francamente em outras zonas litorâneas do norte de Portugal ritmadas por um grande crescimento económico (Viana do Castelo, Vila do Conde, Azurara...), sobretudo fruto do vivo tráfego comercial marítimo. Será este movimento, de resto, que facultará a vinda dos mestres pedreiros e lavrantes biscainhos para o Noroeste português, atraídos pela prosperidade económica do país e consequente fôlego construtivo.

Podemos observar que o esquema recursivo acima apontado apenas funciona nos moldes descritos até ao momento em que se instaura um novo paradigma que rompe com o estilo bem entranhado nas práticas e que resiste em impor-se. Neste momento, se procurada aquela modernização apenas na cópia dos elementos mais resilientes do novo estilo – que na arquitectura, repare-se, é a decoração –, tal manifestar-se-á insuficiente a curto prazo para suprir os desejos de um mercado em evolução. A cosmética poderá acompanhar a moda que anuncia o estilo, mas não iludirá este por muito tempo. E na falta de uma rápida apreensão do novo estilo e das suas leis, do seu fundamento teórico e das suas mais profundas implicações nos campos da filosofia, da ciência e da cultura, abrem-se ao artista dois caminhos, nenhum deles de especial sucesso: ou insistir no prolongamento de um género serôdio, que apenas poderá agradar aos menos actualizados sobre as novas sensibilidades artísticas, ou abalançar-se na perseguição da nova moda que sucedeu à última por auscultação das sensibilidades epocais, mas que redundará sempre numa transitoriedade expressiva que não vincula a sua arte às mais profundas revoluções de pensamento que sempre acompanham o desenvolvimento de um novo estilo. A falta de intuição perante os sinais dos tempos que anunciam a viragem de paradigma estético poderá saldar-se no freio evolutivo

⁷ Como frisou oralmente da Prof. Doutora Lúcia Rosas na sua comunicação “João Baptista do Rio e o programa pictórico revivalista da Matriz de Viana do Castelo”, apresentada na sessão do dia 11 de Dezembro do presente Colóquio.

de um artista, atelier ou estaleiro, convertendo as suas obras em produto oficial de carácter local, com produção geralmente pouco significativa dentro do paradigma, ainda que eventualmente não falha de interesse ou até originalidade.

Estima-se que, com o passar do tempo, tenha sido muito naturalmente exigido a João Lopes uma actualização daquele figurino decorativo. E esta, ao que parece, realizou-se unicamente através do tratado *Medidas del Romano* (Toledo, 1528) de Diego de Sagredo (Oliveira, 2002, p. 87). Como sabemos, o livro de Sagredo não é um tratado de arquitectura completo como o de Vitrúvio ou o de Alberti, por exemplo, mas apenas um manual que auxilia a conhecer os sinais de identidade e as principais medidas das distintas partes das Ordens arquitectónicas. Na sua época – na década de 40 conheceu duas edições portuguesas nos prelos de Lisboa – serviu especialmente para educar o mestre pedreiro ou o lavrante no desenho da coluna clássica com as suas diferentes bases, capiteis, entablamentos, etc., e para familiarizá-lo com o repertório decorativo associado a cada Ordem. No entanto, a sua abordagem da articulação destes membros com a realidade orgânica do todo que representa o edifício moderno é algo deficiente e não vai muito além de considerações do calibre das orientações genéricas sobre a modulação dos intercolúnios, por exemplo. Por outro lado, as suas atraentes ilustrações de capiteis itálicos, desenhados com grande mostra de “*inuentio*” por pedreiros italianos, parecem incitar à livre exploração dos aspectos decorativos das ordens arquitectónicas, o que se verá não apenas seguido pelos Lopes, como espalhado pela arquitectura nortenha do seu raio de influência. Apesar do pioneirismo do trabalho de João Lopes após o tirocínio junto dos biscaínhos, a verdade é que, pelos motivos enunciados, esta escolha do manual de Sagredo como instrumento de actualização confirmou a sua linha de actuação fora do sistema arquitectural clássico. Observe-se que aqueles aspectos particulares do tratado de Sagredo, uma vez disseminada a sua utilização pela dinastia de arquitectos e mestres pedreiros fundada por João Lopes-o-Velho, incitará a uma precoce tendência de “amaneirar” localmente o sistema arquitectural clássico antes mesmo de este ser alguma vez cabalmente apreendido, criando por isso, em termos de uma crítica menos fundamentada teoricamente e mais actuante a nível sensual, uma especial apetência por combinações formais inusitadas e pela bizarria. É nossa convicção que será em boa parte devido à leitura superficial do livro de Diego de Sagredo que no Noroeste português se abrirão rapidamente as portas ao grotesco das propostas norte-europeias, o qual aparecerá a partir de meados do século no mercado editorial. No entanto, aqui como ali, esta aplicação tratadística será sempre entendida como fenómeno de curta duração associado a uma tendência epocal – ou moda –, e por conseguinte, destituída de qualquer sentido teórico.

O avançar do século XVI parece apenas ter exigido a João Lopes a passagem a outros formulários decorativos mais em voga para manter a sua clientela. Esta reafirmação da inoperância da obra de João Lopes dentro do sistema arquitectural clássico terá revertido na natural integração das tendências norte-europeias na sua prática oficial, directamente em linha de continuidade com aquele figurativo fantástico esboçado no primeiro Renascimento. Pese embora os filhos de João Lopes-

o-Velho – João (1530- act. 1595), Gonçalo (1533-1603) e Mateus (1542-1605) – se tenham actualizado com estampas e livros de Itália e da Flandres, a verdade é que a linha de orientação da oficina paterna seguirá adiante, como se vê especialmente pela obra de João Lopes-o-Moço, seu herdeiro em 1560, e que trilha a direito o caminho aberto pelo progenitor⁸. O nível da introdução de factor de novidade bastou-se, pois, pela aposição de novos motivos ornamentais recolhidos de sugestões tratadísticas moldadas ao gosto vernacular em estruturas arquitectónicas em continuidade com aquelas góticas.

Este exemplo aqui chamado não é muito distante do nosso primeiro caso de reflexão, já que João Lopes-o-Moço trabalhou nesta fachada da Misericórdia de Viana do Castelo em 1585⁹. E já antes disso o seu pai havia trabalhado cerca de quatro décadas antes para o mesmo Provedor João Jácome de Luna, erguendo-lhe uma habitação própria que ficaria conhecida em Viana como “Casa dos Medalhões” por atenção à decoração da sua fachada – esta, aliás, uma excelente mostra do repertório sagrediano que animou a produção de João Lopes na década de 40 [Fig. 4]. Por conseguinte, torna-se relevante considerar que as *loggias* sobrepostas vianenses aparecem no ambiente de uma “escola” de mestres pedreiros e arquitectos que actuou duradouramente no âmbito de circunscrição regional em que a obra se integra, num contexto que exigia, e ao mesmo tempo facilitava, o auscultar de um vasto figurino nos tratados de arquitectura ilustrados, ainda que especificamente com intuito de diversificar um repertório ornamental.

Por conseguinte, o exemplo da “Escola dos Lopes” ilustra bem os mecanismos atrás enunciados que estiveram por trás da evolução ou sucessão dos “estilos” em algumas obras do Noroeste português. É, ao mesmo tempo, revelador de como se terá feito a importação de linguagens arquitectónicas alienígenas e a sua adequação ao gosto local mediante a interacção com perenidades de gosto vernaculares. Tal como a varanda da Misericórdia autonomamente o fará, outras obras da sua oficina replicam em boa parte tais mecanismos, que aqui terão desaguado directamente no Barroco de especificidade portuguesa e noroestina.

Os exemplos aqui trazidos, por si sós, revelam o interesse da futura Base de Dados de Artistas e Artífices para tornar menos opaco o objecto de estudo do qual nos ocupamos, podendo nós observar a sua excelente circunstância no que respeita ao estudo da arquitectura dos séculos XV-XVIII numa região desfavorável ao experimentalismo sobre o sistema arquitectural clássico, o qual, pelo contrário, caracterizou a paisagem arquitectónica das regiões Centro e Sul do país. Com efeito, enquanto as obras de cariz classicizante se explicam por si mesmas e se bastam no cumprimento geral da

⁸ Exceptua-se aqui o caso de Mateus Lopes, arquitecto notável e desde cedo muito destacado da oficina paterna. Em 1566 estaria já a arrematar obras públicas em Pontevedra, tendo a seu lado como colaborador Pedro Lopes. Operará sobretudo no mercado galego, tendo chegado a mestre das obras do Hospital Real de Santiago (Ruão, 1996, pp. 91-92, 95-109). A par de outros sinais (Ruão, 1996, p. 91), a sua posterior intervenção no mosteiro de S. Gonçalo de Amarante junto de irmãos e cunhados recomenda atenção para um eventual fenómeno de refluxo do seu tirocínio galego em obras portuguesas.

⁹ João Lopes-o-Moço foi contratado em 1585 para fazer o portal, arco e imaginária da fachada do Hospital (Ruão, 1996, p. 168).

teoria¹⁰ – porque desenhadas com respeito às regras que enformam o sistema –, já o mesmo não é possível dizer-se em relação àquelas de cunho mais “regional” ou “popular”, onde as considerações como o gosto ou a moda têm uma força maior. E estas são sempre decorrentes de molduras socio-culturais muito precisas e extremamente voláteis no tempo e, por conseguinte, muito difíceis de reconstituir à distância de alguns séculos. No entanto, parece-nos possível ir tentando estas componentes mais subjectivas com observações – não pontuais mas de âmbito regional – que permitam aferir um padrão mais ou menos consciente de privilégio a esta ou aquela manifestação estilística. Se bem que a referida base de dados deixe de fora a clientela e os mecenas¹¹ – e nós reconhecemos francamente a sua importância na época de que o presente estudo se ocupa – ela permitirá, pela circunscrição da actividade dos artistas a um determinado limite geográfico-temporal, perceber algumas linhas de perenidade de gosto e identificar as notas dissonantes introduzidas nessa escala, destringir filiações de formas e o direccionamento que as mesmas tomaram desde o seu nascimento até à sua substituição por outras desviantes do paradigma estético instalado.

Entrevendo a obra da Misericórdia de Viana e a operosidade dos Lopes no Noroeste português, responsáveis pelo chamado “Renascimento do granito do Norte” como o baptizou Rafael Moreira (Moreira, 1995), realça-se a importância de melhor conhecer aqui a moldura socio-económica e cultural dos artistas para compreender como se dá a “regionalização” de uma expressão estilística nova, em que se revelará da maior importância estudar as “escolas” regionais e as companhias de artistas que irradiam de focos artísticos importantes disseminando as suas formas. Outros casos como o dos Lopes irão certamente emergir da observação final da base de dados, a qual permitirá desocultar e reconhecer, como aqui, que a magnífica varanda da Misericórdia de Viana do Castelo, longe de se tratar de um objecto arquitectural anómalo na sua época, antes corresponderá aos resultados da interacção de perenidades de gosto com novidades formais acompanhando a moda. E, no caso presente, poderemos dizer que resulta de uma linha que evolui, sem solução de continuidade, do hiper-decorativismo manuelino para as formas pletóricas do barroco, ignorando-se a imposição do sistema arquitectural clássico no fugaz Renascimento português, e alimentando-se deste jogo de preferências estéticas travado entre a clientela e as actualizações formais de arquitectos e artistas¹².

¹⁰ Por exemplo, enquanto no claustro principal (1558-1564) do Convento de Cristo, em Tomar, é claro discorrer o porquê da introdução da serliana no intercolúnio do segundo piso – porque terá servindo para compensar a demasiada largura dos arcos em relação à regra canónica –, ilações desta natureza não são permitidas aqui.

¹¹ O que, dados os traços gerais do projecto, não faria qualquer sentido aí incluí-los.

¹² José Custódio da Silva nota que, a par da influência espanhola na disseminação do mudejarismo em Portugal, há índices de uma sensibilidade portuguesa detectável ao nível da procura de um certo exotismo ou de ostentação no vestir, “traduzida numa certa *moda*, que encontram a sua formulação, a nível arquitectónico, nos elementos mudéjares” (Silva, 1989, p. 22). A diferença entre moda e estilo, justifica, perante o autor, que o “manuelino” não seja um estilo. As reflexões de Paulo Varela Gomes sobre o Manuelino mostram como a apreensão em “extensão” de modelos estranhos à tradição cristã – moçárabes e magrebinos, porventura indianos – terá criado, no dizer do mesmo investigador, “uma moda”, sobretudo mediatizada por certos tiques decorativos sobrepostos a uma estrutura em absoluto tardo-gótica. Enquanto “moda”, estes “tiques” aparecem-nos mais manifestação de uma sensibilidade contemporânea, reflexo de um modo de viver que é o da sua época. Ao epifenómeno em que consistiu a “moda”

Bibliografia

- Ferreira-Alves, Joaquim Jaime B. – Elementos para a história das sociedades entre mestres pedreiros: séculos XVII e XVIII, *Revista da Faculdade de Letras. História*, 2ª série, v.9. Porto: 1992.
- Alves, Lourenço – *Arquitectura religiosa do Alto Minho*. Viana do Castelo: [s.n.], 1987.
- Dias, Pedro – Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI. In Gonçalves, António Nogueira (coord.) – *A sociedade e a cultura de Coimbra no Renascimento*. Coimbra: Epartur, 1982. Actas de Congresso (Coimbra, 28 Nov. – 01 Dez 1980).
- Moreira, Rafael – *Arquitectura: Renascimento e classicismo*. In Pereira, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*. 1ª ed. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- Oliveira, Catarina Maria Esteves de – *A arquitectura de Granito em Viana da Foz do Lima: Renascimento e Maneirismo no Noroeste Português*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002. Tese de Mestrado.
- Reis, António Matos – Lopes – Uma família de artistas em Portugal e na Galiza, *Guimarães*, nº 96. Viana do Castelo: [s.n.], 1989. Separata.
- Ruão, Carlos – *Arquitectura Maneirista no Noroeste de Portugal: Italianismo e Flamenguismo*. Coimbra: E. N. Electricidade do Norte, 1996.
- Serrão, Vítor – *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- Silva, José Custódio Vieira da – *O Tardo-Gótico em Portugal: a arquitectura no Alentejo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

Créditos das Imagens

- Cesariano, Cesare – *Vitruvio de Architectura translato commentato et affigurato da Caesare Caesariano*. In Bruschi, Arnaldo; Carugo, Adriano; Fiore, Francesco Paolo (a cura di) – *Vitruvio de Architectura translato commentato et affigurato da Caesare Caesariano*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1981 [1521]. Ed. Fac-símil da de 1521.
- Chastel, André – *La grottesque*. Paris: Le Promeneur, 1988.
- Dietterlin, Wendel – *The Fantastic Engravings of Wendel Dietterlin. The 203n Plates and Text of His Architecture*. New York: Dover Publications, 1968 [1598].
- Sagredo, Diego de – *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*. Madrid: Direccion de Bellas Artes y Archivos; Instituto de Conservacion Y Restauracion de Bienes Culturales; Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos, 1986 [1543]. (Tratados; s.n.). Ed. Facsimilada (Toledo: Juan de Ayala, 1543).
- Serlio, Sebastiano – *Tutte L'Opere d'Architettura, et Prospetiva, di Sebastiano Serlio bolognese...* Farnborough: Gregg International Publishers, 1968 [1619]. Ed. Fac-símil (Veneza: Giacomo de' Franceschi, 1619).

manuelina sobrepõe-se, portanto, o sistema arquitectural clássico, que se exprime feito de preceitos teóricos e filosóficos, e por isso desenvolvido em intensidade pela concentração de materiais intelectivos.



II SEMINÁRIO INTERNACIONAL
*Artistas e Artífices do Norte de Portugal
e sua mobilidade no mundo português*

Salvador – Bahia, 3-6 de Dezembro de 2007

II SEMINÁRIO INTERNACIONAL
*Artistas e Artífices do Norte de Portugal
e sua mobilidade no mundo português*

Participantes

ANNA MARIA FAUSTO MONTEIRO CARVALHO

Três artistas portugueses na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. Um estudo comparativo com a arte anônima da igreja conventual de Santo Antônio

CYBELE VIDAL NETO FERNANDES

A atuação dos arquitetos portugueses no século XIX no Rio de Janeiro. Algumas considerações

EUGÊNIO DE ÁVILA LINS

Artistas e Artífices Beneditinos no Brasil colonial

JOAQUIM JAIME B. FERREIRA-ALVES

A visita ao Porto dos Imperadores do Brasil (1872). Construções efémeras, ornamentações e artistas

LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

Arnaus. Um pintor a fresco no Norte de Portugal na 1.ª metade do século XVI

MANUEL ENGRÁCIA ANTUNES

Um Abade e o seu Jericó

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA

A arquitectura bracarense entre o maneirismo e o neoclássico: artistas e obras

MARIA BERTILDE MOURA FILHA

O mestre pedreiro Antônio Fernandes de Matos: um minhoto em Pernambuco no século XVII

MARIA HELENA OCHI FLEXOR

Os escravos e os ofícios mecânicos na Bahia-Brasil

NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

Mestres escultores-imaginários nortenhos do século XVIII. Apontamentos para a sua actividade

Três artistas portugueses na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro

Um estudo comparativo com a arte anônima da igreja conventual de Santo Antônio

Anna Maria Fausto Monteiro de CARVALHO

Histórico

A Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro foi fundada pelos portugueses Luiz Figueiredo e sua esposa Antônia Carneiro, que fizeram sua profissão de fé no dia 20 de Março de 1619¹, no Convento de Santo Antônio.

Ainda naquele ano, com a associação de outros membros laicos, teve início a construção de uma capela para os Terceiros (chamada dos Exercícios Espirituais), devotada à Imaculada Conceição, em terreno contíguo à igreja conventual cedido pelos frades, e ligada transversalmente à nave desta por um arco, o que era comum entre as ordens franciscanas. Em 17 de Setembro de 1622, concluídas as obras da capela, nela foi realizada a primeira festa solene, ocasião em que também foi nomeada a primeira Mesa Diretora, para a qual foram escolhidos, no cargo de Comissário, o Guardião do convento, Frei Tomás de São Boaventura, como obrigavam os estatutos franciscanos, e no de Ministro da Penitência, o fundador, Luiz Figueiredo.

Nos trinta anos seguintes, com o crescente número de irmãos ingressos, a capela da Conceição tornou-se pequena e modesta para comportar seus membros. Em 1644, a Administração decidiu-se pela construção de uma outra mais ampla. Para tanto, os frades franciscanos venderam para a Ordem Terceira, por 50\$000, o terreno onde se encontra a atual Igreja de São Francisco da Penitência. Quatro anos depois, a escritura de venda foi substituída por outra de doação, sendo a quantia antes tratada convertida em esmola para obras no Convento, talvez uma solução encontrada pelas

¹ BARATA, Mário, *Igreja da O. 3ª da Penitência*. Rio de Janeiro, Livraria AGIR Editora, 1975, p. 59.

duas entidades devido a problemas tributários. Mesmo a partir de tais acordos, uma segunda capela da Conceição² foi construída no local da primeira³, ainda que bem maior e mais rica.

O desejo dos Terceiros de possuir uma igreja própria no terreno doado só se realizou em 1715, quase meio século depois de obtida a licença. Tal fato deveu-se à difícil relação entre os frades e alguns irmãos leigos, que durante anos competiram entre si, cada qual pretendendo ocupar uma área maior de influência na sociedade vigente. O que resultou em diversas querelas e até num rompimento temporário entre as duas entidades, ocorrido em 1719, e em outras rusgas durante a construção. Entre seus motivos, o historiador do convento, Frei Basílio Röwer, cita questões acerca de terreno, portada, coro, púlpitos, torre (interditada pelos frades), catacumbas e sinos⁴. A obra durou até 1748, quando uma nova portada principal foi instalada e o corpo da igreja definitivamente concluído. Apesar dessas contendas, a Capela da Conceição foi mantida como elemento de comunicação com a igreja conventual.

Cabe ressaltar que, no universo das Ordens Terceiras Franciscanas do Brasil no período colonial, a igreja da Penitência do Rio de Janeiro foi uma das poucas construídas em eixo longitudinal à do convento e com entrada independente. A maioria permaneceu com suas capelas acessadas à igreja conventual por um grande arco. Até a riquíssima Ordem Terceira de São Francisco das Chagas, do Recife, manteve sua Capela Dourada comunicante à igreja conventual de Santo Antônio.

A igreja em seus aspectos arquitetônicos e decorativos

A arquitetura externa da igreja da Penitência chama a atenção pelo mesmo sentido de simplificação formal e pela horizontalidade da vizinha igreja de Santo Antônio, ambas em acordo com o estilo dito “chão”, comum aos templos portugueses, de feição robusta e atarracada. Das diversas iconografias existentes dos dois monumentos destacamos uma de Félix Émile Taunay⁵, datada de 1821 (figura 1), na qual alguns pormenores de suas frontarias podem ser percebidos – a dos Terceiros, com o frontão recortado e decorado, e a cimalha ainda com contra-arco central, a contrastar com a simplicidade classicizante do frontão triangular e da cimalha reta da igreja conventual. Esta, no entanto, já se encontrava despojada da galilé (o que era uma túnica nos templos franciscanos), incorporada à nave em 1777 e as arcadas substituídas por portadas adequadas às da Penitência, num estilo de transição barroco-rococó, acréscimos que mais tarde se estenderiam às janelas e ao frontão.

² BARATA, Mário, *Igreja da O. 3ª da Penitência*, (1975), p. 63.

³ Em 1697, os Terceiros tentaram aumentar os fundos do terreno onde estavam instalados, pedido que lhes foi negado “por ser prejudicial às obras da cisterna do Convento...” Ver BARATA, Mário, *Igreja da O. 3ª da Penitência*, (1975), p. 85.

⁴ ⁵ ROWER, Frei Basílio, *O Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro*, p. 11.

⁵ “Vista do complexo arquitetônico Convento de Santo Antônio e Igreja da Ordem Terceira da Penitência no Largo da Carioca”. Detalhe do *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* (1821).

A planta da igreja da Penitência, assim como a de Santo Antônio, obedece ao tradicional partido jesuíta – em nave única, retangular, capela-mor diferenciada, altares laterais e coro acima do nartex – o mais frequente no Brasil no período colonial. Assim, podemos dizer que é através da decoração interna que ela adquire todo o seu vigor expressivo de espaço barroco sagrado, revelado através de uma monumental talha dourada, conjugada a uma expressiva pintura ilusionista e a uma rica imaginária, elementos que funcionam como complementos essenciais da arquitetura, a subordinar a composição construtiva (figura 2). Essa leitura não se pode ter da igreja vizinha, a qual, por falta de recursos e acrescida ainda de uma lamentável reforma em 1920⁶, acabou tendo o seu programa decorativo barroco restrito à talha da capela-mor, e dos altares colaterais ao arco-cruzeiro, à pintura do forro em caixotão e dos painéis parietais da capela-mor (figura 3), trabalhos executados por artistas anônimos, durante a administração do Prior Frei Lucas de São Francisco (1710-1719).

O que mostra a supremacia do poder econômico da Ordem Terceira Franciscana sobre a conventual, no século XVIII, capaz de contratar três reconhecidos mestres laicos portugueses – os entalhadores/escultores Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito (c.1715-1751), os autores da talha da igreja, e o pintor Caetano da Costa Coelho, que ficaria responsável pelo douramento da mesma e pela pintura dos tetos abobadados da capela-mor e da nave⁷. Isto sem falar na rica imaginária importada de Portugal para a ornamentação do altar-mor e dos seis altares laterais.

Os três artistas portugueses e seus contratos

Manuel de Brito já era conhecido por seu trabalho como mestre-entalhador na igreja de São Miguel da Alfama, em Lisboa, entre 1724-1726, como primeiramente notou Reynaldo dos Santos.⁸ Na igreja da Penitência do Rio de Janeiro ele assinou os seguintes contratos: em 1726, para fazer o risco e execução do revestimento em talha da capela-mor, “*da parte do arco para dentro*”; em 1732, para a execução de um púlpito, a ser entregue em três meses; em 1736, para o revestimento parietal dos interstícios entre os altares laterais e do coro. Germain Bazin e Mário Barata também atribuem ao artista a execução da nova talha parietal da capela de Nossa Senhora da Conceição, a primitiva da Ordem, uma vez que as faturas se aproximam⁹[11].

⁶ Esta reforma alteou o teto da igreja, deformando o arco-cruzeiro, substituiu os silhares de azulejos coloniais por modernos e o órgão original, situado no coro alto, ao fundo, por dois laterais à nave.

⁷ BATISTA, Nair, “Caetano da Costa Coelho”. *Revista do SPHAN*, 5. Rio de Janeiro, MES, 1941, p.130-154; BARATA, Mário, *Igreja da O. 3ª da Penitência*. Rio de Janeiro, Livraria AGIR Editora, 1975, p.21. BAZIN, Germain, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Vols. I e II. São Paulo, Editora Record, 1984.

⁸ Contrato do altar-mor em 31 de maio de 1723. Documentos revelados por BAZIN, Germain, com a ajuda de SANTOS, Reynaldo, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, I, (1984), p.328.

⁹ BARATA, Mário, *Igreja da O. 3ª da Penitência*, (1975), p.27. BAZIN, Germain, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, I, (1984), p. 300.

Francisco Xavier de Brito (-Minas,1751)¹⁰, designado escultor pela Ordem Terceira da Penitência, assinou com esta, em 1735, o contrato do risco e execução da talha do arco-cruzeiro e da cimalha da nave. No ano seguinte, “*nova obrigação de dar as sete capelas de todo acabadas e ajustadas no tempo de dez meses*”. Seis capelas correspondem às laterais à nave da Penitência. Quanto à sétima, Mário Barata e Germain Bazin levantam a hipótese de tratar-se do retábulo da citada Capela da Conceição, cuja talha é afim da do arco cruzeiro da nave da igreja¹¹.

Caetano da Costa Coelho, na folha de ofício, era considerado Mestre-Pintor e Dourador. Exerceu sua profissão no Rio de Janeiro de 1706 a 1749. No *Livro 2.º de Escrituras* da Ordem Terceira da Penitência correspondente ao período de 1732 a 1746 constam os contratos “*para que lhe doure toda obra de talha que se acha na capela da Ordem, do arco para dentro, como também o pé do Calvário do Senhor que está na tribuna da mesma capela, que se há de fazer e mais a pintura de todo o teto que há de ser da melhor perspectiva que se assentar e os oito painéis da mesma capela serão pintados com os santos que se lhe mandar, podendo nela meter quatro oficiais competentes*”. Às fls. 42 do mesmo livro, ano de 1737, ele dá escritura de quitação e distrato da obra¹². Às fls. 43, ano de 1737, surge nova escritura entre a Ordem e o mestre, na qual ele se obriga “*a fazer a pintura de todo teto do corpo da capela do arco para baixo da melhor perspectiva e diversidade e perfeição imitando o que vem de dentro da capela-mor, etc., podendo trazer para a obra os oficiais necessários, etc*”.¹³

4. As Obras

4.1. Talha

Iniciada em 1726 e terminada cerca de doze anos depois, a talha da igreja da Penitência do Rio de Janeiro expressa a segunda fase do Barroco em Portugal, período em que o país era considerado o “Oiro do Brasil”¹⁴: apoteótica, suntuosa e totalmente dourada, a acentuar a dinâmica arquitetural sobre a decorativa e a teatralidade da composição, orientada para violentas e fragmentadas tensões, para contorcidos e drapeamentos contrastantes e para a grande estatuária. Um vocabulário nascido

¹⁰ Seu trabalho na Penitência do Rio de Janeiro o levou a Minas Gerais em 1741, onde se destacou como entalhador nas igrejas de Nossa Senhora do Pilar e de Santa Efigênia, em Ouro Preto, e também como escultor, sendo designado estatuário em 1790. BARATA, Mário, *Igreja da O. 3ª da Penitência*, (1975), p.25.

¹¹ BARATA, Mário, *Igreja da O. 3ª da Penitência*, (1975), p.27. BAZIN, Germain, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, I, (1984), p.300.

¹² “em virtude de ter acabado de dourar toda obra de talha que se acha na capela da dita Ordem e justamente pintar várias imagens e por estar acabada toda obra que se obriga a fazer assim de dourar como de pinturas, dava quitação geral e plenária à Ordem Terceira do que lhe ficava devendo”. BARATA, Mário, *Igreja da O. 3ª da Penitência*, (1975), p.27.

¹³ No *Livro 2º de Resoluções e Termos*, correspondentes ao período de 1726 a 1795, citado por Francisco Marques dos Santos. Em documento da Penitência verifica-se que Caetano da Costa Coelho pintou o teto da sacristia da igreja da Candelária, pouco antes de 1740. SILVA-NIGRA, D. Clemente Maria da, *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, Tomo I*. Salvador, Tipografia Beneditina Ltda, 1950, p.198-199

¹⁴ FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa, Ed. Livros Horizonte Ltda., 1965, p. 160.

do barroco seiscentista romano, que entrou em Portugal com atraso, através da importação de gravuras e livros ilustrados¹⁵, da contratação de artistas italianos ou italianizados¹⁶ e da chegada de magníficos coches alegóricos, que o papa Clemente XI ofertou a D. João V, em 1718.

O retábulo da capela-mor da Penitência, de Manuel de Brito, contrasta sobremaneira com o da igreja de Santo Antônio: o perfil fechado deste, correspondente à primeira fase do Barroco em Portugal, com o seu coroamento em arquivoltas concêntricas a envolver o camarim do orago do altar (Santo Antônio com o Menino Jesus, em atitude hierática) dá lugar, no outro, a uma solução arquitetônica mais aberta, movimentada e cenográfica, através do emprego de linhas quebradas, de volutas em curvas e contracurvas no coroamento, nas quais se congregam esculturas em vulto de anjos prosternados, de *putti* gesticulantes e, sobretudo, de Deus Pai sobre um magnífico dossel, o que confere um tratamento majestático à devoção principal (São Francisco, em atitude dramática, recebendo as chagas do Cristo Seráfico). O artista mantém, da primeira fase barroca, as colunas espiraladas pseudo-salomônicas – recobertas por motivos naturalistas associados à iconografia cristã – só que, desta feita, feixes de palmas (martírio e triunfo sobre a morte), folhelhos, *bouquets* e festões de flores (centralização da alma e fugacidade das coisas), substituem os emaranhados das videiras (sangue do Cristo) e dos espinhosos acantos (heroísmo), presentes nas colunas do retábulo da igreja conventual.

O arco-cruzeiro, de Francisco Xavier de Brito, tem o perfil mais fechado que o do altar-mor e é suportado por quartelões, decorados com anjinhos e motivos fitomorfos, assente sobre volutas e cariátides. No remate do arco destacam-se grandes figuras angélicas, nas quais predomina a atitude dramática na fisionomia e nos gestos e, nas vestes, os movimentos diagonais tensionados. Mas os motivos decorativos fitomorfos (enrolados de acanto, folhagens e *bouquets* de flores em “chute”) que as ladeiam têm um tratamento menos volumétrico que o anterior.

Os retábulos laterais¹⁷, também de Xavier de Brito, ainda que organizados espacialmente dentro da mesma tipologia do altar-mor de Manuel de Brito, têm os suportes sensivelmente modificados pela utilização da coluna salomônica na sua forma dita “verdadeira” (com capitel compósito, fuste torcido com enrolamentos de flores e o terço inferior estriado), inspirada no gigantesco “Baldaquim”, de Bernini, para a Basílica de São Pedro, em Roma. Diferentemente da coluna “pseudo-salomônica”, este tipo de suporte permite perceber com clareza o movimento espiralado de sua arquitetura.

Com relação à talha parietal executada por Manuel de Brito para os interstícios da nave, em novo contrato de 1736, Mário Barata chama a atenção para o “*destaque dado aos bustos esculpidos em forma de medalhão, situados em baixo do coro, tratados de*

¹⁵ PASSARINI, Filipe, *Nuove Inventiones*, 1698; POZZO, Andréa, *Perspectiva Pictorium et Architectonum*, 1693, 1700 e traduzido para o português em 1732.

¹⁶ Dentre eles o alemão Ludwig (italianizado como Ludovici), Giusti, Juvara e Nasoni.

¹⁷ 1º tramo - Santa Isabel de Portugal (Epístola) e Santa Rita de Viterbo (Evangelho); 2º tramo - São Roque (Epístola) e São Gonçalo de Amarante (Evangelho); 3º tramo - Santo Ivo (Epístola) e São Vicente Ferrer (Evangelho).

forma antiquizante ou “à la Luís XIV”, de sentido bastante laico, numa afirmação definida e forte de individualismo de Manuel de Brito e de sua relativa liberdade na criação e ornamentação parietal da igreja”¹⁸[21]. Segundo Germain Bazin, estes bustos são “*simulacros de cunhos clacissizantes, que se inspiram de medalhas ou moedas, arte que vinha de ter novo lustre em Lisboa*”, e Manuel Brito poderia ter sido influenciado por João Batista Gomes, discípulo de Antônio Mengin, mestre da Casa da Moeda de Lisboa, que teria estado no Rio de Janeiro nos anos de 1736-1737. A meu ver, pode também já revelar uma tendência de Manuel de Brito a uma fatura mais contida, uma vez que dez anos separam esta sua produção da primeira: a talha apresenta um tratamento menos volumétrico e utiliza um vocabulário mais abstrato, com motivos de treliças e de quadrifólios inscritos em pequenos losangos. Há o emprego de volutas estilizadas, a que aderem motivos das folhagens de acanto, num registro de simetria composicional. Pseudo-pilastras misuladas estão decoradas com ditos medalhões e com anjinhos, enquadrados por motivos de palmetas, penachos e conchóides do tipo vieira.

É interessante notar que a talha da segunda fase do Barroco português, introduzida pelos Brito entre 1726 e 1736 na Penitência do Rio de Janeiro, na verdade um exemplo manifesto das produzidas nas igrejas lisboetas de São Miguel da Alfama, dos Paulistas e de Nossa Senhora da Pena, e também na do altar-mor da Sé do Porto¹⁹, no Nordeste franciscano só surgiria dez depois, na Capela da Ordem Terceira do Convento de Santo Antônio da Paraíba, ainda assim mesclada a elementos do Barroco da primeira fase.

4.2. A Pintura do Forro

Executada entre 1737-1749, a pintura do forro da igreja da Penitência é um dos exemplos pioneiros no Brasil da composição em quadratura²⁰, utilizada aqui no conceito de falsa arquitetura, uma técnica desenvolvida pelo jesuíta Andrea Pozzo, em seu tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de 1693-1700, que cria efeitos de um contínuo espacial no qual o real se funde no irreal. O *trompe-l'oeil* promove a sensação de alongamento do espaço arquitetônico e a de rasgamento do suporte, com abertura a uma atmosfera celestial para representar a ascensão de santos, anjos e outras figuras divinas.

Em Portugal esta técnica chegou em 1710, introduzida pelo italiano Vincenzo Bacarelli no teto da sacristia da igreja lisboeta de São Vicente de Fora. Mas aí sempre conviveu com o quadro recolocado no painel central, como parte integrante da pintura de tetos em perspectiva, fenómeno também presente no Brasil colonial. O que impede o avançar das arquiteturas ilusórias pintadas sem fuga para o infinito, onde ainda se coloca a questão do espaço compartimentado. Como bem aponta Magno Morais Mello, isto não significava uma imperícia do pintor, mas resultava de

¹⁸ BARATA, Mário, *Igreja da O. 3ª da Penitência*, (1975), p.70.

¹⁹ BAZIN, Germain, I, p.296

²⁰ BATISTA, Nair, “Caetano da Costa Coelho e a pintura da igreja da Ordem 3ª de S. Francisco da Penitência”. *Revista do SPHAN*, 5. Rio de Janeiro, MES, 1945, p. 129 a 154. SANTOS, Francisco Marques dos, “Artistas Coloniais”, *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*, 8º Volume. Rio de Janeiro, IHGB/ Imprensa Nacional, 1942, p. 452-453, nota 1.

“*uma experiência cultural e artística, de linguagem e gosto tradicionais, proveniente das cartelas do século XVII, que visava comunicar direta e frontalmente e acentuar o espaço de finitude, humanista*”²¹[24]

Apesar desta limitação do painel central, a pintura do forro da igreja da Penitência representa já um grande avanço técnico se comparada à pintura em caixotão da capela-mor da vizinha igreja conventual. Esta foi realizada por um pintor que permaneceu no anonimato, cujos recursos perspéticos eram pouco desenvolvidos e a paleta, simplificada, embora também tenha sido eficaz em sua finalidade educativa religiosa: no caso, a ilustração da vida milagrosa de Santo Antônio, visando o ensinamento das cenas representadas aos frades e fieis. A pintura em caixotão foi muito utilizada nas igrejas brasileiras coloniais. Citamos aqui a capela da Ordem Terceira de São Roque, do convento franciscano de Olinda que, datada de 1811, ainda apresenta o forro da nave compartimentado, mostrando uma persistência daquele estilo conjugada a uma talha de feição rococó.

Na igreja da Penitência, o tratamento em quadratura mostra reis, rainhas, doutores, santos e anjos, em escorço, em meio a elementos de falsa arquitetura e decoração (balcões, pilastras, arquitraves, volutas, medalhões, cartelas, guirlandas e *bouquets* florais), que se elevam sobre a capela-mor e a nave, sob uma cobertura imaginária, em direção à centralidade do ponto de fuga. A paleta é quente e mostra fortes contrastes entre o claro e o escuro, definido em tons *rouge-de-fer*, ocre, verdes-claros, azulados e róseos. Os elementos da composição projetam sombras que realçam a perspectiva e criam a falsa sensação de que estariam sendo iluminados por uma luz natural, proveniente do óculo da igreja. Na parte superior, os medalhões, sustentados por anjos, mostram cenas da vida franciscana.

Na capela-mor, a composição desenvolve-se em três faixas distintas no teto abobadado, nas quais as arquiteturas fingidas convergem para medalhões, que funcionam como quadros recolocados, rebatidos para o espectador. O central dispõe os personagens principais numa triangulação invertida: no vértice abaixo, São Francisco ajoelhado, reza entre nuvens e anjos, sendo observado por Cristo e Nossa Senhora, nos dois vértices acima. A dinâmica é dada pela movimentação circular dos anjos, dos corpos e dos panejamentos.

Na nave, a decoração desenvolve-se no sentido horizontal em três partes distintas, nas quais a central se abre numa visão celestial, a “Apoteose de São Francisco” (subindo aos céus cercado de nuvens e anjos). Mas, na realidade, esta cena funciona como um quadro recolocado, frontalmente direcionado ao espectador. Como aconteceu com a talha da segunda fase do Barroco português, a pintura ilusionista viria a se manifestar em outras igrejas franciscanas já no avançado da segunda metade do século XVIII, notadamente pela arte de pintores brasileiros, como José Joaquim da Rocha no forro da nave da igreja de Santo Antônio, na Paraíba, e Veríssimo de Souza Freitas, no da nave da igreja de São Francisco do Conde, na Bahia, dentre outros.

²¹ MELLO, Magno Moraes, *A Pintura dos Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 15-18.

Conclusão

Podemos dizer que tanto a igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência quanto a do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro visaram ser “*uma expressão fascinante do Barroco*”, retomando as palavras de Natália Ferreira Alves, “*um espaço totalmente orientado para uma motivação sensitiva*”²². Infelizmente, por razões econômicas, somadas à malfadada reforma de 1920, na igreja conventual este programa ateu-se apenas à capela-mor, com seus retábulos, imagens e pinturas barrocas a promover a exaltação da Igreja Católica e de seus Santos. Na igreja dos Terceiros, seus abastados e poderosos dirigentes revelaram também um pioneirismo cultural, através da contratação praticamente simultânea destes três grandes mestres, que trouxeram para o universo colonial o que de mais moderno em arte barroca se produzia em Portugal, conferindo àquele espaço sagrado harmonia, unidade e coerência estilística, qualidades que até hoje permanecem preservadas e permitem ao espectador completamente imaginar aquela fantástica organização interior.

6. Iconografia



Figura 1 – Félix Émile Taunay “Vista do complexo arquitetônico Convento de Santo Antônio e Igreja da Ordem Terceira da Penitência no Largo da Carioca”; (Detalhe do Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, 1821)



Figura 2 – “Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro” Interior; Foto: acervo do projeto Rio Franciscano, PUC / ArtWay, 2005

²² Alves, Natália Marinho Ferreira-, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca*. Porto, Arquivo Histórico: Câmara Municipal, 1989, Tomo I.



Figura 3 – “Igreja de Santo Antônio do Rio de Janeiro” – Interior
Foto: acervo do projeto Rio Franciscano, PUC / ArtWay, 2005

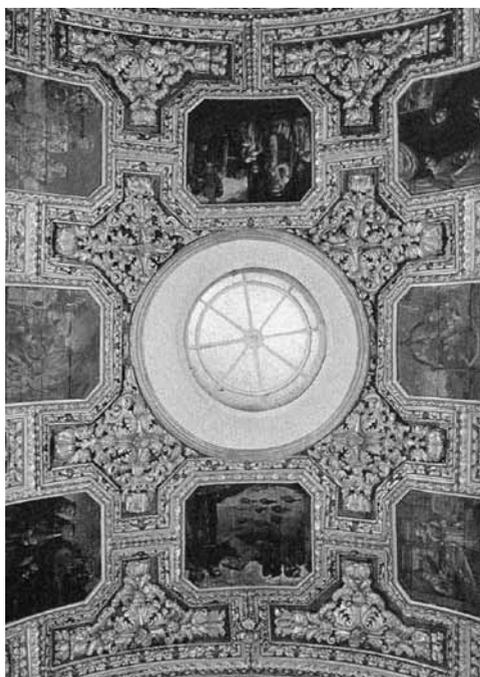


Figura 4 – “Forro da Capela Mor da Igreja de Santo Antônio do Rio de Janeiro”
Pintor anónimo (1719)



Figura 5 – “Forro da Nave da Igreja da O. 3ª de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro”
Foto: acervo Rio Franciscano, PUC / ArtWay, 2005

Bibliografia

- Alves, Natália Marinho Ferreira-, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca*. Porto, Arquivo Histórico: Câmara Municipal, 1989, Tomos I e II.
- Azevedo, Manuel Duarte Moreira de, “Convento de Santo Antônio” (p.129-146); “Igreja de São Francisco da Penitência”. (p.257-278). *O Rio de Janeiro, sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades*. Rio de Janeiro, Livraria Brasileira Editora, 1969.
- Barata, Mário, *Igreja da O. 3ª da Penitência*. Rio de Janeiro, Livraria AGIR Editora, 1975.
- Batista Nair, “Caetano da Costa Coelho e a pintura da igreja da Ordem 3ª de S. Francisco da Penitência”. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 5. Rio de Janeiro, MES, 1945, p. 129 a 154.
- Bazin, Germain, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Vols. I e II. São Paulo, Editora Record, 1983.
- Carvalho, Anna Maria Fausto Monteiro de, “A madeira como Arte e Fato”. *Gávea, Revista de Arte e Arquitetura*, 10. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1993, p. 55-77.
- Carvalho, Anna Maria Fausto Monteiro de, “Conventos Franciscanos no Nordeste Brasileiro”. Coordenação Geral do Projeto desenvolvido para o IPHAN, com vistas à inscrição desses monumentos na Lista de Patrimônio da Humanidade/UNESCO. Rio de Janeiro, 3 Volumes, inédito, 2006.
- França, José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa, Ed. Livros Horizonte Ltda., 1965.
- Levy, Hannah, “A pintura Colonial no Rio de Janeiro”. *Revista do SPHAN*, 6, 1942, p. 7-80.
- Levy, Hannah, “Modelos europeus na pintura Colonial”. *Revista do SPHAN*, 5. Rio de Janeiro, MES, 1945, p. 7 – 66.
- Mello, Magno Moraes, *A Pintura dos Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa, Editorial Estampa, 1998,
- Röwer, Frei Basílio, *O convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro*, p. 100.
- Röwer, Frei Basílio, *Santo Antônio: vida, milagres, culto*. Petrópolis, Vozes, 2001.
- Santos, Francisco Marques dos, “Artistas Coloniais”, *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*, 8º Volume. Rio de Janeiro, IHGB/ Imprensa Nacional, 1942.
- Silva-Nigra, D. Clemente Maria da, *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, Tomo I. Salvador, Tipografia Beneditina Ltda, 1950.

A atuação dos arquitetos portugueses no século XIX no Rio de Janeiro. Algumas considerações

Cybele Vidal Neto FERNANDES

A cidade do Rio de Janeiro passou por inúmeras transformações ao longo do século XIX. Nas primeiras décadas as iniciativas foram impulsionadas pela chegada da Corte Portuguesa e pelo urgente aparelhamento da cidade à condição de sede do Reino. A partir do rompimento político com Portugal, o projeto de construção da nação brasileira, deu novo impulso à atividade construtiva, especialmente a partir do início do reinado de D. Pedro II. Para tal objetivo concorreram, a princípio, vários arquitetos portugueses e brasileiros; mais tarde somaram-se a esses muitos outros profissionais, especialmente franceses, ingleses, alemães, italianos, responsáveis por obras públicas e particulares, que deram uma nova feição à cidade¹.

A mão-de-obra necessária a essas transformações teria que vir de fora do Brasil, uma vez que, ao longo do período colonial, a formação dos artistas e artífices ficara sob a responsabilidade das corporações de ofício, que iniciavam e aperfeiçoavam os profissionais, nos diferentes ramos de atividade, elevando-os da condição de aprendizes à condição de mestres, capazes de abrirem loja e assumirem contratos de obras. Embora vários desses profissionais tenham se aperfeiçoado com mestres portugueses bem formados, e conseguido realizar trabalhos mais eruditos, o Brasil era carente de profissionais bem habilitados. Prova disso é que, graças ao amadurecimento profissional um pouco mais avançado, alguns desses artistas foram registrados em contratos de obras ora como escultores, arquitetos, construtores ou mestres-de-obra, embora não tenham recebido a formação específica para tais funções. Este fato torna um pouco confusas as atribuições de autorias de obra, seja no campo da arquitetura ou da decoração de vários monumentos.

¹ Foram muitos os profissionais chegados à cidade ou que passaram pela corte e assumiram contratos de obras. Dentre esses podemos citar o arquiteto Gustav Waeneldt, que residiu no Rio de Janeiro entre 1852 e 1870 (Brandemburgo, 30/08/1870). Foi o arquiteto da fachada e do zimbório da igreja da Candelária e do mais luxuoso palacete da época, a residência do português Antônio Clemente Pinto, o Barão de Friburgo. Ver: Melo Júnior, Donato. O arquiteto Gustav Waeneldt. In *Arquitetura em Revista*. FAU/UFRJ, n.º 8, 1990, p 54-62.

Até o início do século XIX, considerando-se as dificuldades de formação adequada para as atividades construtivas, era comum que a responsabilidade pelo projeto e construção dos edifícios da administração pública e residências nobres fosse entregue aos engenheiros e arquitetos portugueses para aqui enviados. Estes profissionais eram os de melhor formação, pois estudavam arquitetura no curso de engenharia militar e tinham um sólido conhecimento de Desenho, Geometria, Matemática. Mesmo em Portugal, as iniciativas mais significativas no campo da sistematização do ensino da arquitetura datam do século XVIII, dentre as quais pode-se citar a criação da chamada *Escola de Mafra* (17/11/1717) da *Aula de Arquitetura da Casa do Risco da Repartição de Obras Públicas* (1755) da *Aula de Desenho e Arquitetura da Universidade de Coimbra*, anexa à Faculdade de Matemática (7772) da *Aula de Desenho e Arquitetura Civil e Militar do Real Colégio dos Nobres* (1761-1766), *Aula de Engenharia de Lisboa* (extinta em 1799).

Também no Brasil, o ensino técnico de engenharia militar só foi iniciado no século XVIII. Com a construção da *Casa do Trem* no Rio de Janeiro, em 1738, foi inaugurada a *Aula de Teoria de Artilharia e Fogos Artificiais*, dirigida pelo Sargento-Mor José Fernandes Pinto Alpoim. Em 1790 foi criada a *Academia Real de Fortificação e Desenho da Cidade do Rio de Janeiro*, que optou pela orientação da Escola Francesa. O curso tinha a duração de seis anos, formava militares e civis, e passou a ensinar Arquitetura no último ano. Após a chegada da Corte as rápidas e necessárias mudanças afetaram também a instituição. Em 1810 um decreto ampliou seu campo de ensino e criou a *Real Academia Militar*² que passou a ensinar também Física, Mineralogia, História Natural, Química. Também o ensino leigo, primário e superior, foi iniciado a partir de então, iniciativa que começava a tirar o país da dependência em relação à formação ministrada pelos mestres religiosos e as tradicionais instituições portuguesas³.

Desse modo, naquele momento, a mão-de-obra mais imediata para operar as necessárias mudanças estava nas mãos dos mestres portugueses que foram chamados por D. João VI ao Brasil. Foi o que ocorreu com José da Costa e Silva, arquiteto de notável formação adquirida em Portugal e aperfeiçoada em longa estada na Itália, porém mal aproveitado no Brasil. Em 1811, já com sessenta e cinco anos, Costa e Silva transferiu-se para o Brasil, a chamado de D. João VI, onde substituiu João da Silva Moniz, então, Arquiteto da Real Casa das Obras, e recebeu pelo cargo o título de Arquiteto Geral de todas as Obras Reais. Informa, porém, Regina Anacleto:

“A verdade, porém, é que o artista, no Brasil, quase não deixou obra de vulto conhecida pois, dos documentos existentes e da sua correspondência, deduz-se que colaborava nas muitas transformações, restauros e acrescentos então em curso, mas que riscava de raiz

² A Real Escola Militar passaria por várias reformas no século XIX, culminando com a criação da Escola Militar e da Escola Central, visando a formação civil e militar em instituições distintas.

³ Sobre o assunto ver: FERNANDES, Cybele Vidal, *Os caminhos da arte.o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes. 1850 / 1890.* (Tese de Doutorado, Or. GUIMARÃES, M.L.S.) Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2001.

muito poucos edifícios, até porque naquele momento e na corte portuguesa sediada no Rio, deviam ser necessárias mais adaptações do que planificações de grande fundo."⁴

Manoel da Costa foi outro artista português chegado ao Brasil em 1812. Debret o cita como arquiteto, pintor e decorador do Palácio da Quinta de São Cristóvão, onde organizou a festa de aniversário da princesa real "*a exemplo das que se dão na Europa*". Para as festas da aclamação, no entanto, o projeto da Varanda foi de João da Silva Moniz, segundo informa a historiadora Regina Anacleto.

Dentre os artistas portugueses aqui chegados no tempo de D. João VI podemos citar também Domingos Monteiro, arquiteto nascido no Porto, que deixou várias obras de vulto na cidade, onde morreu em 1843. Destaca-se ainda Pedro Alexandre Cravoé, arquiteto e construtor, que trabalhou para a Casa Real e assumiu as obras do edifício da Academia Imperial das Belas Artes, projetada por Grandjean de Montigny, e a construção do Palacete da Marquesa de Santos, favorita do Imperador D. Pedro I, sob o risco do arquiteto francês Pierre Pézérat.

Um fato da maior importância, referente à formação de artistas capazes para a modernização da cidade e do país, foi a chegada da Missão Francesa, em 1816. Dirigida por Lebreton, reunia artistas e artífices, dentre os quais se destacam o arquiteto Grandjean de Montigny e os pintores Nicolau Taunay, e Jean B. Debret, com a missão de sistematizar o ensino artístico, nos moldes acadêmicos, na Academia das Belas Artes. A instituição foi criada por D. João VI em 1816, com o incentivo de uma subscrição da Junta de Comércio do Rio de Janeiro, com o objetivo de criar um instituto acadêmico, "*o primeiro que se vai fundar na América Portuguesa*" com o fim de levarem para todas as Províncias as ciências, o bom gosto e as belas artes⁵.

Apesar de não estar afeto, de forma direta, às atividades de construção e arquitetura, um outro nome ligado aos projetos construtivos na cidade é o de José Clemente Pereira, que aqui chegou em 1815. Sendo um homem de cultura, foi designado por D. João VI para o cargo de Juiz de Fora e enviado para a região de Praia Grande, Niterói. Por sua boa atuação, em 1820 já estava de volta ao Rio de Janeiro, onde passou a presidir o Senado da Câmara. Na década de 1830, com a volta de D. Pedro I para Portugal, esteve afastado do Governo. No entanto, em 1837 já era deputado e em 1841 foi designado ministro de D. Pedro II e Provedor da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, onde esteve entre 25/07/1838 e 1854, tornando o seu cargo vitalício.

Em meados do século XIX, na Corte do Rio de Janeiro, as influências da escola francesa e das lições de Grandjean de Montigny e seus discípulos, eram muito fortes. No entanto, o Provedor José Clemente Pereira entregou a tarefa da construção dos dois grandes hospitais da cidade ao mestre português Domingos Monteiro, e não a

⁴ Segundo Regina Anacleto, Costa e Silva fez os planos do Erário Régio, considerado o primeiro edifício realmente neoclássico a ser construído em Portugal, mas que foi apenas iniciado; riscou também o Teatro São Carlos, à semelhança dos modernos teatros italianos. Sobre o assunto ver: ANACLETO, Regina, *José da Costa. Um arquiteto português em terras brasileiras*. In: *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 2005, p. 459-467.

⁵ Sobre o assunto ver FERNANDES, Cybele, *Os caminhos da arte*, op. Cit. Ver também SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca), *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. MG: Editora Itatiaia/ São Paulo: Editora USP, 1981.

um discípulo de Grandjean. Talvez as disputas entre portugueses e franceses ainda estivessem latentes, e os arquitetos precisassem ainda buscar apoio para se tornarem responsáveis pelos projetos de maior importância social e política. Vale lembrar que em 18/06/1823 o arquiteto Domingos Monteiro foi designado para substituir o mestre francês Grandjean de Montigny no cargo de Arquiteto do Senado da Câmara, num momento delicado em que um embate político colocava em terrenos diferentes os artistas portugueses e franceses, ambos os grupos interessados em assumir a direção da Imperial Academia de Belas Artes. Apesar dos franceses terem traçado as linhas básicas de funcionamento da instituição, o governo designou como seu primeiro diretor, o artista português Henrique José da Silva⁶.

Sendo ministro de Estado e Provedor da Santa Casa de Misericórdia, José Clemente Pereira atuou como um articulador, combinando interesses políticos e sociais do governo. Couberam a ele várias iniciativas de vulto para os melhoramentos da cidade, nas quais se destacam as recorrentes indicações de arquitetos e artistas portugueses como autores de projetos e responsáveis pela direção de obras. Desse modo, ao lado dos arquitetos saídos da Academia das Belas Artes, formados nas lições do classicismo francês aprendidas com Grandjean de Montigny, persistia a atuação dos arquitetos portugueses, cuja formação diferia daqueles pela influência italiana ou inglesa, observadas nas experiências do neoclassicismo em Portugal.

Embora a formação artística sistematizada tenha sido iniciada pela Academia, ainda precisaria um certo tempo para que se desse o necessário amadurecimento e a renovação artística na corte. Desse modo, pode-se dizer que até o final da década de 1840 a influência portuguesa continuou presente através das atividades de vários arquitetos e decoradores. Assim sendo, para considerar de que modo essa experiência pode ser observada em alguns empreendimentos do período, vamos tomar como referência dois projetos ligados à Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, sob a direção de José Clemente Pereira.

A Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro

Considera-se que a instituição da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro foi obra do padre José de Anchieta ainda no século XVI, segundo o modelo da Santa Casa de Misericórdia de Lisboa. A construção do primeiro hospital pode estar relacionada à necessidade de dar acolhimento aos doentes atacados por uma peste, que aqui aportaram na esquadra do Almirante Diogo Flores de Valdez⁷. Foi erguida, então, a

⁶ Sobre as questões que e referem à inauguração da Academia, seu primeiro regimento, distribuição de cargos, ver: FERNANDES, Cybele Vidal, *Os caminhos da arte. A academia Imperial das Belas Artes, 1850 / 1890*. Op. Cit.

⁷ Há quem considere que a data de 24/03/1582, chegada da armada de Diogo Flores de Valdez ao Rio de Janeiro, seja a da criação da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, por José de Anchieta. Para outros, a Santa Casa já deveria existir desde a fundação da cidade, 1565. Nesse caso, o fundador da Santa Casa seria o padre Manoel da Nóbrega, Superior do Rio de Janeiro, entre os anos de 1567 e 1570. Sobre o assunto ver: AZEVEDO, Moreira, *O Rio de Janeiro. Sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965, 2 V.

sede do hospital, na antiga Praia de Santa Luzia, mas o edifício foi sempre acanhado e insuficiente para dar conta de suas funções. Com as transformações da cidade e o aumento da população, na segunda metade do século XVIII foram feitas reformas e ampliações. A partir do século XIX o edifício do hospital foi sofrendo acréscimos e adaptações que nunca atenderam adequadamente às suas demandas. Em meados do século, transformações políticas, econômicas e sociais, baseadas nos novos conceitos de higiene e saúde, tornavam inaceitáveis as condições do hospital; enfermarias em porões, falta de água e esgotos, pouca luz, cemitério anexo, para um número cada vez maior de corpos para enterramento. Desde que o Iluminismo no século XVIII introduziu noções de higiene sanitária como elementos primordiais para a saúde das populações e limpeza das cidades, novos conceitos referentes à localização, adequação, tipologia dos edifícios públicos, impulsionavam as sucessivas mudanças nas cidades.

Em 1830 a Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro havia tornado público o seu repúdio pelo sistema vigente nos hospitais da corte. Foi então criada uma Junta de Higiene Pública que reuniu a Academia de Medicina e a Santa Casa de Misericórdia, representada pelo seu Provedor José Clemente Pereira, que gozava de grande prestígio desde que assumira elevadas funções a serviço de D. João VI, de D. Pedro I e D. Pedro II. Para resolver os problemas do hospital, José Clemente Pereira considerou a necessidade de transferir o seu cemitério para fora da cidade, mais precisamente, para a Ponta do Caju, e aproveitar o terreno do mesmo para a necessária ampliação e adequação do prédio às recomendações propostas pela Academia de Medicina, como por exemplo, colocar em enfermarias separadas os pacientes com doenças contagiosas e construir um hospital para os alienados⁸.

O ambicioso projeto do novo hospital foi entregue a Domingos Monteiro, arquiteto português originário da cidade do Porto, que tinha reconhecidas credenciais para responder pela importante tarefa. Domingos Monteiro havia chegado ao Brasil em 1816 e, desde então, desenvolveu suas atividades na corte de D. João VI como arquiteto e decorador. Construiu o portão do Palácio da Quinta da Boa Vista; é citado por Debret, que informa que em 1816 decorou a chácara de Amaro Velho da Silva. Em 16/03/1830, já no governo de D. Pedro I, substituiu Pedro Alexandre Cravoé, arquiteto igualmente de origem portuguesa, no cargo de Arquiteto das Obras Nacionais. Foi responsável pelas obras dos Salões da Câmara e do Senado e do edifício da Aula de Ensino Mútuo. Reconstruiu o Chafariz das Cariocas e construiu o edifício da Alfândega, na Rua Direita. Projetou as torres da igreja do Carmo (um tanto modificadas pelo risco de Manoel Joaquim de Mello Cortes Real, professor de Desenho da Academia das Belas Artes) e foi o responsável pela abertura da rua dos Beneditinos e Municipal, no antigo terreno da chácara do Mosteiro de São Bento.

⁸ Entre os anos de 1838 e 1850 diversas epidemias assolaram o Rio de Janeiro. Esse fato, ao lado das modernas tendências de retirar os cemitérios das áreas urbanas, culminou em um decreto em 1850, através do qual o Governo determinou o número e o local das áreas fora da parte urbana das cidades, para a construção de cemitérios. Em junho de 1851, outro decreto definiu as questões ligadas aos enterramentos e, em outubro do mesmo ano foram criados os cemitérios de São Francisco Xavier, no Caju (com planta do engenheiro francês Pissis) e de São João Batista, em Botafogo. Ver: ZARUR, Dahas, *Cemitérios e a Santa Casa*. Rio de Janeiro, s/ed, 1989.

Também foi contratado para as obras do novo hospital um outro arquiteto português, nascido em Lisboa em 1787, Joaquim Cândido Guilhobel. No Brasil, Guilhobel foi desenhista do Arquivo Militar e estudou posteriormente com Grandjean de Montigny. Foi professor da Escola Militar e riscou os planos do Palácio de Petrópolis.

O outro arquiteto designado para trabalhar nas obras do hospital foi o brasileiro José Maria Jacinto Rebello, nascido a 21/06/1821. Rebello era ex-aluno de Grandjean de Montigny, com quem estudou entre 1838 e 1844. Aperfeiçoou-se na Academia Militar, tornando-se Inspetor das Obras Públicas e, em 1858, era Professor Honorário da Academia Imperial das Belas Artes. Seu traço se faz presente, por exemplo, em duas residências nobres: o Palácio de Petrópolis (do qual assumiu a construção, juntamente com Joaquim Cândido Guilhobel e Manoel de Araújo Porto-Alegre) e o Solar do Barão de Itamaraty, na corte do Rio de Janeiro.

Montada a equipe, o aspecto geral do novo hospital resultou das intervenções desses três arquitetos. A pedra fundamental foi lançada em 02/07/1840, as obras iniciadas em 1842 e em 27/06/1852 o edifício foi inaugurado para receber os doentes, embora as obras tenham se estendido até à década de 1880, quando foram terminadas a Capela do Imperador, o Salão de Honra e a igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso, anexa ao hospital (a partir do risco do arquiteto da Academia Francisco Bethencourt da Silva.). O edifício ocupa uma grande área na antiga Praia de Santa Luzia; tem planta quadrangular, em quatro corpos, sendo o frontal resultado de um acréscimo feito por Jacinto Rebello à planta de Domingos Monteiro. Os corpos paralelos são interligados por corredores azulejados, bem arejados e iluminados por pátios internos.

A fachada tem dois níveis, é em pedra, ritmada por trinta e oito janelas em arco pleno, abertas em cada lado do corpo central de acesso ao hospital. Esta parte do edifício se assemelha a um templo, no qual as colunas frontais enquadram os arcos de abertura das janelas e portas. O frontão de arremate é triangular, com relevo aplicado, esculpido pelo artista Luiz Giudice. Ao centro há um medalhão com uma alegoria à Misericórdia ladeada pelas representações da Medicina e da Religião. Na parte de baixo há dois escudos, um representando a Religião (uma cruz e as sete chagas) e o outro representando as Armas do Brasil (com as folhas de café e tabaco) Entre os dois a representação de São Sebastião, protetor da cidade do Rio de Janeiro. À direita e à esquerda do medalhão central figuram representações alegóricas à Religião e à Medicina. Essas peças, realizadas com pedras trazidas de Lisboa por Luiz Giudice, foram colocadas no frontão pelo arquiteto Francisco Bethencourt da Silva.

O pórtico dá acesso a um amplo vestíbulo, no qual o revestimento em mármore e granito negro, em desenhos geométricos, dá uma nota de bom gosto e nobreza. O espaço é bem iluminado e arejado, devido às janelas que se abrem para a frente e para o primeiro pátio interno. As estátuas de Frei Miguel Contreras, o fundador da Santa Casa de Lisboa, e de José de Anchieta, obras de Fernand Petrich, dão uma nota de solenidade ao recinto.

Uma ampla escadaria, no lado esquerdo do vestíbulo, conduz ao segundo pavimento do hospital, ao Salão dos Benfeitores e ao Gabinete da Imperatriz, ao lado do Salão de Honra. Este recinto foi decorado por Francisco Chaves Pinheiro, professor de escultura da Academia Imperial das Belas Artes, e só foi terminado em 1874. As paredes foram pintadas fingindo tecido oriental; o teto tem relevo em estuque com os bustos pintados dos doze apóstolos sustentado por doze colunas. Ao fundo foi colocada a estátua do Imperador.

No segundo corpo do edifício (que seria originalmente o da frontaria) há dois torreões de esquina e, ao centro, na parte posterior, uma escadaria dá acesso à capela do Sacramento ou do Imperador (situada no centro da planta, no segundo nível, portanto). A capela, riscada por Joaquim Cândido Guilhobel, tem planta circular inserida em um quadrado e é coberta por uma cúpula. Por ter a mesma muito pouca elevação, é difícil de ser percebida da parte de fora do edifício. Esse fato ocorre porque, se tivesse sido respeitada a planta de Domingos Monteiro, a cúpula ocuparia o corpo central do edifício, fazendo um contraponto com os dois torreões de esquina. Portanto, na planta original, a capela ficaria no centro da fachada e a cúpula teria uma posição de destaque (dentro da lógica do conjunto). Como a planta foi alterada, a Capela do Imperador, que mereceu do arquiteto Monteiro um destaque, no centro da planta, ficou deslocada para o segundo corpo e a cúpula perdeu grande parte da sua função estética e simbólica, preferindo-se compor o corpo central do edifício com um templo, segundo a planta de Rebelo.⁹ A decoração interior da capela é clássica, com estuques de Francisco Alves Nogueira, pintura de François René M. (A Santa Ceia, no altar-mor e Os Evangelistas, nos medalhões laterais).

A decoração a talha é das mais felizes: foi realizada por Antônio de Pádua e Castro, o entalhador mais importante do período, responsável pela reforma e decoração de inúmeras igrejas na corte do Rio de Janeiro, entre 1845 e 1881, quando faleceu. Era um artista erudito, desenhista, arquiteto, entalhador, professor de Esculturas de Ornatos na Academia Imperial das Belas Artes.¹⁰ Talvez a denominação Capela do Imperador tenha sido uma homenagem ao soberano, que também pode se justificar no motivo aplicado no sacrário do altar, o qual foi arrematado por uma imensa coroa em talha dourada semelhante à coroa do Imperador.

A decoração da capela, em suas linhas gerais, é sóbria e elegante. No uso preferencial das pilastras em vez de colunas, nos painéis decorativos com óvulos e pérolas, reflete a tendência neoclássica presente nos elementos em grotesco romano da Escola de Rafael (altar-mor) combinada à elegância do estilo Adam inglês (observada no motivo em leque sobre as portas e no tratamento das ilhargas da capela). A capela do Imperador resulta, portanto, num espaço dinâmico e elegante que, embora de pequenas dimensões, se torna imponente pela harmonia do conjunto.

⁹ A primitiva planta de Domingos Monteiro pode ser encontrada nos arquivos da Santa Casa e publicações, por exemplo: ZARUR, Dahas, *Hospital Geral da Santa Casa*. Rio de Janeiro: Binus Artes Gráficas, 1992.

¹⁰ Sobre a obra completa de Antônio de Pádua e Castro ver: FERNANDES, C.V.N., *A talha religiosa do Rio de Janeiro através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro*. Dissertação de Mestrado (Or. CUNHA, A P) Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1991, 2V.

Trabalharam ainda, na construção do novo edifício, além dos artistas já citados, os portugueses chamados por José Clemente Pereira: no Salão Nobre os pintores J. Salgueiro e Frederico e na escadaria em mármore de Lisboa Gaspar José Monteiro.¹¹ Quando pronto, o novo edifício do hospital, além de contar com os espaços nobres dos Salões de reuniões e da Capela, tinha vinte e cinco enfermarias, dezesseis quartos para os que pudessem pagar pelo tratamento, salas de operações, de banhos, latrinas, corredores largos a toda volta, duas capelas anexas, inúmeros recintos para tratamentos específicos e uma cozinha capaz de atender a quatro mil pessoas.

Assim sendo, se o edifício reuniu as dependências necessárias ao atendimento e conforto dos doentes, também levou em conta a criação de outras necessárias e adequadas à sede da Santa Casa, poderosa instituição que, além das funções de socorro médico e sanitário, também desempenhava um importante papel político na cidade, congregando nobres e pessoas ilustres em projetos em favor do bem comum. O novo Hospital da Santa Casa, portanto, conferiu à cidade uma nota de acentuada dignidade e contribuiu para sanear a região, através do atendimento mais correto aos seus moradores e viajantes necessitados.

A construção do hospício D. Pedro II

Apesar de ser uma obra de grande envergadura, a construção do novo Hospital da Santa Casa de Misericórdia não era um projeto isolado. Participava de um plano maior, voltado para uma intervenção na cidade, com finalidades de saneamento e modernização das instituições públicas, desejo manifestado em várias ocasiões pelo Imperador D. Pedro II. Pelo decreto de 18/07/1841, deveria ser criado um hospital para dar atendimento exclusivo aos alienados, afastando-os da convivência com os demais doentes e lhes possibilitando o recebimento de tratamento adequado. Como o novo hospital ficaria anexo ao Hospital da Santa Casa de Misericórdia, José Clemente Pereira, ocupando um cargo de grande influência junto ao governo, propôs realizar não uma grande obra, mas uma série de ações que, de alguma forma, se inter-relacionavam, pois se referiam a responsabilidades divididas entre a Santa Casa de Misericórdia e o Estado. Desse modo, faria a reforma do hospital (para a qual muito concorreu a Câmara de Comércio do Rio de Janeiro¹²) transferiria o cemitério, dando cumprimento à lei de 05/09/1850, que proibia enterros dentro das igrejas e cemitérios dentro da área das cidades; construiria um novo asilo para os órfãos e ergueria o hospital dos alienados.

Nessa seqüência, o outro projeto de igual envergadura que desejamos enfatizar se refere à construção do Hospício D. Pedro II, para o qual foi comprada a Chácara do

¹¹ Ver sobre o assunto: ZARUR, Dahas, *O Hospital Geral da Santa Casa*. Op. Cit, p. 25.

¹² Foi reunida à primeira parte da verba trazida da Vila de Pirai a quantia determinada pelo Decreto de 184, agenciada pela Praça de Comércio do Rio de Janeiro, no valor de 6.500.000, e mais 2.560.000 apresentados pelo Provedor. Ver: CALMON, Pedro, *O Palácio da Praia Vermelha*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002, p. 105.

Vigário Geral, na Praia Vermelha, e alguns outros terrenos.¹³ Dada a ambição do projeto, do mesmo modo José Clemente Pereira contratou os arquitetos Domingos Monteiro, Jacinto Rebelo e Guilhobel para a tarefa. Domingos Monteiro riscou a planta e chefiou os trabalhos entre os anos de 1842 e 1843. Novamente houve algumas intervenções no seu risco pois, segundo Moreira de Azevedo, Joaquim Guilhobel teria redesenhado o pórtico do edifício e o risco da capela tem sido atribuído a Jacinto Rebelo.

O edifício tem forma quadrangular e divide-se em quatro setores com quatro pátios internos, para aeração e ventilação, interligados por corredores revestidos com azulejos portugueses. O pórtico leva ao vestíbulo, com piso de mármore, de onde parte ampla escada que dá acesso à capela, situada no segundo piso. Ali também se localiza o Salão de Honra ou do Imperador, decorado com requinte, ao qual a estátua em mármore do Imperador, esculpida por Fernand Pettrich, confere solenidade e nobreza. Fernand Pettrich era alemão, natural de Dresden, e estudou com o escultor Thordwalsen, em Roma. O artista esteve no Rio de Janeiro entre 1842 e 1856, onde atuou como colaborador na Academia Imperial das Belas Artes. Trabalhou, na ocasião, para o enobrecimento do Hospício D. Pedro II, para onde esculpiu a estátua de José Clemente Pereira, a estátua da Ciência, da Caridade, a imagem de São Pedro de Alcântara, colocada na capela, dentre outros trabalhos.

Os empreendimentos levados a cabo pelo provedor da Santa Casa de Misericórdia, José Clemente Pereira, estavam ligados ao plano geral de construção da nação, dentro do qual a modernização da capital do país se inseria obrigatoriamente. Para tanto, é importante assinalar a presença dos artistas nacionais e estrangeiros atuantes no Rio de Janeiro, que participaram da construção de edifícios e o embelezamento da cidade. No período, a formação dos engenheiros e arquitetos era feita na Academia Imperial das Belas Artes e na Real Academia Militar, o que concorria para o aumento da mão de obra nacional. Ao lado desses profissionais, havia estrangeiros de várias origens, enquanto o número de arquitetos e artistas portugueses parece decrescer, à proporção que se caminha para o final do século, o que de certo modo se justifica, após a consolidação do Brasil como Estado Nacional.

A situação mais concreta da ação dos profissionais portugueses é ainda bastante incerta. A falta de dados referentes à origem de diversos artistas e artesãos, registrados nos contratos e livros de despesa encontrados, e também a falta de definição quanto à sua formação, se feita em Portugal ou no Brasil, dificulta em muito a possibilidade de estudos mais aprofundados. No entanto, entendemos que, ao longo do século XIX e início do XX vários artistas e artífices portugueses continuaram a chegar ao Brasil. Como dados preliminares reunimos vinte nomes no quadro a seguir.

¹³ "Poderá o referido estabelecimento fundar-se na chácara que a Santa Casa possui na Praia Vermelha, denominada Vigário Geral, onde já existe uma enfermaria de alienados..." *O Palácio da Praia Vermelha*. Op. cit, p. 32.

	Nome	Ofício	Observações
01	Carlos Simão Abellé	Desenhista/ Litógrafo	1.a metade XIX, Arquivo Militar
02	José Brnardo Cardoso Júnior	Pintor	Chegou em 1864, nasceu em Coimbra
03	Romão Elói Casado	Pintor	Chegou em 1808 com D. João VI
04	Paulo Santos Ferrara	Gravador	Chegou em 1808 com D. João VI
05	Gaspar Coelho Magalhães	Pintor	Nasceu em 1886, vindo trabalhar no Brasil
06	José Cristo Moreira	Pintor / Desenhista	Chegou em 1810, foi professor
07	Paulo dos Santos Ferrara	Gravador	Chegou em 1808 com D. João VI
08	Antônio Gonçalves	Pintor	Chegou em 1810, nasceu em Viseu
09	Leonardo Inverno	Entalhador	Chegou nas últimas décadas do XIX
10	Vasco Machado de Azevedo Lima	Desenhista	Chegou final XIX, nasceu no Porto em 1883.
11	Juliano Félix Machado	Desenhista	Chegou fim XIX, nasceu em Lisboa em 1883
12	Manoel José de Mattos	Desenhista/ Pintor	Chegou em 1917, nasceu em Braga
13	Rafael Augusto Bordalo Pinheiro	Desenhista	Chegou em 1875, nasceu em 1846 no Porto
14	Simplício Rodrigues de Sá	Pintor/ Professor	Chegou em 1839, nasceu em Lisboa
15	Henrique José da Silva	Desenhista	Chegou cerca 1820, nasceu em 1772 em Lisboa. Foi o primeiro diretor da Academia Imperial Belas Artes
16	Roberto Ferreira da Silva	Desenhista	Chegou 1816, Real Academia Militar
17	João José de Souza	Desenhista/ Gravado	1.a Metade XIX, Real Corpo de Engenheiros
18	José Vilas-Boas	Gravador	Chegou em 1868, professor na ENBA
19	Rafael da Silva Castro	Arquiteto	Ativo 1880/1887, risco e construção Real Gab. Leit.
20	Bernardo Alexandre da Silva	Ourives	Chegou em 1818, Lâmpadas Ordem 3.a Carmo

Fonte: PONTUAL, Roberto, *Dicionário de artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

Araújo Vianna informa que, em meados do século XIX, vários estucadores chegaram ao Rio de Janeiro em busca de oportunidades de trabalho, mas não há mais informações sobre esses profissionais.. Outras fontes apontam a chegada de profissionais ao Brasil, mas não ao Rio de Janeiro, como o documento trazido à luz pelo professor Joaquim Jaime F. Alves, referente à vinda, para a cidade de Porto Alegre¹⁴, de seis pedreiros, oito carpinteiros e dois trolhas, para trabalharem nas obras do Colégio de Santa Tereza.

¹⁴ Ver: FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime, “Duas nótuas para a História da Arte”. In: *Portugália*. Nova série, V.XVII – XVIII, Separata, 1966/1967.

A visita ao Porto dos Imperadores do Brasil (1872). Construções efémeras, ornamentações e artistas

Joaquim Jaime B. FERREIRA-ALVES

À memória de meus avós maternos
Jaime de Barros Freire
Olímpia dos Reis do Amaral

1. Introdução

Entre 25 de Maio de 1871 e 30 de Março de 1872¹, D. Pedro II (1825-1891) e D. Teresa Cristina de Bourbon (1822-1889) ausentaram-se do Brasil² pela primeira vez. Ainda que a viagem fosse considerada politicamente «inoportuna»³, existiam duas razões de ordem familiar que levaram o Imperador a viajar. A primeira, estava relacionada com os problemas de saúde da Imperatriz⁴. A segunda, mais dolorosa, prendia-se com a morte da sua filha mais nova D. Leopoldina (1847-1871), ocorrida em Viena, em Fevereiro de 1871. D. Leopoldina deixara quatro filhos⁵ do seu casamento com o príncipe Luís Augusto de Saxe-Coburgo-Gotha (1845-1907), que os Imperadores queriam visitar.

D. Pedro II, D. Teresa Cristina e a sua comitiva⁶ partiram do Rio de Janeiro no vapor *Douro*, no dia 25 de Maio de 1871, chegando a Lisboa a 12 de Junho. Por motivo da febre amarela «que reinava, então, no Brasil»⁷, e não querendo qualquer tratamento de excepção, desembarcaram no Lazareto, onde deveriam permanecer «oito

¹ BESOUCHET, Lília – *Pedro II e o século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 187-246.

² SCHWARCZ, Lília Moritz – *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 361-371.

³ BESOUCHET, Lília – ob. cit., p. 189.

⁴ LYRA, Heitor – *História de D. Pedro II – Fastígio*, vol. II. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Universidade de São Paulo, 1977, p. 174

⁵ BESOUCHET, Lília – ob. cit., p. 189.

⁶ Nicolau António Nogueira Vale da Gama (1802-1897), camarista do Imperador, e mais tarde barão (1872) e visconde (1888) de Nogueira da Gama, acompanhado da mulher, D. Maria Francisca Calmon da Silva Cabral, e de uma filha; Luís Pedreira do Couto Ferraz (1818-1886), barão (1867) e visconde (1872) do Bom Retiro, veador; Dr. Cândido Borges Monteiro (1812-1872), barão (1867) e visconde (1872) de Itaúna, médico do Imperador, com a filha; «e vários outros servidores subalternos, somando todos uma comitiva de umas quinze pessoas.». LYRA, Heitor – ob. cit., p. 175.

⁷ LYRA, Heitor – ob. cit., p. 176.

dias»⁸. Terminado este período, e após uma curta estada em Lisboa, os Imperadores seguiram para uma longa viagem pela Europa e Egipto, regressando a Portugal em finais de Fevereiro de 1872⁹, altura a partir da qual iniciaram uma visita a diversas cidades e outras localidades portuguesas¹⁰, entre as quais o Porto¹¹, onde estiveram entre 1 e 4 de Março. Para o imperador do Brasil a cidade era-lhe particularmente familiar. No Porto viveu horas dramáticas seu Pai e, na igreja da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, guardava-se o coração, legado à cidade, daquele que fora D. Pedro I, como imperador do Brasil, e D. Pedro IV, como rei de Portugal

A visita ao Porto que, entre outros, descreveu Henrique Duarte e Sousa Reis¹², «Official mayor da Secretaria da Municipalidade», realizou-se, como dissemos, de 1 a 4 de Março, e foi devidamente preparada pela Câmara do Porto. As razões da atenção que devia ser dada a essa visita aparecem referidas por Sousa Reis. Em primeiro lugar, D. Pedro II era membro «da nossa Caza de Bragança», o que levava só por si os portuenses a não serem indiferentes a «huma vizita do descendente de nossos Reis»¹³. Em segundo lugar, não era só por descender dos Reis de Portugal que D. Pedro II deveria ser acolhido pelos portuenses com todas as honras, mas também, «os prezamos» porque «os seus súbditos são nossos irmãos posto a maior parte d'elles nascerem em alem mar; o Brazil foi possessão nossa e declarando se independente lá ficaraõ os Portuguezes como progenitores dos Brasileiros»¹⁴. Pensando, num primeiro momento, que os Imperadores visitariam a cidade após a sua estada em Lisboa em Junho de 1871, a Câmara preparou-se, nessa altura, para os receber como podemos ver através da leitura das actas de algumas reuniões camarárias. Na vereação de 1 de Julho de 1871, foi estabelecido que: se fizesse uma recepção condigna, o que obrigava a terem um orçamento para esse efeito¹⁵; se levantasse um pavilhão, na praça da Ribeira, «para recepção de S.M. Imperial»¹⁶; se cantasse um *Te Deum* na

⁸ LYRA, Heitor – ob. cit., p. 176.

⁹ LYRA, Heitor – ob. cit., p. 198.

¹⁰ CORTE REAL, José Alberto; ROCHA, Manuel António da Silva; CASTRO, Augusto Mendes Simões de – *Viagem dos Imperadores do Brasil em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1872.

¹¹ Idem, ibidem, p. 80-133.

¹² «Vizita que á nossa cidade do Porto fizeraõ Suas Magestades Imperiaes do Brazil, o Senhor Dom Pedro Segundo e sua Augusta Esposa a Senhora Dona Thereza Christina de Nápoles, demorando se nella desde o dia primeiro ate quatro do mez de Março de 1872». Biblioteca Publica Municipal do Porto (B.P.M.P.), Reservados, Ms.1291.

¹³ B.P.M.P., Reservados, Ms. 1291, fl. 178.

¹⁴ B.P.M.P., Reservados, Ms. 1291, fl. 179.

¹⁵ «O Senhor Vice Presidente disse, que a Câmara já sabia que era provável que brevemente a cidade do Porto fosse honrada com a visita de S. M. o Imperador do Brazil; que a Câmara tinha a obrigação restricta de fazer ao Augusto Hospede tio do nosso Augusto Soberano, e Imperador de um paiz que tinha relações tão intimas com Portugal uma recepção condigna por brios dos portuenses, todavia que no orçamento não havia verba sufficiente para as despesas extraordinárias, que seria necessário fazer e por isso como não havia tempo a perder, propunha que a Câmara pedisse auctorização ao Conselho de Districto para dispender por adiantamento com os festejos e solemnidades publicas por occazião da visita de S.M. Imperial até à quantia de dous contos de reis, compromettendo se a incluir a verba necessária para pagar a quantia que por ventura se dispendese dentro d'aquelle limite. Esta proposta foi unanimemente aprovada». Arquivo Histórico Municipal do Porto (A.H.M.P.), A-PUB 124, Vereações 1869-181, fl. 131-131v. Sobre a questão do orçamento ver ainda as vereações de 15 de Junho (fl. 133) e de 22 de Junho (fl. 133v.-134).

¹⁶ A.H.M.P., Idem, fl. 131v.

igreja da Lapa¹⁷; e se nomeassem comissões de ruas «a fim de promoverem os festejos possíveis e condignos de tão Augusto Hospede, e dos brios dos Portuenses»¹⁸. Como responsáveis para «dirigir todos os trabalhos concernentes as demonstrações festivas por parte da Câmara, e bem assim da nomeação dos cidadãos que deverão compor as comissões de ruas», foram nomeados, na mesma sessão, três vereadores: António Domingos de Oliveira Gama; Manuel Justino de Azevedo; e Augusto Pinto Moreira da Costa¹⁹.

Na vereação de 7 de Julho²⁰ o vice-presidente, António Caetano Rodrigues, propôs que uma comissão fosse a Lisboa felicitar, em nome da Câmara e do povo portuense, D. Pedro II «pela sua chegada a Europa». Essa comissão²¹, composta pelo presidente da Câmara, Francisco Pinto Bessa, e pelos vereadores Augusto Pinto Moreira da Costa e Pedro Maria da Fonseca, comunicou, na vereação de 22 de Junho²², aos restantes membros do Senado, a forma afável como o Imperador os tinha recebido no dia 15 de Junho²³, e que havia manifestado o desejo de visitar o Porto no regresso da sua viagem. Este encontro com os representantes da cidade não aparece referido no *Diário* do Imperador, relativo ao período inicial da viagem e à primeira estada em Lisboa²⁴.

Informada a Câmara que a visita imperial só se realizaria em Março de 1872, todos os trabalhos «começados para os festejos» paralisaram, excepto «alguns mandados fazer por algumas comissões ruaes que morozamente foraõ adiantando para estarem promptos na opportuna occasiaõ.»²⁵. Só no início de Fevereiro de 1872 a Câmara retomaria os trabalhos relacionados com a preparação dos festejos.

Os Imperadores e a comitiva que os acompanhava chegaram de comboio à estação das Devesas, onde foram recebidos pelas autoridades de Vila Nova de Gaia e do

¹⁷ A.H.M.P., Idem, fl. 131v.

¹⁸ A.H.M.P., Idem, fl. 131v.

¹⁹ A.H.M.P., Idem, fl. 131v. B.P.M.P., Reservados, Ms. 1291, fl. 179.

²⁰ A.H.M.P., Idem, fl. 132-132v.

²¹ «Partio pois a comissaõ municipal do Porto pelo caminho de ferro aos 12 do mesmo mez sendo portadora da representação ou felicitação approvada em vereação, escripta e assignada pela Municipalidade». B.P.M.P., Idem, fl. 180. Ver também: VEIGA, Correia da – As duas visitas do imperador do Brazil ao Porto, in *O Tripeiro*. 2^o ano, n^o 52. Porto: 1909, p. 264-265.

²² «O Senhor Presidente disse, que em desempenho da comissão de que fora incumbido pela Câmara conjuntamente com os Senhores Vereadores Augusto Moreira e Fonseca, de felicitar S. M. o Imperador do Brazil pela sua chegada à Europa tinha a satisfação de comunicar à Câmara que a comissão havia sido recebida por S. M.I. com a maior affabilidade dignando se S. M. declarar que agradecia tanto à Câmara como à cidade do Porto a demonstração de sympathia que lhe manifestavam: que tinha muito desejo de visitar uma cidade tão notável, que tinha sido theatro de maior gloria de seu pai, mas que só em Novembro, ou em Março do anno próximo poderia realizar os seus desejos.» A.H.M.P., Idem, fl. 133v.-134.

²³ «foi recebida no próprio Lazareto no dia 15 regressando a comissaõ à nossa cidade no dia 17». B.P.M.P., Idem, fl. 180.

²⁴ Agradeço à Dr.^a Fátima Árgon, Chefe do Arquivo Histórico do Museu Imperial, a possibilidade de consultar o volume 11 do *Diário* do Imperador. Os meus agradecimentos também a Sua Alteza D. Pedro de Orléans e Bragança, ao Dr. Bruno de Cerqueira e à colega e Amiga Prof.^a Doutora Anna Maria Monteiro de Carvalho, que contribuíram para que eu tivesse acesso ao *Diário*.

²⁵ B.P.M.P., Idem, fl. 180v.

Porto, entrando na Cidade Invicta perto das oito horas. O percurso²⁶ que os levaria ao hotel do Louvre, onde ficariam hospedados, estava todo ornamentado e com diversas construções efémeras, principalmente arcos de triunfo e pavilhões, que transformou a visita particular de D. Pedro II, numa homenagem do Porto aos Imperadores do Brasil, aos brasileiros, como nação irmã, e ao filho da Rei-Soldado, recordado de uma forma muito sentida pela maior parte dos portuenses do século XIX.

Não estando no âmbito deste trabalho a descrição da visita de D. Pedro II, queremos referir só, que os dias em que o Imperador esteve no Porto foram dedicados à visita pormenorizada da cidade, ao contacto com as figuras da sociedade e da cultura de então, e a uma romagem associada à figura do pai, em primeiro lugar à igreja de Nossa Senhora da Lapa para orar «junto da urna que encerra o coração do sr. D. Pedro IV»²⁷ e, em segundo lugar, aos locais mais significativos relacionados com o Cerco do Porto.

2. Construções efémeras e ornamentações

Para receber os Imperadores, que particularmente visitavam o Porto, a cidade engalanou-se como se tratasse de uma visita oficial. Os cronistas do acontecimento referem que era «esplêndido o aspecto, que a cidade offerencia desde a ponte pênsil até á praça de D. Pedro, e d'ahi pelas ruas dos Clérigos e de Sancto António, íngremes e fronteiras, e porisso apta para o effeito de ornatos e illuminações.»²⁸. Pela cidade viam-se «arcos, ricos pavilhões, coretos, postes, bandeiras, damascos, galhardetes» que tinham transformado em «templo festivo a laboriosa cidade do trabalho e da industria»²⁹.

As várias construções efémeras então levantadas, bem como as ornamentações, foram da responsabilidade da Câmara de Vila Nova de Gaia, da Câmara do Porto, das comissões de rua e da iniciativa particular.

²⁶ «O cortejo seguiu pelas ruas de S. João, Flores, Feira de S. Bento, Praça de D. Pedro, calçada dos Clérigos, Carmo, e praça do Duque de Beja até ao hotel.». *Viagem...*, p. 92.

²⁷ *Viagem...*, p. 97.

²⁸ *Viagem...*, p. 82.

²⁹ *Viagem...*, p. 82.

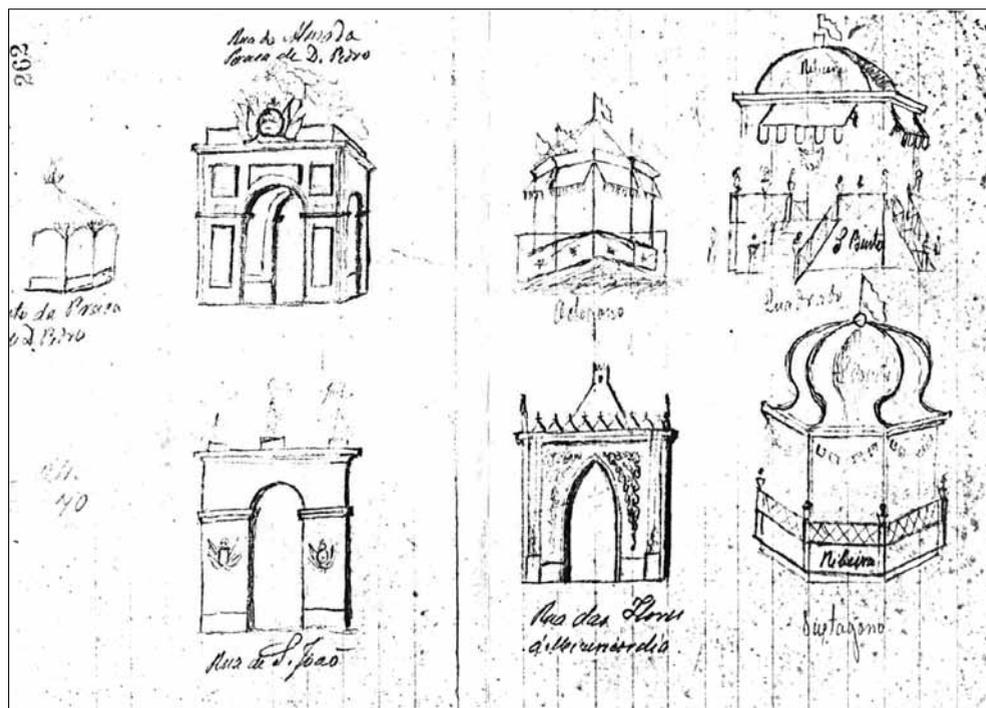


Fig. 1 – Esboços das principais arquitecturas efémeras (B.P.M.P., Reservados, ms. 1291)

2.1. Estação das Devesas

A Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia mandou preparar uma sala na estação das Devesas para, caso pretendessem, os Imperadores descansarem. Numa das salas da estação, transformada em sala de recepção, as paredes foram forradas de veludo carmesim, no centro, e de seda azul e branca nos lados. O tecto foi coberto com damasco amarelo, tendo no centro as «armas brazileiras», e o chão atapetado. Num dos lados da sala foram colocadas duas cadeiras de espaldar estufadas a veludo vermelho³⁰.

A mesma Câmara mandou também enfeitar todo o percurso que os monarcas tinham que seguir desde a estação à ponte Pênsil, onde, atravessando o Douro, fariam a sua entrada no Porto. Em todo este trajecto foram colocadas bandeiras e, no dia da passagem de D. Pedro II, as janelas estavam guarnecidas de «cobertores de damasco»³¹.

³⁰ Viagem..., p. 89 e p. 90.

³¹ Viagem..., p. 91.

2.2. Ponte Pênsil³²

A ponte pênsil estava decorada com bandeiras que «tremulavam nas guardas da ponte»³³, como tinha sido pedido pela Câmara, ao seu respectivo administrador João Coelho de Almeida.

2.3. Cais e praça da Ribeira³⁴

Na saída da ponte ao entrar no cais da Ribeira foram levantadas duas colunas, «fingindo pedra», de fustes octogonais, com duas estrelas assentes nos capitéis, nas quais se viam as iniciais de D. Pedro II e de D. Teresa Cristina. Nos fustes colocaram as armas portuguesas (coluna da direita) e brasileiras (coluna da esquerda) e nas bases «o braço Municipal Portuense».

Ao longo do cais até à praça da Ribeira viam-se mastros com bandeiras de várias nações, tendo cada mastro, a meia altura, «escudetes elípticos», pintados de azul. Neles foram escritos, em caracteres brancos, os nomes das «províncias» do Brasil encimados por uma estrela, entremeados com as iniciais «P 2; T C». Os mastros estavam ligados entre si por festões de murta verde, de onde pendiam botões de papéis de cores que eram iluminados de noite. Entre cada mastro foi ainda colocado um plinto quadrado, encimado por um grande vaso com alecrim do norte, e rodeado por pequenos vasos «com o mencionado arbusto odorífero».

Na praça da Ribeira, ladeada por mastros com bandeiras e flâmulas de várias cores, foi construído um pavilhão de forma sextavada coberto de lona pintada, com riscas brancas e cor-de-rosa, e decorado com vasos de alecrim do norte.

³² «Toda a ponte pênsil se guarneceu vistozamente com bandeiras, galhardetes e flâmulas de vistozas e variadas cores: as duas gradarias lateraes da mesma ponte, que a reguladas distancias tinhaõ as precizas hasteas para essas bandeiras, entre as quaes predominavaõ as das duas nações irmans, Portugal e Brazil, desde logo annunciavaõ a solemnidade do dia». B.P.M.P., Idem, fl. 188v.

³³ *Viagem...*, p. 82.

³⁴ «Logo no plano do Cais da Ribeira ao descer da ponte ergueraõ se duas columnas com as cannas octógonas pouzando nos capiteis duas estrellas com as inniciaes dos nomes do Imperador e da Imperatriz; no meio das duas cannas columnares viaõ se os escudos das Reaes Quinas Portuguezas e as Armas Brasileiras, estas á esquerda aquellas á direita tudo distinctamente cada huma a sua e na frente das bazes de ambas as columnas o braço Municipal Portuense; todas estas armas eraõ colloridas naturalmente e as columnas fingindo pedra com os seus respectivos assombrados. Dous renques de mastros firmes no pavimento do caes em proporcionais distancias continhaõ bandeiras de varias nações, e a meia altura d'esses mastros estavaõ n'elles pregados escudetes elijpticos pintados d'azul celeste, nos quaes se liaõ em caracteres brancos os nomes das principaes províncias, de que se compõem o Império Brasileiro; sobre cada província via se huma estrella. Porem como os mastros eraõ mais que as mesmas províncias, entremeadamente e com estudada cimetria haviaõ outros escudetes do mesmo feitio contendo as inniciaes = P 2; T C. Para tornar mais vistozas e de melhor effeito as duas alas d'hasteas embandeiradas, prezas nas extremidades humas às outras por festoens de murta verde, dos quaes pendiaõ numerosos batoens de papeis de côres illuminados de noite, havia d'entremieio de hastea em hastea hum plintho quadrado sobreposto por hum grande vaso com alecrim do norte, e em volta do mesmo plinto estavaõ dispostos pequenos vazos com o mencionado arbusto odorífero. No fim destes dous ranques, e no sitio que se denomina largo ou praça da Ribeira construo se hum pavilhaõ para a banda muzical que ali tocou durante trez noites e em algumas occasioens dos dias de festejos. Este pavilhaõ era de forma sextagona, todo coberto de lona pintada de branco e cor de roza em listas, e foi adornado com vazos d'alecrim do norte: a praça conservou se sempre circuitada de mastros com bandeiras e flâmulas de muitas cores e arbitrariamente reunidas.» B.P.M.P., Idem, fl. 188-189v.

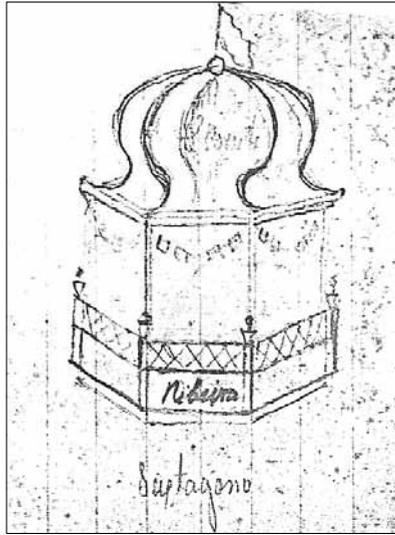


Fig. 2 – Esboço do pavilhão da praça da Ribeira (B.P.M.P., Reservados, ms. 1291)

2.4. Rua de São João³⁵

Dois obeliscos ladeavam a entrada da rua de São João, assentes em bases quadradas, com a forma de «agulhas triangulares» rematadas por esferas. Os obeliscos eram pintados imitando pedra e estavam decorados com «lavores e frizos». Numa das faces lisas, viradas a Sul, foram colocadas duas composições coloridas, constituídas por troféus e as armas de Portugal e do Brasil.

³⁵ «A embocadura inferior da rua de S. Joaõ e na proximidade da fonte denominada da Ribeira, erguerão se dous obyliscos, hum de cada lado da mesma rua, dos quais as bazes eraõ quadradas e as agulhas triangulares, rematadas por esferas: a sua pintura era imitante á pedra com lavores e frizos a sombra em forma d'illudirem a vista para mais caracterizarem a obra da premanencia que não tinha; a sua muita altura e o mostrarem no baixo d'huma das faces lisas das ditas agulhas, que olhavaõ para o rio Douro os brazons portuguez e brasileiro acompanhados de tropheos, tudo a cores bem sobresaídas a cinzenta d'esses obyliscos, impunhaõ no apparato e gosto a par da alegria promovida pela prespectiva olhada da referida praça, ainda pela prolongação da vista pelos dous renques de hasteas com bandeiras, que orlavaõ a mesma rua ate á sua embocadura superior onde se limitava aquelle ornato festival em hum bem deliniado arco de risco simples mas característico de certa magestade própria do logar, do motivo e do que se pertendia: tinha elle em cima como remate trez estatuas assentes sobre outros tantos pedestais; a estatua do centro representava o Porto, sendo hum guerreiro armado de lança e broquel, no qual se viaõ os históricos brazoens municipais, a estatua do lado esquerdo d'esta era a Justiça figuda (sic) conforme o costume em huma mulher com roupagem roçagante, vendada, tendo a espada erguida na mão direita e as balanças na mão esquerda; era a terceira e ultima estatua da Equidade tendo na dextra huma espada abaixada, estavaõ todas trez voltadas para o centro da dita rua ou para melhor dizer olhando para a parte do Sul, que vinha a ser a fachada principal do referido arco. As hasteas que guarneciaõ esta rua tinhaõ no meios os escudos reais destes Reinos, e os do Império do Brazil alternados, e nos topos pequenas bandeiras de variegadas côres, sendo as predominantes as respeitantes ás duas nações; deleitava a vista geral tomada ao longo desta rua, pois de ambos os lados d'ella encontrava se em escala ascendente um escudo portuguez outro brasileiro, sempre alterados com o renque de mastros embaideirados e fronteios.» B.P.M.P., Idem, fl. 189v.-190v.

Na parte superior da rua, ornamentada com mastros embandeirados, levantaram um arco «de risco simples mas característico de certa magestade própria do lugar, do motivo e do que se pretendia».

O arco, cujo lado principal estava virado a sul, era rematado por três estátuas, assentes em pedestais, que representavam o Porto (no centro), a Justiça (à direita) e a Liberdade (à esquerda). O Porto, representado como um guerreiro armado de lança e broquel, no qual se viam «os históricos brazoens municipaes», oferecia uma coroa de louro aos Imperadores «viajantes»³⁶. A Justiça, com «roupagem roçagante», apresentava-se vendada, tendo na mão direita a espada e na esquerda a balança. A Liberdade empunhava uma espada. No sopé da estátua do Porto viam-se, de ambos os lados, as armas da cidade, e no sopé das outras estátuas, do lado direito as armas brasileiras, e do lado esquerdo as armas portuguesas. Segundo se lia numa notícia do jornal *O Comércio do Porto* do dia 29 de Fevereiro de 1872, o arco apresentava um «bello effeito» e eram de «bom gosto as pinturas que o adornam».



Fig. 3 – Esboço do arco da rua de São João (B.P.M.P., Reservados, ms. 1291)



Fig. 4 – Fotografia do arco da rua de São João (B.P.M.P.)

³⁶ *O Comércio do Porto*, nº 47, 1872.Fevereiro.29.

2.5. Largo de São Domingos³⁷

Na área compreendida pelo largo de São Crispim, rua de São Domingos e largo do mesmo nome, viam-se também mastros com bandeiras, onde se repetia o tema das armas dos respectivos países e se introduziu um novo constituído por uma lira, «para designar a muzica» que se tocava num pavilhão, de forma octogonal, pintado com as mesmas cores do da praça da Ribeira, e que tinha sido levantado em frente do chafariz de São Domingos.

Os autores da *Viagem dos Imperadores do Brasil em Portugal* referem-se a este pavilhão da forma seguinte: «No largo de S. Domingos construíram um pavilhão de feitio oitavado, cuja cúpula tinha a forma cónica, apoiada em oito columnas, pintada com as cores das duas nações, tendo no cimo um mastro com um galhardete, e na base as armas brasileiras e portuguezas. Acima d'estas havia um oval com as letras V. D. P. II. No cimo do pavilhão, circumdado de medalhões pequenos, contendo as letras V. P. II, na parte que deitava para a rua de S. João, havia três escudos, tendo pintadas as armas da cidade, as brasileiras e as portuguezas. O estrado era cintado por um varandim, ornado de escudos, com as armas das duas nações, lyras e coroas de flores. Na base tinha pintados emblemas de musica.»³⁸.

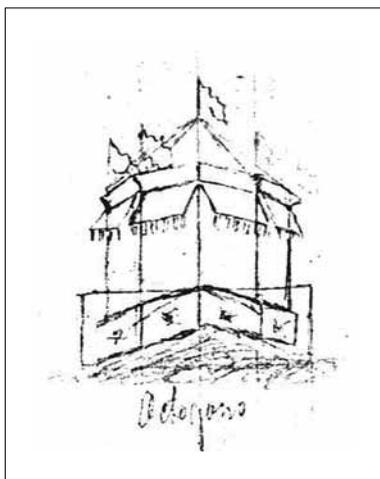


Fig. 5 – Esboço do pavilhão do largo de São Domingos (B.P.M.P., Reservados, ms. 1291)

³⁷ «Desde as costas d'este arco em sequencia do largo de São Crispim e rua de São Domingos outros renques de mastros com bandeiras acompanhavaõ lateralmente o pavimento do tranzito publico, com a differença de serem os escudetes pregados no meio desses mastros pintados de trez diversos gostos, porque dous d'elles tinhaõ os sobreditos braçoens, e o terceyro mostrava hum lyra para designar a muzica, que logo mais acima se encontrava tocando dentro de hum pavilhaõ de forma octogona, pintado no mesmo gosto e com iguaes cores do já descripto na praça da Ribeira, sendo os ornamentos também consistentes em vazos com alecrim do Norte; o risco era differente d'aquelle e o seu assento ficava defronte do chafariz applicado de São Domingos. Seguiaõ por hum e outro lado do largo deste mesmo nome mais hasteas com bandeiras, em tudo condizendo com as anteriores, e só finalizavaõ na embocadura da rua das Flores.» B.P.M.P., Idem, fl. 190v.

³⁸ *Viagem...*, p. 83.

2.6. Rua das Flores³⁹

Na rua das Flores, também toda embandeirada, sobressaía um arco triunfal levantado defronte da igreja da Misericórdia, em «estyllo manuelino». Seguindo os autores da referida descrição o arco tinha «nos tympanos escudetes de armas, cujo timbre consistia num capacete. Sobre o arco corria uma architrave, em que se lia, do largo de S. Domingos, a seguinte inscripção *Filium cor patris possidentes salutant*, que deve ser assim traduzida: «Os que possuem o coração do pae saúdam o filho». «Do lado que dizia para a rua das Flores: *Marti kalendis MDCCCLXXII* (um de Março de 1872). Sobre a architrave continuava a decoração em styllo gothico, terminando por uma agulha, em que fluctuavam as bandeiras portugueza e brasileira. Os remates formados por columnelos, terminavam em pequenos coruchéus, os quaes faziam realçar todo o corpo do arco, caracterizando perfeitamente o seu styllo. Do centro pendia um lustre gothico, que foi illuminado a azeite, bem como todo o arco.».

Na entrada das ruas da Fonte Nova e do Souto foram colocadas quatro estátuas de gesso representando a Europa, a Ásia, a África e a América. Como se via na rua de São João e no largo de São Domingos, também todo o percurso da rua das Flores estava ladeado de postes com galhardetes «das duas cores luso-brasileiras».

³⁹ «Estava fermoço e de óptimo effeito o arco gothico, que atravessava, em frente do frontespício da igreja da Misericórdia, a rua das Flores, pois as propoçoens que lhe deraõ, a côr amarella tostada de que o pintaraõ e os ornatos fingindo relevos d'essa remotíssima epocha em que tanto floreceo tal architectura, e sobremodo a propriedade das ameias floreadas que lhe guarneciaõ a parte superior nas duas faces, vendo se por entre ellas ellevar se hum castello quadrado também corado de semelhantes ameias, sendo o remate da obra, naõ se lhe davaõ o carácter de vetusta fabrica, mas também nos persuadia de termos em frente a entrada d'hum praça com o seu castello d'homenagem no cimo interior; era taõ bello em face desta temporária construcção espriair a recordação das gravuras e leitura feita de descripções pomposas e recreativas dos tempos, que já lá vaõ há muitos séculos, quando se tractava com afincio as cavallarias e cruzadas. Porem, como para a occasiaõ da recepção dos Imperiaes Viajantes vindos d'America á Europa se tornava forçoço algum ornato moderno e próprio, que posto ser anachronico ao edificio assim feito naõ deixava de ter cabimento, para harmonizar o passado com o prezente lembrou se Manoel do Couto Guimaraens seu author e empregario, de estudar das ameias castellans, junto das pilastras lateraes e por ambas as faces, duas tiras de fazenda sendo huma branca e azul, outra verde e amarella, pendendo a primeira do lado direito e a segunda do lado esquerdo; designavaõ as sobreditas tiras as demonstraçoens dadas agora pelos ideaes castelloens, quando a cidade do Porto se regozijava da hospedagem de príncipes. Toda a mesma rua das Flores era orlada d'hasteas embandeiras até á sua embocadura pela parte do largo das Freiras de Saõ Bento, porem em toda esta série de mastros, ligados huns aos outros por festoens de murta verde e cheiroza, haviaõ as enterrupçoens da rua da Ponte Nova e da fronteira calçada e viella do Ferraz e logo mais acima a da rua do Souto e da fronteira rua dos Caldeireiro, e finalmente a da rua de Dona Maria 2^a: em face das quatro avenidas ou servidoens publicas transversaes assentaraõ se plintos onde pouzavaõ estatuas grandes feitas de louça branca, e em face da ultima rua e bem assim na embocadura superior pela parte do referido largo, tecidos de regras de madeira figurando pyramides próprias para illuminação em copos d'azeite.» - B.F.M.P., Idem, fl. 191-192.



Fig. 6 – Esboço do arco da rua das Flores (B.P.M.P., Reservados, ms 1291)



Fig. 7 – Arco da rua das Flores (B.P.M.P.)

2.7. Largo de São Bento das Freiras⁴⁰

No largo de São Bento das Freiras⁴¹ foi levantado outro pavilhão, «em forma de minarete turco»⁴², pintado em cor-de-rosa e branco. O acesso ao interior deste

⁴⁰ «Em frente da fonte publica sita no largo de Saõ Bento das Freiras havia hum formozo pavilhaõ para servir de coreto para a banda militar, que ali tocou nas trez noites; de todos os quatro pavilhoens levantados para estas festas nenhum lhe excedia em gosto, ornatos, propriedade e harmonia em todas as peças e objectos ali dispostos. A forma deste coreto, figurado dentro de huma quinta tinha o característico de ajardinado, como logo direi, era quadrada, fazendo no pavimento superior hum recuo nas quatro faces todas circuladas de gradarias de madeira á maneira de varandas, partindo do centro de cada huma hum lançaõ d'escadaria com seu competente corrimaõ no gosto das mesmas gradarias ou varandas, as quaes vaõ rematadas em plintos coroados por grandes vazos de louça contendo lindos e bem aparacos alecrins de norte: nos ângulos d'aquella varanda outros quatro plintos, onde se viaõ em bellas estatuas de crescidas formas as quatro partes do mundo, e no centro do próprio pavilhaõ com muita ordem e distincto gosto, estavaõ igualmente sobre pilastras outros menos (sic) vazos com plantas dos trópicos ou carnozas para condizerem com os paizes significados nas referidas estatuas. As cores naturaes destas plantas faziaõ sobressahir a amarela de que eraõ pintadas (sic) as gradarias, e tambes (sic) as cores de roza e branca em listas, pintura geral do mesmo pavilhaõ; as gradarias todas estavaõ entrelaçadas de trepadeiras e eras verdejantes. Divergiaõ entre si os pavilhões no feitio e cúpulas, comtudo este e o do largo de Saõ Domingos eraõ iguaes nas empanadas ou toldes salientes ás suas respectivas faces, e estes acrescentos davaõ tal graça a estes edificios improvisados, que nos fazia recordar os caprichos de qualquer opulento proprietario de algum importante prédio rural. Toda a avenida publica a partir do precedente pavilhaõ até á Porta de Carros, a hum e outro lado tinha mastros embaideirados com festoens de murta, como os anteriores, e no sitio da dita porta viaõ se iguais pyramides de madeira às que acabo de dizer estavaõ na rua das Flores. Chegando se ao largo denominado da Porta de Carros ou dos Congregados ficava nos á maõ direita a rua de Santo António, de que logo escreverei, e á esquerda a praça de D. Pedro da qual vou recordar o seu ornamento.» B.P.M.P., Idem, fl. 192-192v.

⁴¹ Também referido por largo da Feira de São Bento. Cf. *Viagem...*, p. 84.

⁴² *Viagem...*, p. 84.

pavilhão fazia-se por três lanços de escadas, ornados com grandes jarras com flores naturais. Do lado da rua das Flores colocaram uma «elipse» com o letreiro *Pedro II*. Rematava este pavilhão superiormente um mastro onde tremulava a bandeira portuguesa. O estrado era circundado por um varandim ornamentado com estátuas e jarras de flores naturais. No centro pendia um açafate com flores⁴³. Além desta decoração viam-se ainda no pavilhão bandeiras e galhardetes.

No lugar em frente da rua de D. Maria II colocaram duas altas pirâmides ornamentadas com bandeiras das duas nações, vendo-se outras duas à entrada do largo da Porta de Carros. Tanto a rua como o largo encontravam-se ligados por postes com bandeiras, e aqueles por festões de murta. Toda esta decoração destinava-se à iluminação. No meio dos postes viam-se troféus com coroas de louro⁴⁴.



Fig. 8 – Esboço do pavilhão do largo de São Bento das Freiras (B.P.M.P., Reservados, ms. 1291)



Fig. 9 – Pavilhão do largo de São Bento das Freiras (B.P.M.P.)

2.8. Praça de D. Pedro⁴⁵

Na praça de D. Pedro, actual praça da Liberdade, as ornamentações incidiram em três áreas: as fachadas das casas que então formavam o edifício da Câmara – Casa

⁴³ *Viagem...*, p. 84.

⁴⁴ *Viagem...*, p. 84.

⁴⁵ «Em frente tínhamos o edifício dos Paços do Concelho, que se ostentava de dia com os seus cortinados e cobertores de damasco de seda encarnada com galloens d'ouro, e á noite com huma simplíssima, mas de soberbo effeito, illuminação a gaz, por quanto hum só fio de bicos corria toda a extensaõ da coronigem d'essa Caza Municipal,

Monteiro Moreira e Casa Amorim da Gama Lobo – a zona central, onde desde 1866⁴⁶ se encontrava a estátua equestre de D. Pedro IV, e primeiro Imperador do Brasil, e no lado poente da praça, onde levantaram um palanque, de forma octogonal, destinado para a música. Esta decoração da praça, era realçada, de noite, pela artística iluminação da fachada da Câmara.

outro fio seguia a linha dos peitoriz das sacadas do mesmo edifício, dous fios mais paralelos e prependiculars descreviaõ as pilastras lateraes e extremas da fachada, da qual a varanda central, como única, tanto na sua gradaria como pelos frizes de suas umbreiras e padieira eraõ acompanhadas de fios de bicos, mostrando no cimo da referida padieira hum sol, no peitoril saliente da varanda huma almofada onde pouzava a Coroa Imperial: no cimo dos Paços como remate da illuminação estavaõ junto da sua platibanda cinco estrellas formadas de bicos luminosos alimentados pelo gaz carvonico, que muito realçavaõ a vista geral e escura, por naõ haver luar, do prospecto do edificio municipal. Estava lindíssima esta illuminação por que a escuridade da noite transturnava toda a fachada em negro panno, só interrompido por aquelles milhares de lingoas de fogo reluzentissimo respirado e alimentado de tal arte que produzia huma perfeita illuzaõ, parecia hum fantástico palácio. Hum único fio de bicos acezos precorria os peitoris das varandas do antigo palácio de D. António d'Amorim da Gama Lobo, actualmente pertença da Câmara, erguendo se no meio do frontespicio em forma aspiral para servir a hum sol de luzes, e posto que esta propriedade seja por sua antiga construcção demaziado baixa, e ainda a disposição dos bicos de gaz mais baixa a faziaõ, esta diminuição servia de noite para tornar mais ellegantes e magestozos os Paços do Concelho. A municipalidade e a sua comissaõ esmeraraõ se em que os festejos públicos fossem condignos da nossa cidade. Para realçar o monumento erigido á memoria de Dom Pedro 4º que se acha no centro da praça onde se vê a sua estatua equestre em bronze, augmentaraõ se os globos de vidro dos quatro candelabros que ali há, e para naõ parecer esquecida de dia, vindo tanta gente das províncias n'esta occasiaõ e naõ deixariaõ de vizitar este padraõ do nosso reconhecimento para com o Libertador de Portugal, ornou se a gradaria externa do mesmo monumento com hum alegrete de vazinhos com alecrim do norte, embellezado ainda a estudados espaços com outros vasos maiores, que alimentavaõ iguais arbustos mais crescidos e tosqiados em pyramides. E naõ se diga, que este improvizo naõ foi de prefeita illuzaõ, pois vendo-o e analizando-o de perto ou de longe verificava-se quazi a realidade da obra e sua premanencia pelo carácter de que a revestio o perito jardineiro, disso encarregado. Huma série d'arcos de ferro formava hum encanastrado arrendelhado e quadrilongo, que abrangia a premeditada distancia as quatro faces da gradaria de ferro; por dento d'este encanastrado ou gradilzinho metálico fez se com terra bem negra hum pequeno talude ou muro, que ficava da mesma altura dos pequenos vasos collocados ali aos centos e muito unidos huns aos outros, para apresentarem o verdadeiro effeito de hum continuado canteiro de verdura, circuitante do dito monumento, desta maneira elegantemente adornado. Ao lado do poente em face do dito monumento ergueo-se hum palanque octógono destinado para a banda marcial: era vestido por todas as oito faces com vasos que continhaõ camélias, das quaes as folhas verdenegras a par do colorido de delicadas flores, mui juntas e viçozas construiuõ huma parede de pouca altura apenas alguns palmos superiores acima do pavimento desse palanque engenhosamente construído; o estrado mediria acima do solo da praça 66 centímetros e era de madeira com seus cachorros ou contrafortes em todos os ângulos, crescendo d'elles oito columnas de ferro fundido, nasciaõ dos respectivos capiteis arcos que hiaõ prender todas essas columnas, sahindo do seu centro varões do mesmo metal vergados em curva interior afim de formarem o tecto do mesmo pavilhaõ, cujo remate vinha a ser huma coroa sobre que se apoiava hum grupo de trez lyras também de ferro, e para ser illuminado de noite do cimo de cada columna se elleavaõ série de cinco ou seis globosinhos de vidro fosco, que aparentavaõ á vista serem outras tantas tulipas de luz sahidas dentre todos aquelles arcos, todos enliados de verdes trepedeiras. Este pequeno e rezumido edificio, feito, deixe-me assim dizer, só de linha ou tubos de metal, quando illuminado transmitia huma claridade opaca das luzes de gaz, agradável em todos os sentidos pois naõ só mostravaõ distinctamente os arabescos e lavores que o lapidário imprimio com muita pericia e paciência nos ditos globos, mas também nos deixaraõ distinctos os arbustos e suas rozas do Japaõ, que rodeiavaõ aquella caza de muzica.» B.P.M.P, Idem, fl. 193-194v.

⁴⁶ PASSOS, Carlos de – *Guia Histórica e Artística do Porto*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1935, p. 175.



Fig. 10 – Esboço do pavilhão da praça de D. Pedro (B.P.M.P, Reservados, ms. 1291)

2.9. Rua de Santo António⁴⁷

A rua de Santo António, actualmente designada de 31 de Janeiro, estava decorada com dezoito obeliscos de oito faces, pintadas de azul e branco, rematados, por estruturas de forma oval, onde se liam, em letras douradas, os nomes dos Imperadores. Nos intervalos colocaram plintos com «escudetes» pintados de amarelo e verde, com os mesmos dizeres e circundados por troféus e bandeiras. Na parte superior da rua de Santo António, no local do obelisco lá colocado na segunda metade do século XVIII, viam-se pintadas, do lado direito, as armas do Brasil e, no lado esquerdo, as armas de Portugal. Ambas ladeavam a alegoria: «O Porto mostra ao Douro a bella estrella de D. Pedro II, a qual desponta no horizonte». Tanto a alegoria como as armas eram pintadas e transparentes para produzir efeito com a iluminação⁴⁸.

⁴⁷ «A rua de Santo António ostentava se galharda e festival com as suas dezoito pyramides de oito facetas pintadas d'azul e branco, altas e de forma bem historiada, contendo duas a duas a sua estrella com as iniciais = P2ª=TC= fazendo-lhe o remate, viaõ se mais galhardetes estandartes de variegadas cores hasteados na saliência ou bojo, que sobrepõem nas bazes: haviaõ também nos intermédios d'essas pyramides, que serviaõ de descanso a escudos com aquellas mesmas inniciaes significativas de = Pedro 2º e Thereza Christina = tendo dos lados pequenos tropheos a adorna-los, e como remate destes aparatozos enfeites de galla prolongados de hum e outro lado da mesma rua, estava huma fachada acastellada com suas ameias e huma elevada columna no cimo d'ella, assente sobre a escadaria externa da igreja parochial de Santo Ildefonso faciando prefeitamente com a dita rua; mostrava este referido castello no centro hum grande quadro transparente onde havia pintada a figura d'hum guerreiro, que o Porto, apontando para o sol em que se lia Pedro 2º = e assentado no solo a figura do rio Douro, collocaraõ dos lados d'este quadro outros mais pequenos, também em transparência, nos quais se pintaraõ os braçoens do Brazil e da Câmara Municipal Portuense. Esta reuniaõ d'objectos tornavaõ-se em hum conjuncto encantador á vista tomada de dia no ponto inferior da rua pelas seguidas séries d'esses ornamentos de cores matizadas, em parte moventes pelo sopro do vento, em parte fixos pela solidez das madeiras de que eraõ fabricados, e á noite pelos milhares de luzes alimentadas no azeite de outros tantos copos, com os quaes se vestiaõ essas columnas e o citado edificio amuralhado e suas pertenças. Para dizer tudo, olhando se d'onde indico nas trez escuras noites de 1, 2 e 3 de Março para a parte de cima da mencionada rua de Santo António e ao longo della, persuadia se que duas pares de fogo hiaõ dar n'huma fachada ardente; se algum vizionario ahi cruzasse diria que o pavimento publico se abriera para d'elle sahir algum palácio de fadas, precedido de hum jardim illuminado.» B.P.M.P., Idem, fl. 195-195v.

⁴⁸ *Viagem...*, p. 85.

2.10. Rua dos Clérigos⁴⁹

Na entrada da rua dos Clérigos levantaram um magnífico arco triunfal⁵⁰, «imitando outro que existe em Paris», onde se rasgavam quatro entradas que davam respectivamente para o largo dos Lóios, rua do Almada, praça de D. Pedro e rua dos Clérigos. Decorado nos «tympanos» com as iniciais do imperador – P. II – era rematado na parte superior com troféus, vendo-se do lado virado para a praça de D. Pedro as armas brasileiras, e no lado oposto as armas portuguesas. Nos lados que davam para os Lóios e para a rua do Almada, colocaram as armas da cidade. Completava esta decoração um grande mastro onde foram içadas as bandeiras dos dois países.



Fig. 12 – Esboço do arco das ruas dos Clérigos e Almada (B.P.M.P., Reservados, ms. 1291)



Fig. 13 – Arco das ruas dos Clérigos e Almada (B.P.M.P.)

2.11. Largo dos Lóios⁵¹

No largo dos Lóios levantaram um coreto, assim como em outras ruas «havia ainda embelezamentos de menor importância»⁵²

⁴⁹ «na calçada dos Clérigos pozeraõ se mastros com bandeiras ». B.P.M.P., Idem, fl. 195v.

⁵⁰ *Viagem...*, p. 85.

⁵¹ «No largo dos Lóios houve também hum coreto ordinário com muzica». Fl. 195v.

⁵² *Viagem...*, p. 85.

3. Artistas

Os artistas e artífices que estiveram ligados à visita dos Imperadores do Brasil ao Porto podem ser colocados em três situações diferentes: os que participam directamente nas ornamentações e construções efémeras; aqueles com quem contactaram durante a sua visita à cidade; e os que lhes ofereceram obras da sua autoria.

3.1 Artistas das ornamentações e construções efémeras

O conhecimento de todos os artistas foi uma tarefa difícil e, nalguns casos, impossível, devido às informações lacunares que possuímos deles. No presente trabalho, fizemos um levantamento dos que conseguimos identificar, não deixando de referir aqueles que participaram e cuja identificação não foi possível fazer.

3.1.1 Pavilhão da praça da Ribeira

O projecto do pavilhão levantado na praça da Ribeira foi executado por Gustavo Adolfo Gonçalves de Sousa⁵³ (1818-1899⁵⁴), engenheiro de pontes e estradas pela Academia Politécnica do Porto⁵⁵. Carlos de Passos⁵⁶ refere-o ligado ao salão árabe e à Sala do Tribunal do Comércio, «cujas obras dirigiu por algum tempo», e à capela do cemitério de Agramonte. A sua actividade associada ao Palácio da Bolsa decorreu entre 1860 e 1879⁵⁷.

A obra do pavilhão foi tomada de empreitada pelo mestre carpinteiro Manuel José do Prado⁵⁸, importando a construção de madeira em 120.000 réis.

3.1.2 Arco da rua de São João

O desenho do arco foi da autoria do arquitecto Tomás Augusto Soller (1848-1883), arquitecto natural do Porto. Era filho do professor de música António Maria Soller. Em 1862, com 14 anos, matriculou-se no primeiro ano de desenho histórico na Academia de Belas Artes do Porto, onde, segundo Sousa Viterbo, foi «sempre um estudante distinto, mais ainda pelos rasgos da sua inspiração do que pella assiduidade no estudo.»⁵⁹. Ainda aluno, foi escolhido pelos seus professores para ir a Paris, à Exposição Universal de 1867, para «estudar a architectura, posto que ainda não possuísse o curso completo d'este ramo das bellas artes». Em 1871 levou à Exposição de Madrid um projecto para uma biblioteca, feito em Paris, que obteve um primeiro prémio e que viria a ser adquirido pelo governo espanhol⁶⁰. Além de arquitecto chefe

⁵³ B.P.M.P., Idem, fl. 179v.

⁵⁴ António Cardoso indica a data de falecimento como sendo 1879. CARDOSO, António – *Palácio da Bolsa*. Porto: Associação Comercial do Porto, 1994, p. 41, nota 21.

⁵⁵ *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XII. Lisboa-Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada: s/d, p. 566.

⁵⁶ *Nova Monografia do Porto*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1938, p. 300.

⁵⁷ CARDOSO, António – ob. cit., p. 31-41.

⁵⁸ A.H.M.P., Livro do Cofre, A-PUB 1706, fl. 457.

⁵⁹ SOUSA VITERBO, Francisco de – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, tomo III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 67-69.

⁶⁰ PASSOS, Carlos de – *Artistas Portuenses*, in *Nova Monografia do Porto*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1938, p. 185.

na repartição da construção dos caminhos de ferro do Minho e Douro, foi autor, entre outras obras: o palco coreto do Palácio de Cristal; o projecto do edifício do Banco Aliança (Porto); o projecto de uma galeria de pintura; e do pedestal do monumento a Brotero (Coimbra)⁶¹. No Porto esteve ainda ligado à obra do Palácio da Bolsa⁶². Sousa Viterbo refere, baseado num artigo sobre Tomás Augusto Soller, da autoria de A. Cardoso da Silva, um pavilhão desenhado pelo arquitecto portuense, levantado na praça de D. Pedro (praça da Liberdade) para os festejos do dia 9 de Julho⁶³.

Colaboraram, como pintores, Amândio Marques Pinto e um pintor ainda não identificado designado por Salazar. O primeiro era pintor-decorador. É referido por Fernando de Pamplona⁶⁴ como tendo executado as «decorações morais» na capela da família Pestana (Porto) e no Palácio da Bolsa (Amândio Marques Pinto e Guilherme Augusto Alves de Lima,, em 8 de Julho de 1882, comprometiam-se a executar a pintura dos brasões no Pátio das Nações do Palácio da Bolsa⁶⁵).

3.1.3 Pavilhão do largo de São Domingos

O desenho e a pintura deste pavilhão foi da autoria de Francisco António Pereira.

3.1.4 Arco da rua das Flores

O autor do desenho do arco da rua das Flores foi Manuel do Couto Guimarães, colaborando como pintores Carlos Pereira⁶⁶ e José dos Reis.

3.1.5 Pavilhão do largo de São Bento

O desenho e pintura do pavilhão foram da responsabilidade do pintor de retratos, residente no Porto, Lino Augusto de Sousa Veras⁶⁷, ficando a dever-se a construção de madeira a Moreira de Matos

3.1.6 Arco das ruas dos Clérigos e do Almada

O desenho do arco das ruas dos Clérigos e do Almada foi da responsabilidade de António Maria Kopke de Carvalho (1844-1918), engenheiro pela Escola Politécnica do Porto. Foi director das Obras Públicas nos distritos de Aveiro e de Vila Real⁶⁸.

A pintura do arco foi executada por Hércules⁶⁹ Lambertini (1819- ?), cenógrafo de «teatro de ópera e pintor conhecido em Lisboa, tendo o seu nome ficado ligado

⁶¹ PEDREIRINHO, José Manuel – *Dicionário dos arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1994, p. 232.

⁶² CARDOSO, António – ob. cit., p. 42-48.

⁶³ SOUSA VITERBO, Francisco de – ob. cit., p. 69.

⁶⁴ *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol. IV. Porto: Livraria Civilização Editora, 1988, p. 331.

⁶⁵ CARDOSO, António – ob. cit., p. 48, nota 42.

⁶⁶ «O arco é obra do sr. Couto Guimarães e Carlos Pereira já se acha pintado e é de estilo manuelino». *O Primeiro de Janeiro*, nº 37, 1972. Fevereiro.17.

⁶⁷ VEIGA, Correia da – ob. cit., p. 281.

⁶⁸ *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XIV. Lisboa-Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s/d, p. 466.

⁶⁹ Ercole Lambertini. Nasceu em Roma em 1819. Filho de Luigi Lambertini (1790-1864) e de Helena Snayder. Luigi Lambertini, natural de Bolonha, foi músico e industrial de pianos, tanto em Lisboa como no Porto. DUARTE, José Lambertini – Os Lambertini em Portugal, in *Michel'angelo Lambertini*. Lisboa: Museu da Música, 2002, p. 14.

a benefícios pictóricos de várias salas de teatro da época, em Lisboa, no Porto e em Ponta Delgada»⁷⁰. Nesta última cidade, em colaboração com Cândido José Xavier (1823-1870), executou a decoração do Teatro Micaelense, «incluindo o pano de boca, o qual representava o porto de Ponta Delgada»⁷¹. Em 1882, no Porto, «Lambertini comprometia-se a pintar todos os brasões de armas previstos no Pátio das Nações» do Palácio da Bolsa⁷².

Na pintura do arco das ruas dos Clérigos e do Almada, ao lado de Lambertini trabalhou outro pintor, ainda não identificado, designado por Procópio.

3.1.7 Alegoria da rua de Santo António

Foi pintor da alegoria e das armas que se viam ao lado do obelisco que rematava a parte superior da rua de Santo António um artista designado por «sr. Lima»⁷³.

3.1.8 Igreja de Nossa Senhora da Lapa

Foi contratado pela Câmara para executar a armação e decoração da igreja de Nossa Senhora da Lapa o armador Manuel Vieira Borges⁷⁴.

3.2. Artistas contactados e que ofereceram obras da sua autoria

Durante o período em que D. Pedro II esteve no Porto contactou com diversas personalidades do mundo cultural da cidade. Conheceu pintores, escultores e escritores, com quem teve o gosto de conversar e conhecer as suas obras. Entre os últimos, é de realçar a visita que fez a Camilo Castelo Branco (1825-1890)⁷⁵ no dia 2 de Março. O grande romancista, que se encontrava doente, recebeu o Imperador em sua casa⁷⁶, na rua de São Lázaro⁷⁷. D. Pedro II permaneceu em casa de Camilo Castelo Branco «tres quartos de hora», passados a admirar e falar sobre uns quadros que o escritor tinha e sobre literatura portuguesa e brasileira. Nessa ocasião conheceu o poeta e jornalista portuense Guilherme Braga (1843-1874).

Foram vários os artistas que D. Pedro II conheceu: Adolfo Cirilo de Sousa Carneiro (1854- ?), natural de Pernambuco. Iniciou os seus estudos de pintura na Academia de Belas Artes do Porto. Em 1873 foi para Paris onde frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, sendo aluno de Alexandre Cabanel. Em 1876 vai para Florença, onde pintou o *Descimento da Cruz*, quadro que enviou, em 1878, para a Academia Imperial das Belas Artes brasileira, e que ganhou a medalha de ouro na Exposição

⁷⁰ DUARTE, José Lambertini – ob. cit., p. 14.

⁷¹ PAMPLONA, Fernando de – ob. cit., vol. III, p. 177.

⁷² CARDOSO, António – ob. cit., p. 47.

⁷³ Provavelmente o mesmo «sr. Lima» que aparece como pintor da igreja dos Congregados (Porto). *O Comércio do Porto*, nº 54, 1872.Março.09.

⁷⁴ B.P.M.P., Reservados, Ms. 1291, fl. 180.

⁷⁵ *Viagen...*, p. 113-115.

⁷⁶ «A resposta foi que a sua casa era bastante pobre para receber Sua Magestade, mas tal como era estava ás suas ordens».

⁷⁷ CEBRAL, Alexandre – *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988, p. 476.

Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1879⁷⁸. Através da obra publicada sobre a viagem dos Imperadores do Brasil temos conhecimento que pintou dois retratos, um de D. Pedro II e outro de D. Teresa Cristina, para a sala do palácio do visconde da Trindade, onde também se encontravam os retratos dos reis de Portugal, D. Luís e D. Maria Pia, do rei D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha e do príncipe Humberto de Sabóia⁷⁹, estes da autoria de João Marques da Silva Oliveira (1853-1927)⁸⁰, conhecido mais tarde por Marques de Oliveira e notável pintor portuense⁸¹; Francisco José Resende (1825-1893)⁸², pintor e escultor. Foi discípulo do pintor suíço Augusto Roquemont (1804-1852)⁸³, e professor de Pintura Histórica da Academia Portuense de Belas-Artes; João António Correia (1822-1896)⁸⁴, pintor e desenhador. Segundo Fernando Pamplona *evidenciou-se sobretudo como desenhador de rara segurança e finura e como retratista excelente*. Recebeu, D. Pedro II, quando este visitou a Academia de Belas Artes do Porto. Na visita ao Ateneu foi apresentado ao Imperador pelo conde de Samodães⁸⁵, inspector da Academia de Belas Artes do Porto⁸⁶, como «habilitado a dar explicações relativamente ao busto» de José da Silva Carneiro, o qual tinha chamado a atenção do Imperador. O busto «modelado em barro» foi feito pelo escultor⁸⁷ portuense António Couceiro (1833-1895)⁸⁸; o gravador José Arnaldo Nogueira Molarinho⁸⁹; e o professor de escultura Manuel da Fonseca Pinto (? -1882)⁹⁰

3.3. Ofertas

Aos Imperadores do Brasil, durante a sua estada no Porto, foram oferecidos diversos presentes, como pinturas, fotografias, e bordados, entre os quais, os autores da *Viagem* realçam a medalha de ouro, comemorativa da visita do Imperador, da autoria do gravador José Arnaldo Nogueira Molarinho⁹¹, «gravador muito distinto e habil». Receberam diversos quadros: Camilo Castelo Branco ofereceu a D. Pedro II, quando o imperador o visitou, «um quadro com os retratos dos vinte e um primeiros reis portugueses, que passa por ter sido pintado ainda no reinado de D.

⁷⁸ PONTUAL, Roberto – *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1969, p. 503.

⁷⁹ «Na sala do palácio, onde esteve depositado o cadáver de Carlos Alberto, figuraram pela primeira vez os retratos de todas as pessoas reais, que têm visitado, e que são – Suas Magestades D. Luiz I e a rainha a senhora D. Maria Pia em 1863, el-rei o sr. D. Fernando, o príncipe Humberto, e agora o Imperador e a Imperatriz do Brasil.». *Viagem...*, p. 88-89.

⁸⁰ «Estes retratos foram pintados, os primeiros quatro pelo sr. João Marques da Silva Oliveira, alumno da academia portuense de bellas artes, e os outros dois pelo sr. Adolpho Cyrillo e Sousa Carneiro. Alumno da mesma academia e brasileiro.». *Viagem...*, p. 89.

⁸¹ Pamplona, Fernando de – ob. cit., vol. IV, p. 74-77.

⁸² PAMPLONA, Fernando de – ob. cit., vol. V, p. 44-45.

⁸³ Idem, ibidem, p. 92-94.

⁸⁴ PAMPLONA, Fernando – ob. cit., vol. II, p. 136-137.

⁸⁵ Francisco Teixeira de Aguiar e Azeredo (1828-1918), 2º visconde e 2º conde de Samodães.

⁸⁶ *Nobreza de Portugal e Brasil*, vo. III. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1960, p. 278.

⁸⁷ *Viagem...*, p. 101.

⁸⁸ PAMPLONA, Fernando de – ob. cit., vol. II, p. 167-168.

⁸⁹ Em 1869 residia na rua dos Caldeireiros, no Porto. OLIVEIRA, António Augusto de – *Almanach Portuense para 1870*. Porto: Typographia Lusitana, 1869, p. 270.

⁹⁰ PAMPLONA, Fernando de – ob. cit., vol. IV, p. 334-335.

⁹¹ *Viagem...*, p. 127-129.

João IV.»⁹²; uma «paisagem a óleo»⁹³, oferta do jovem pintor pernambucano Adolfo Cirilo de Sousa Carneiro⁹⁴; dois quadros, um de *costumes*, e outro com o retrato do sobrinho do Imperador, o rei D. Luís I⁹⁵, dádiva do pintor Francisco José Resende (O jornal *Primeiro de Janeiro* de 3 de Março refere esta oferta: «O sr. Francisco José Resende, distinto pintor portuense, apreciado tanto entre nós como no estrangeiro, teve a honra de ser apresentado a suas magestades brasileiras ante-hontem á noite, e n'essa occasião offereceu-lhes dois valiosos quadros seus. O primeiro offerecido a sua magestade o imperador, é o retrato de el-rei D. Luiz, e o outro dedicado a sua magestade a imperatriz, representa uma camponesa dos Carvalhos.»⁹⁶).

Foram-lhe ofertadas também composições musicais: do compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901) recebeu uma marcha triunfal e Eduardo Viana, estando o Imperador no teatro de São João, entregou-lhe um hino⁹⁷ dedicado aos portugueses residentes no Brasil⁹⁸.

Além das ofertas referidas os Imperadores receberam ainda: «um magnifico retrato da sereníssima, princesa do Brasil», bordado por Laura Laurentina da Fonseca Braga⁹⁹, irmã do «jovem pianista» Ernani Braga, que como ainda não estava concluído, seria remetido, mais tarde, para o Rio de Janeiro (Este retrato bordado da princesa Isabel, seria, antes de seguir para o Brasil, exposto na exposição peninsular a organizar no Porto em Agosto e Setembro de 1872); um trabalho em madeira da autoria de António Cândido Correia de Resende; um álbum de fotografias¹⁰⁰, oferecido pelo senhor Rocha «hábil photographo»; uma colecção de «retratos photographicos» oferecida pelo proprietário da «Photographia Nacional» do Porto, o senhor Lima, constituída por retratos de «damas e cavalheiros portuenses», de escritores (Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis, entre outros) e de aldeãs das «cercanias» do Porto

⁹² *Viagem...*, p. 114.

⁹³ «N'este trabalho revelou mais uma vez o moço artista brasileiro o seu reputado talento: ainda estudante da Academia de Bellas-Artes, tem ahi, em muito pouco tempo de estudo, conseguido elevar-se pelo seu muito talento à altura dos primeiros estudantes. É honra para a academia possuir no seu seio cultivadores d'esta ordem e para o Brazil, que já pôde ver no juvenil artista uma das suas glórias futuras.» O *Comercio do Porto*, 9 de Março de 1872, nº 54.

⁹⁴ «O sr. Adolpho Cyrillo de Sousa Carneiro, natural do Brasil e estudante da Academia de Bellas Artes no Porto, offereceu ao Imperador uma paisagem a óleo, que se diz estar muito bem pintada.

Este moço com pouco tempo de estudo adquiriu créditos superiores na academia, passando por um dos seus mais talentosos alumnos.» *Viagem...*, p. 129.

⁹⁵ *Viagem...*, p. 103.

⁹⁶ «Hontem, pelas 7 horas da manhã foi o snr. Resende collocallos na sala de espera do hotel do Louvre, e quando procedia áquella operação, entraram na sala o snr. D. Pedro II com os snrs. Marquez de Ficalho, Andrade Corvo e seu secretario António Sampaio, os quais não só muito elogiaram os quadros como também dirigiram effectuosissimas palavras ao notável artista. Suas magestades querem que aquellas pinturas vão já na sua companhia para o Rio de Janeiro.» *Primeiro de Janeiro*, 3 de Março de 1872, nº 50.

⁹⁷ «O exemplar offerecido pelo sr. E. Vianna ao Imperador é impresso a ouro em setim branco, orlado de branco. A capa, de setim branco, tem no frontispício, também impresso a ouro, o titulo, o offerecimento e o nome do auctor, no meio de uma tarja, figurando duas columnas, sobre as quaes assentam á esquerda as armas portuguezas e á direita as armas brasileiras. Além d'isso foi entregue um álbum de velludo verde, revestido internamente de seda amarella, e tendo a seguinte inscripção: A Sua Magestade o sr. D. Pedro II, defensor perpetuo do Brasil. – Hymno, por Eduardo Vianna. – O trabalho typographico foi executado na typographia musical.»

⁹⁸ *Viagem...*, p. 129 e p. 130.

⁹⁹ «filha da directora do acreditado collegio de Nossa Senhora da Conceição»

¹⁰⁰ «entre as quaes figura a do quarto de cama, onde falleceu o sr. D. Pedro IV.» *Viagem...*, p. 131.

(Os Imperadores tinham visto em poder do cônsul dos Estados Unidos no Porto, James C. Fletcher¹⁰¹, «alguns especimens de photographias que muito agradaram aos augustos visitantes», que faziam parte da colecção de fotografias do cônsul. Os «bellos especimens eram producção da Photographia Nacional do Porto e por isso o cônsul comunicou ao proprietário o pedido de SS. MM.»¹⁰²); e um «rico» corte de «setim Leão» cor de violeta, com flores a ouro e cores, para a Imperatriz, oferecido pelo industrial Joaquim Baptista da Silva Guerra.

4. Conclusão

A visita dos Imperadores do Brasil ao Porto foi, pelo aparato com que se revestiu, uma verdadeira visita oficial, ao contrário do que pretendia D. Pedro II e do que aconteceu ao longo do seu périplo europeu. O Porto mobilizou-se para receber o filho do Imperador-Rei e o monarca na nação irmã. Formadas as comissões de rua, não foram poupados esforços para ornamentar a cidade, chamando-se para isso alguns dos seus melhores artistas. O pouco conhecimento, ainda hoje, da totalidade da realidade artística da cidade nesse período, faz com que alguns nomes sejam para nós de difícil identificação, falta que só o tempo permitirá colmatar.

A importância das obras efémeras levantadas, bem demonstrativa do gosto da época, a escolha para a sua execução de alguns dos artistas importantes a trabalhar na cidade na altura, constituem dois contributos para o estudo da arte portuense do século XIX.

¹⁰¹OLIVEIRA, António Augusto de – ob. cit., p. 64.

¹⁰²O *Comércio do Porto*, 12 de Março de 1872, nº 58.

Arnaus. Um pintor a fresco no Norte de Portugal na 1.^a metade do século XVI

Lúcia Maria Cardoso ROSAS

A investigação realizada nos últimos anos, bem como as obra de limpeza, conservação e restauro de pintura mural, conduzidas por técnicos de grande valia, trouxeram novos elementos que enriquecem a história artística portuguesa do final do século XV e da primeira metade do século XVI.

O cruzamento dos valores plásticos do gótico final com soluções próprias da linguagem pictórica renascentista no mesmo tempo histórico, fenómeno que a pintura mural bem patenteia, permite a revisão de cronologias e do sempre estreito conceito de estilo.

No século XVI o Mosteiro de Pombeiro (Felgueiras) constituiu um foco de encomenda de pintura mural, não somente para a sua igreja mas também para as igrejas do seu padroado, segundo a recente investigação de Paula Bessa¹.

As igrejas paroquiais de Santa Maria de Vila Marim (Vila Real), São Martinho de Penacova (Felgueiras) e São Mamede de Vila Verde (Felgueiras) receberam campanhas de pintura mural cuja encomenda se deve aos abades comendatários de Pombeiro, D. João de Mello e D. António de Mello.

Na igreja de Vila Marim, a camada mais antiga de pintura mural, que se conserva na parede testeira da capela-mor, ostenta o brasão de D. João de Mello e Sampayo como acontece na pintura da cabeceira de São Martinho de Penacova.

No que diz respeito à igreja de Vila Marim, numa segunda campanha pictórica sobreposta à primeira, figura o brasão do Abade D. António de Mello. (Foto 1)

Na igreja do Mosteiro de Pombeiro, na capela lateral do lado da Epístola, o programa de pintura mural está acompanhado de uma inscrição que identifica o abade D. António de Mello como o encomendador.

Ainda em Pombeiro, um fragmento remanescente da pintura mural da porta sul, permite ver a figuração das asas de um anjo. Luís Afonso comparou as características

¹ BESSA, Paula – “O mosteiro de Pombeiro e as igrejas do seu padroado: mobilidade de equipas de pintura mural.” *Artistas e Artífices e a sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa. Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007, pp. 438-447.

plásticas deste elemento com os anjos de Vila Marim e de São Paio de Midões (Barcelos), concluindo que há uma acentuada semelhança entre todos, no desenho e na gradação tonal das penas das asas, sobretudo nos casos de Vila Marim e de Pombeiro. Também na modelação dos panejamentos há afinidades nos três exemplares.

ERA D (...)/1549



Foto 1

O Mosteiro de Pombeiro surge assim como um centro de encomenda de pintura mural responsável pela mobilidade de equipas de artistas que tanto trabalharam em igrejas transmontanas, como em templos situados na margem esquerda do Lima ou na Bacia de Entre-Cávado-e-Ave como, ainda, em igrejas próximas de Pombeiro². As comparações estilísticas permitem estabelecer paralelos não só entre as igrejas dependentes de Pombeiro como com outros exemplares, possibilitando a atribuição de hipóteses de autoria e de cronologia.

Em 1998 Joaquim Inácio Caetano apresentou uma estimulante análise comparativa de padrões decorativos e de outros aspectos técnicos e estilísticos que lhe permitiram estabelecer nexos entre os programas pictóricos de várias igrejas da região de Vila Real³. Neste estudo o autor chamou a atenção para a existência de um mesmo molde decorativo utilizado nas igrejas de Vila Marim (Vila Real), de Santa Santa Maria de Ermelo (Arcos de Valdevez) e no portal de acesso ao claustro da igreja de Santa Maria de Pombeiro. Posteriormente, decorridas novas *descobertas* de frescos ocultos sob camadas de cal ou atrás de retábulos, o mesmo autor publicou um outro trabalho enriquecido pelo estudo de novos exemplares⁴.

Como garante a documentação de finais do século XV e da primeira metade do século XVI, sobretudo a que diz respeito às *Visitações*, a norma habitual na conservação das igrejas e respectivo recheio atribuía aos párocos ou aos comendatários o encargo de zelar pela cabeceira, sacristia e casa do pároco. Cumpria-lhes fazer obras,

² BESSA, Paula – “O mosteiro de Pombeiro e as igrejas do seu padroado: mobilidade de equipas de pintura mural.” *Artistas e Artífices e a sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa. Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007, pp. 438-447.

³ CAETANO, Joaquim Inácio – “O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos séculos XV e XVI”. *Amarante Congresso Histórico* 98. Actas. Vol. III. *Património Arte e Arqueologia*. Câmara Municipal de Amarante: Amarante, 2000, pp. 143-176.

⁴ CAETANO, Joaquim Inácio – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Aparição, 2001.

ornamentar o altar com retábulos e alfaias litúrgicas, mandar rebocar e cair as paredes internas e externas e, sendo o caso, encomendar pintura mural. Os fregueses estavam obrigados à manutenção, reforma e reconstrução da nave e a cuidar e renovar o seu recheio: *altares de fora* e todos os ornamentos e objectos de devoção⁵. Esta norma conduziu, necessariamente, a discrepâncias cronológicas e programáticas nas duas partes dos templos conforme o zelo, os meios financeiros disponíveis e as motivação dos encomendadores.

Esta realidade esclarece a aparente falta de coerência iconográfica e a coexistência, lado a lado, de pinturas de épocas diferentes numa mesma igreja. A pintura mural não corresponde, na maior parte dos casos, a um programa iconográfico único dentro de um mesmo templo, mas a vários programas que se relacionam directamente com um altar, uma capela colateral ou lateral, um monumento funerário, ou uma capela de confraria e de outras instituições similares.

Em São Mamede de Vila Verde (Felgueiras) apesar do estado arruinado da igreja, que se manteve durante décadas, as recentes obras de requalificação realizadas no âmbito da *Rota do Românico do Vale do Sousa*, permitiram consolidar importantes vestígios da pintura mural que correspondem a duas camadas ou duas campanhas pictóricas.

Na capela-mor as paredes laterais foram pintadas com um padrão decorativo de motivos vegetalistas e geométricos, à maneira dos *panos de armar*. Na parede do topo oriental, pintada ao modo de um retábulo, a figura central representaria, conforme a hipótese avançada por Luís Afonso, um santo entronizado. Lateralmente à imagem central são ainda identificáveis as figuras de dois santos que tudo leva a crer corresponderem a *São Bento* e a *São Bernardo*, uma vez que um deles veste hábito negro e o outro hábito branco. Ambos seguram báculos.

Segundo uma descrição das pinturas realizada por Jorge Henriques Pais da Silva, que visitou a igreja de São Mamede no anos 60 do século XX, sobre a primeira camada

⁵ A documentação é explícita na divisão destas atribuições. Cfr. SOARES, Franquelim Neiva - Ensino e Arte na Região de Guimarães através dos Livros de Visitações do século XVI. *Revista de Guimarães*. Vol. 93, Jan.-Dez., Guimaraes, 1983, p. 366 e *passim*; a documentação publicada por DIAS, Pedro - *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos Artísticos*. Coimbra: Instituto de História da Arte/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1979, e, ainda CAVACO, Hugo - *Visitações da Ordem de Santiago no Sotavento Algarvio (Subsídios para o estudo da História da Arte no Algarve)*. Vila Real de Santo António: Câmara Municipal de Vila Real de Santo António, 1987; PEREIRA, Isaias da Rosa - "Visitações de Santiago de Óbidos: 1434-1481", *Lusitania Sacra*, Lisboa : [s.n.], t. VIII (1967/1969), pp.103-221; PEREIRA, Isaias da Rosa - "Visitações de Santiago de Óbidos - 1501-1540". sep. *Lusitania Sacra*. nº 1, 2ª série, 1989, pp. 245-336; PEREIRA, Isaias da Rosa - "Visitas Paroquiais dos séculos XIV, XV e XVI", *Lusitania Sacra*, 2.ª série, t. IV, Lisboa, 1992, pp. 311-344; PEREIRA, Isaias da Rosa - "Visitações da Igreja de S. Miguel de Torres Vedras", *Lusitania Sacra*. 2.ª série, t. VII, Lisboa, 1995, pp. 181-252; PEREIRA, Isaias da Rosa - "Visitações de Mértola de 1482", in *As Ordens Militares em Portugal e no Sul da Europa. Actas do II Encontro sobre Ordens Militares*. 1992, Palmela-Lisboa: Câmara Municipal de Palmela- Edições Colibri, 1997, pp. 345-371; SOARES, Franquelim Neiva - "Visitações dos Arcebispos de Braga às igrejas e mosteiros do cabido de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães no século XVI", *Boletim de Trabalhos Históricos*, Vol. XII - nº.s 1-4, Guimarães, 1949-1950, pp. 99-145; SOARES, Franquelim Neiva - "Visitações dos Arcebispos de Braga às igrejas e mosteiros do cabido de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães no século XVI", *Boletim de Trabalhos Históricos*, Vol. XIV - nº.s 1-2, Guimarães, 1952, pp. 32-62; SOARES, Franquelim Neiva - "Os mosteiros da comarca de Entre Douro e Lima em 1528", *Bracara Augusta*, vol. XLI. nºs. 91 e 92 (104-105), 1988/1989, pp. 101-138, entre outros.

era ainda visível uma imagem que o autor identificou como sendo, provavelmente a representação do orago, São Mamede⁶.

Luís Afonso dá conta da existência de duas fotografias, do espólio da Casa-Museu Vitorino Ribeiro (Porto), datáveis entre 1920-1930 que confirmam a hipótese aventada por Pais da Silva. Nas referidas fotografias é possível ver que aos pés do santo da segunda camada figuram dois queijos, um púcaro e uma ovelha⁷ atributos de São Mamede, pastor da Cesareia e patrono do gado e do leite.

Esta campanha sobreposta à que foi anteriormente referida, deverá datar de 1530/1550, como indicam os motivos decorativos em tudo semelhantes aos de uma segunda campanha fresquista da igreja de Vila Marim datada, por inscrição, de 1549 e aos que se conservam na igreja do Mosteiro de Pombeiro, pintados na porta que dava acesso ao claustro.

Segundo Luís Afonso a segunda campanha da igreja de São Mamede de Vila Verde poderá ser atribuída à oficina de Arnaus⁸. Os elementos de perspectiva e de modelação são semelhantes aos que foram empregues nas pinturas murais de São Salvador de Fonte Arcada (Freixo de Baixo – Amarante), de Vila Marim e de São Paio de Midões, obras do pintor Arnaus. Em São Paio de Midões a obra está mesmo assinada por Arnaus e datada de 1535⁹.

O pintor Arnaus foi, segundo Luís Afonso, o mais interessante fresquista com obra conhecida, do Renascimento português, dominando efeitos plásticos de grande virtuosismo técnico¹⁰

Ainda na parede oriental da capela-mor, a presença de um brasão pertencente aos Mellos reforça a ligação desta encomenda aos abades comendatários, como já notou Paula Bessa, neste caso de D. António de Mello, referenciado documentalmente como abade de Pombeiro entre 1526 e 1556¹¹.

A pintura mural da igreja de Vila Verde demonstra como, por vezes, em igrejas de programa arquitectónico de acentuada simplicidade, trabalharam artistas de grande valia, como o encomendador pode ser decisivo na escolha dos artistas e dos programas pictóricos e como podem ser desajustadas as análises que consideram que nestas igrejas rurais os programas artísticos correspondem a obras de periferia e atavismo. É curioso notar, que a igreja de São Mamede de Vila Verde tanto apresenta uma solução

⁶ SILVA, Jorge Henriques Pais da – “Notícia sobre uma Igreja Românica do Noroeste – S. Mamede de Vila Verde (Felgueiras)”. *Páginas de História da Arte. 2. Estudos e Ensaios*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. Este texto foi apresentado como comunicação ao IV Colóquio Portuense de Arqueologia realizado em 1965. As respectivas Actas foram publicadas em 1966.

⁷ AFONSO, Luís Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções. Corpora da Pintura Mural Portuguesa (c. 1400-c.1550)*. Anexo A. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 842.

⁸ IDEM, *ibidem*, p. 845.

⁹ IDEM, *ibidem*, p. 480.

¹⁰ AFONSO, Luís Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções. Corpora da Pintura Mural Portuguesa (c. 1400-c.1550)*. Anexo A. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 178.

¹¹ BESSA, Paula – *Pintura mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*. Sep. de *Cadernos do Noroeste*, 20 (1-2), Série História 3, 2003, pp. 67-95.

arquitectónica tardia, de repetição das formas românicas ainda no século XIV, como constitui um exemplar de *modernidade* no que diz respeito à pintura mural.

A Ermida de Nossa Senhora do Vale situada na freguesia de São Pedro de Cête, (Paredes), está implantada numa encosta voltada a Nascente, sobranceira ao vale, entre a Ribeira de Baltar e uma outra ribeira que desagua no Rio Sousa. A sua localização, onde corre a ribeira em vale aberto e plano, hoje ocupado pelas culturas arvenses e pela vinha, deverá relacionar-se com a evocação de Nossa Senhora do Vale, mostrando quanto esta Ermida está ligada aos interesses agrícolas da população da região.

Na parede testeira da cabeceira subsistem, ainda que fragmentariamente, vestígios de pintura mural. Nesta parede conserva-se um nicho em arco de volta perfeita, que acolhe a imagem de *Nossa Senhora*. A pintura mural ladeava, originalmente, toda a área do nicho ambientando a imagem da padroeira.

São ainda visíveis as representações de anjos músicos, uns tocando harpas e outros tocando trompetas, que revelam grande qualidade plástica e a utilização das cores dourada, branca e azul.

Segundo um recente estudo de Luís Urbano Afonso “o autor desta intervenção soube servir-se da especificidade da estrutura arquitectónica para criar uma obra onde a ilusão de profundidade espacial era substancialmente aumentada, utilizando a diferença de planos para trabalhar os efeitos visuais da pintura mural.”¹²

A pintura remanescente atesta a autoria de uma oficina de grande qualidade tanto pela bidimensionalidade da figuração como pelo desenho do rosto dos anjos que, o autor acima referido, aproxima com as figuras que o pintor Arnaus realizou na igreja São Paio de Midões, e com os vestígios da representação do anjo na parede sul (em arco entaipado) da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro.

A autoria deste programa poderá ser atribuída à oficina do pintor Arnaus, cuja actividade é conhecida nesta região, nomeadamente na igreja de São Mamede de Vila Verde, devendo a sua datação situar-se entre 1530 e 1540.

Devemos notar que, tal como acontece na igreja de São Mamede, a persistência de soluções à maneira românica, presentes também na arquitectura da Ermida da Senhora do Vale, não se acorda com a *modernidade* e a qualidade do programa pictórico, indiciando claramente quanto a persistência das formas e a actualidade da pintura não são fenómenos contraditórios.

A pintura mural que enquadrava e enfatizava a imagem de *Nossa Senhora*, glorificando-a, é um testemunho das poderosas motivações devocionais que impulsionaram a encomenda artística.

¹² AFONSO, Luís Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções. Corpora da Pintura Mural Portuguesa (c. 1400-c.1550)*. Anexo A. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 211.

A valia da obra de Arnaus está igualmente patente na igreja de São Tiago de Folhadela (Vila Real). (Foto 2) Na capela-mor resta um friso de ornatos e grotescos e na nave a representação de *São Bartolomeu*. Estes elementos, pela qualidade da sua modelação, da paleta cromática e do domínio da composição, exemplificam claramente a excelência da obra daquele pintor.



Foto 2

A localização das igrejas nas quais trabalhou Arnaus mostram quanto os conceitos de centro e de periferia, no que respeita à encomenda artística, devem ser revistos. O conhecimento da organização do território, da relação entre encomendadores e obra de arte, da relação entre mosteiros e igrejas paroquiais, entre os finais da Idade Média e os inícios da época Moderna, revela-se como um amplo e nuclear campo de investigação.

Um Abade e o seu Jericó – Frei-Tomás do Sacramento no Mosteiro de Santo André de Rendufe no segundo quartel do séc. XVIII

Manuel Engrácia ANTUNES

“Uma monarquia, um jardim, e uma campanha estabeleceu Deus em sua Igreja. Uma campanha, um jardim e uma monarquia ordenava São Bento em Subiaco”¹.

“[...] para desafogo do seu espírito fabricou por suas mãos, em as horas vagas, um pequeno Jericó, ou jardim, que está junto à parede da Capela mor. Em volta da horta mandou fazer à sua custa a maior parte das Capelas em que se venera a Paixão de Cristo em sete passos.”²

O Jericó

Entre 1732 e 1740 temos notícias da criação no Mosteiro de Santo André de Rendufe, de um pequeno Jericó ou jardim.

Em documentação e bibliografia relativa a dez unidades da Congregação Beneditina portuguesa³, entre 1629 e 1822, surgem referências a Jericós, pelo menos em cinco Mosteiros: Tibães, Pombeiro, Refóios, Rendufe e Pendorada.

Cronologicamente, as primeiras respeitam a Santa Maria de Pombeiro, na segunda metade do séc. XVII, entre 1656 e 1668, seguidas no séc. XVIII por Pendorada, entre 1716 e 1813, Rendufe no segundo quartel do mesmo século, Refóios e Tibães no final do século.

O Dicionário de Moreri, na sua 18^a edição, em francês, de 1740, na entrada relativa a Jericó⁴, refere:

¹ PRAZERES, Fr. J., *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento*, Lisboa, António Craesbeek de Mello, 1683, tomo I, p. 122.

² AQUINO, Fr. T., *Elogios dos Reverendíssimos Dons Abades Gerais da Congregação Beneditina do Reino de Portugal e Príncipe do Brasil*, Porto, oficina de Francisco Mendes Lima, 1767, p. 346.

³ Tibães, Porto, Santo Tirso, Pombeiro, Refóios, Rendufe, Pendorada, Bustelo, Carvoeiro, e Arnóia.

⁴ MORERI, L., *Le Grand Dictionnaire Historique, ou Le Mélangé Curieux de l'Histoire Sacrée et Profane*, Amsterdão, 18^a ed., 1740, tomo V, letras I-L, p. 89.

“La plaine de Jéricho a environ neuf lieues et demie de longueur, et cinq de largeur. Joséphe assure que c’était le lieu où se trouvait le véritable Baume, duquel la ville a pris son nom de Jericho, qui signifie ‘bonne odeur’; mais on n’y voit plus les arbres qui produisaient le Baume; et il y a même peu de palmiers, parce que ces lieux ne sont plus cultivés. On y trouve seulement certains arbres sauvages et épineux, entre autres le Zaçon, qui porte des prunes, dont on tire une huile, qui a des effets admirables pour toute sorte de plaies. Dans les bocages de cette plaine on trouve aussi de petites pommes toutes rondes, et de couleur de jaune doré; qui ont dedans au lieu de pépins, un noyau rond comme un pois, et qui sont d’un gout assez agreable. D’autres portent des pommes peintes d’un vermillon doré, fort belles à la vue, mais dont le dedans n’est rempli que d’une eau de mauvaise odeur; et quand elles sont séchés, il n’y demeure que de la graine. Il y a apparence que ce sont de ces pommes que les Auteurs disent croire vers le rivage de la Mer-Morte, et qu’ils appellent pommes de Sodome et de Gomorrhe, lesquelles ont une couleur qui charme la vue, mais dont le dedans est plein d’une cendre puante et amère.”

Nas áreas temáticas em desenvolvimento no Centro de História da Arte da Universidade de Évora, a questão dos Jericos foi já tratada, por exemplo no caso das Cercas⁵ dos Conventos Capuchos da Província da Piedade⁶. Neste caso de estudo, que abrange o universo das cercas de 21 Conventos⁷, o Jericó é incluído no capítulo dedicado à estrutura e organização das cercas. Aí, dentro da caracterização dos espaços, o Jardim de Jericó e o Horto de Recreio são colocados a par do Edifício e do Pátio da Cisterna, da Mata, do Pomar e da Horta. António Manuel Xavier identifica nas unidades Capuchas que estudou cinco Hortos de Recreio e cinco Jardins de Jericó, ambos situados na contiguidade do edifício principal. Nas unidades onde se refere o Jardim de Jericó não apareceria o Horto de Recreio, o que leva o autor a considerar que o Jardim de Jericó seria igualmente um Horto de Recreio, a que atribui um carácter lúdico, ornamental ou metafórico, lugar onde se plantariam as flores usadas para adorno dos altares e capelas. O Jericó significando um pequeno jardim é apresentado como um espaço de dimensões reduzidas mas importante significado simbólico. Xavier refere igualmente a presença de água no Jardim de Jericó, dos muros e dos bancos que o circundam.

No caso de alguns Mosteiros Beneditinos do Norte de Portugal, entre vários elementos presentes nos espaços que recebem esta designação de Jericos, que parecem poder relevar-se, podemos destacar

- riscos para o Jericó (Tibães⁸);

⁵ BLUTEAU, R., *Vocabulario Portuguez e Latino*, Coimbra Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, Cerca – jardim, ou vinha cercada de um muro, de uma sebe, ou de qualquer outra coisa, que impeça a entrada – *Hortus muros cinctus. Vineae sepe munita. Vineae circumspeta.*

⁶ Agradeço estas indicações e bibliografia à Prof^ª Doutora Aurora Carapinha. Xavier, A. M., *Das Cercas dos Conventos Capuchos da Província da Piedade*, Évora, Casa dos Sul Editora, Centro de História da Arte da Universidade de Évora.

⁷ Alter do Chão, Beja, Borba, Cabo, Elvas, Estremoz, Évora, Faro, Fronteira, Lagos, Loulé, Moura, Portalegre, Portel, Portimão, Redondo, Silves, Tavira, Valverde, Vidigueira, Vila Viçosa.

⁸ SMITH, R. C., *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça – Escultor Beneditino do Século XVIII*, Lisboa, F.C.G., 1972, vol. I, p. 152.

- jardins (Rendufe 1732-40⁹);
- muros (Pendorada 1716¹⁰, 1728, 1740, 1746, 1776, 1801, Rendufe 1743, Refóios 1798);
- paredes (Pendorada 1807);
- nichos (Rendufe 1734);
- casas (Pendorada 1716 casa para recolhimento do Hortelão¹¹; 1813 casa onde durma um Moço para vigiar as hortas¹² e pomares¹³);
- pombais¹⁴ (Pendorada 1789);
- escadas (Pendorada 1789);
- degraus (Pendorada 1807);
- soalcos (Pendorada 1776, 1789, 1801, 1807);
- portas (Pendorada 1755, 1767, 1776, porta do carro 1801, porta e chave 1807);
- latadas¹⁵ (Pombeiro 1668, Pendorada, 1758, 1789);
- ramadas¹⁶ (Rendufe 1743, Pendorada 1755);
- ruas¹⁷ (Pendorada 1807);
- passeios¹⁸ (Pendorada 1807);
- água encanada (Pendorada 1758, 1764, 1807);
- tanques (Pendorada 1776, 1807);
- pias¹⁹ de pedra (Pendorada 1807);
- laranjeiras (Pendorada 1789, 1801);
- limoeiros esbarrados (Pendorada 1807);

⁹ AQUINO, Fr. T., op. cit., p. 346.

¹⁰ Estas referências indicam o nome do mosteiro beneditino, seguido por uma data que corresponde ao “estado” ou relatório trienal enviado para Capítulo Geral. Documentação levantada no Arquivo Distrital de Braga, em Congregação de São Bento – Estados dos Mosteiros. Os dados recolhidos integram-se na rubrica das obras que se fizeram.

¹¹ BLUTEAU, R., *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, hortelão – aquele que cultiva a hortaliza.

¹² BLUTEAU, R., *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, horta – o lugar onde se cria, e cultiva a hortaliza. A documentação consultada raramente fornece dados sobre o que se cultiva na horta. Uma excepção parece ser o “estado” de 1656 do mosteiro de Bustelo, onde se refere que ficava uma horta feita de couves galegas, e outra de tronchudas, estando para se dispor alfaces e cebolinho, e de tudo em quantidade. Estando ainda composta a terra para se fazer meloal, abóboras, etc.

¹³ BLUTEAU, R., *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, pomar – o lugar plantado de árvores de fruto.

¹⁴ BLUTEAU, R., *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, pombal – o lugar onde se criam os pombos. Adágios portugueses do pombal: horta com pombal, é paraíso terreal.

¹⁵ BLUTEAU, R., *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, latada de jasmíns, de roseiras, etc. – jasmíns, roseiras, etc. plantadas com ordem e sustentadas em ripas ou canas.

¹⁶ BLUTEAU, R., *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, ramada – ramos verdes cortados e unidos para fazer sombra em algum lugar.

¹⁷ BLUTEAU, R., *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, rua de bosque, ou jardim, para o passeio.

¹⁸ BLUTEAU, R., *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, passeio – o lugar do passeio – Ambulatio, onis. Passeadouro – lugar onde se costuma passear. Passear – andar sem outro fim que o exercício do corpo, por seu gosto, ou em ordem à saúde.

¹⁹ BLUTEAU, R., *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, pia – pedra concava, em que bebe o gado, e outros animais domésticos.

- vides de casta (Pendorada 1807);
- choupos (Pendorada 1807);
- murtas²⁰ (Tibães²¹);
- enxertos (Pendorada 1789);

Referências a jardins

A documentação consultada menciona sobretudo os jardins situados no claustro, embora surjam também em outros lugares, por exemplo:

- em São Martinho de Tibães, em 1734 um chafariz de pedra lavrada pintada e dourada; em 1758 para o Abade Geral, escada que desce da cela para o jardim com chafariz, várias figuras, risco de buxo, e azulejo à volta; em 1767 o jardim da portaria; em 1773 o jardim de São Bento; em 1786 o jardim de buxos de fora, e o jardim do claustro do refeitório; em 1795 o jardim interior.
- em Santo Tirso, em 1725, abaixo das casas um jardim com seu chafariz no meio, e uma fonte embrechada com assentos à volta; em 1728 o jardim da quinta da Batalha; em 1752 um jardim diante da botica com seu chafariz, e pirâmides nas paredes; em 1798, abaixo das celas, no fim da rua faz-se um jardim com pilares de pedra e parapeitos de ferro, e um muro com telhado e janelas pintadas fingindo uma vistosa casa de campo, tendo ao centro uma elevada fonte de boa arquitectura, com estátuas das quatro partes do mundo, e no plano do jardim dois chafarizes, estátuas em pilares de pedra, buxos, arbustos e flores.
- em São Miguel de Refóios de Basto, em 1752, contíguo ao tanque ou viveiro, um pequeno mas alegre jardim, com três fontes e um paredão em meia lua.
- em Santo André de Rendufe, em 1650 o plantio de um jardim com mais de 200 enxertos de frutos de espinho e de várias castas; e em 1748 um aprazível jardim no cimo do novo fosso na horta em volta da sacristia.
- em São João Baptista de Pendorada em 1789, o tanque no meio do claustro e em volta um jardim de buxo; em 1792 um jardim detrás da Igreja com dois socalcos grandes e dois pequenos; em 1801, por baixo da varanda do Abade Geral, a Poente, se faz um jardim elevado por paredes com sua porta, com uma fonte com relevos e meias canas com grande pia redonda, uma varanda de pedra em volta do meio círculo que forma o jardim do Picão.
- em São Miguel de Bustelo em 1755 com o jardim do claustro; em 1780 no claustro quatro canteiros dobrados ao redor para servir de alegretes para flores ao jardim de murta inglesa que se plantou com risco à moderna; em 1807 nas hortas, no segundo tabuleiro, um jardim com suas murtas, e no meio chegado ao muro, uma fonte com cruz e pirâmides e imagem de São Plácido, mais um tanque pintados de branco.

²⁰ A documentação consultada refere pouca ferramenta que se possa ligar com o trabalho no jardim. Uma excepção parece surgir no caso do mosteiro de Carvoeiro, onde nas obras do “estado” relativo a 1671, se inclui uma tesoura grande de aparar a murta do claustro.

²¹ SMITH, R. C., op. cit., vol. I, p. 152.

- em Santa Maria de Carvoeiro, em 1783 o desentulhar do claustro para se pôr em melhor forma o risco do jardim.
- em São João Baptista do Ermo da Arnóia em 1752, com um jardim novo de buxos e murtas em todo o claustro, ou em 1804, com um socalco na eira por baixo do jardim.

Referências a Canteiros²²

- em São Martinho de Tibães em 1656, no claustro da sacristia com onze canteiros e todo ao redor com azulejo; em 1731, o assento de novo dos canteiros no jardim da portaria; em 1740 junto ao jardim fazem-se dois canteiros novos; em 1816 no jardim da cerca figuras novas, e concerto de fontes e canteiros.
- em São Bento da Vitória no Porto em 1650, na horta fonte e rua, e canteiros de pedra lavrada e reforma dos mais canteiros; em 1764 na horta canteiros de pedra; em 1780 no claustro canteiros de pedra com fontaina no meio de vistoso tanque com estátua de Hércules, e os canteiros ornados de delicados riscos de murta.
- em Santo Tirso, em 1770, na horta um canteiro todo com seu parapeito; em 1773 um canteiro na horta; em 1776 uma canteiro novo; em 1798 no claustro imediato à sacristia, no plano do chafariz se formariam quatro canteiros de buxo inglês com risco de agradável vista, que se ornaram com plantas e arbustos e flores de várias castas.
- em Santa Maria de Pombeiro em 1748, no claustro se fazem quatro canteiros de murtas bem debuxados, e se fizeram mais outros quatro de pedra.
- em São João de Pendorada, em 1755 dois canteiros já nascidos de castanheiros novos semeados nesse triénio; em 1801 uma varanda de pedra com gradaria de pedra intercalada com canteiros de flores.
- em Santa Maria de Carvoeiro em 1767 acrescento de um dos canteiros da horta.

Referências a Passeios

- em São Martinho de Tibães em 1816, rua nova e larga para passeio dos Monges.
- em São Bento da Vitória do Porto em 1801, duas ramadas, uma cobrindo o pátio da entrada das casas, e outra à vista do rio para sombra, utilidade e passeio dos Monges nas recreações.
- em Santo Tirso em 1767 um tanque de cantaria com passeio ao redor com assentos e alegretes; em 1792 aplanam-se as ruas, areando-as para fazer mais gostoso o passeio.
- em Santo André de Rendufe em 1813 uma latada nova de castanho para conservação e ornato do passeio.
- em São João de Pendorada em 1795 degraus no Jericó para suavizar o passeio; e rua útil para passeio suave dos Monges.

²² BLUTEAU, R., *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, canteiro de flores nos jardins.

- em Santa Maria de Carvoeiro em 1767 acrescento dos canteiros da horta para mais agradável passeio das ruas e latadas.

Referências a Ruas

- em São Martinho de Tibães em 1816, rua nova e larga em volta de toda a cerca, junto ao muro, plantada de grande quantidade de sobreiros e carvalhos em toda a sua extensão.
- em Santo Tirso em 1725 duas ruas com parapeitos de pedra; em 1798 formalizaram-se ruas; em 1807 uma rua de nogueiras, uma rua de aveleiras.
- em São Miguel de Refóios de Basto em 1743, abrem-se nas hortas quatro ruas ornadas com fruteiras, vides e outras plantas, e numa se fez uma latada com pilares de pedra e seis capelas.
- em Santo André de Rendufe em 1653, fazem-se na horta três ruas de latadas; em 1801 abre-se uma nova rua pela mata do Sul, para servir de clausura, aformoseada de castanheiros; em 1807 abre-se uma nova rua.
- em São João de Pendorada em 1795 reformam-se os socalcos da rua, e faz-se uma rua em volta do Jericó.
- em São Miguel de Bustelo em 1629 fazem-se na horta muitos socalcos de pedra para endireitar as ruas, e faz-se uma calçada na rua dos marmeleiros; em 1807 abre-se uma rua num tabuleiro, e uma rua povoada de Bacelo; em 1813 uma rua com paredes de ambos os lados.

Frei Tomás do Sacramento

A biografia de Frei Tomás do Sacramento foi abordada pelo menos por Frei Tomás de Aquino no seu elogio dos Abades Gerais Beneditinos, e por Dom Gabriel de Sousa nos Escritores Beneditinos naturais da Cidade do Porto.

Tomás da Costa, nasce em 1671 na rua das Flores na cidade do Porto, filho do licenciado Manuel da Costa Neves e de sua mulher Maria Barbosa de Barros, tendo sido baptizado pelo Pároco da Sé.

Na documentação beneditina do Arquivo Distrital de Braga inclui-se o processo usual de inquirição *vita et moribus*, que seria conduzida em Fevereiro de 1688 na freguesia de Santa Maria de Válega, onde os pais do candidato a Monge são dados como moradores na sua quinta na mesma freguesia, onde Tomás se teria criado. Nas inquirições o pai do candidato é referido como sendo conhecido por voz e fama como um dos honrados da cidade do Porto.

O candidato é aprovado em Maio de 1688, e teria um irmão seu já professo, Frei Bartolomeu de São Jerónimo. Vestiria o hábito em São Martinho de Tibães em 1688, ficando com o nome religioso de Tomás do Sacramento, e após completar o tempo de Irmão Corista, passa a Colegial Artista no Mosteiro de Santo Tirso, e depois a Colegial Teólogo.

Iniciaria então uma carreira como Padre Pregador Geral, exercendo o seu ministério nas duas maiores unidades urbanas da Congregação de São Bento de Portugal, São Bento da Saúde de Lisboa e São Bento da Vitória do Porto.

Ao fim de alguns anos, preenchidas as condições regulamentares para a jubilação, Frei Tomás do Sacramento fica disponível para outros dos chamados “empregos” da Congregação, tendo exercido o cargo de Procurador Geral da Congregação no Porto no triénio de 1713 a 1716, e o de Secretário do Abade Geral entre 1716 e 1719.

Em 1719 é escolhido para a importante posição de Abade para o Mosteiro de São Bento da Saúde na Corte de Lisboa.

Após o abaciado em Lisboa, inicia um novo ciclo na sua vida, ao recolher-se ao sossego do Mosteiro de Santo André de Rendufe.

Aí permaneceria como Monge conventual entre 1722 e 1728, quando é eleito Abade desse mesmo Mosteiro. Como Abade de Rendufe estão-lhe atribuídas obras importantes, nomeadamente o novo dormitório que corria pelo terreiro da Igreja, e um grande celeiro.

Acabado o abaciado em Rendufe, por concessão especial do Capítulo Geral, é-lhe permitido permanecer como Monge conventual na casa onde acabara de ser Abade.

É a este período da sua conventualidade em Rendufe, entre 1731 e 1740, que se atribuem as suas intervenções no Jericó e na Horta.

Em 1740 seria nomeado Abade Geral por breve do Papa Clemente XII. Do seu generalato, o seu biógrafo destaca três pontos: o desempenho dos Mosteiros através das rendas da Congregação; as obras do Mosteiros do Porto; e a intenção de envio para a Congregação de São Mauro em França, de alguns Monges para aumento dos estudos. Seguindo o registo das suas visitações como Abade Geral, temos a considerar dois ciclos de visitas, um em 1741, e outro em 1742.

Em 1741, visita sucessivamente, em Lisboa os Mosteiros de Nossa Senhora da Estrela, e depois São Bento da Saúde; em Santarém o Mosteiro de São Bento dos Apóstolos; em Coimbra o Colégio de São Bento; no Couto de Cucujães, o Mosteiro de São Martinho; em Paço de Sousa o Mosteiro de São Salvador; em Pendorada o Mosteiro de São João Baptista; em Bustelo o Mosteiro de São Miguel; em Travanca o Mosteiro de São Salvador; em Arnóia o Mosteiro de São João Baptista do Ermo; em Refóios de Basto o Mosteiro de São Miguel; em Pombeiro o Mosteiro de Santa Maria; no Porto o Mosteiro de São Bento da Vitória; na Foz do Douro o Mosteiro de São João Baptista; em Santo Tirso, o Mosteiro de Santo Tirso; em Rendufe o Mosteiro de Santo André.

Em 1742 visita novamente Santo Tirso, e depois sucessivamente em Miranda o Mosteiro de Santa Maria; em Ganfei o Mosteiro de São Salvador; em Cabanas o Mosteiro de São João Baptista; em Neiva o Mosteiro de São Romão; em Palme o Mosteiro de São Salvador; e em Carvoeiro o Mosteiro de Santa Maria.

Em 1743, podendo como Ex-geral escolher o Mosteiro para a sua conventualidade, regressa a Rendufe, onde reside até à sua morte a 1 de Junho de 1747, sendo sepultado no cruzeiro da Igreja.

Trabalho de mãos

Na história do monaquismo cristão primitivo, o trabalho de mãos parece ter ocupado uma posição importante.

No cenobitismo Pacomiano do séc. IV por exemplo, dado um sinal para a oração, os Irmãos dirigiam-se para o local da reunião, e dirigindo-se cada um ao seu lugar individual, deveriam ter atenção em não pisar os juncos colocados diante de cada um dos Monges tendo em vista o trabalho de mãos²³.

Por sua vez Basílio também no séc. IV, depois de tratar do dever inelutável da oração, aborda a necessidade do trabalho, e define quais os ofícios compatíveis com a profissão monástica²⁴:

“Déterminer avec précision certains métiers n’est pas chose facile, parce que l’opportunité de chacun varie selon le caractère des lieux, et le mouvement particulier des affaires de chaque contrée. On peut toutefois esquisser ce principe général, qu’il faut choisir ceux qui gardent à notre vie sa paix et sa tranquillité, qui n’offrent pas beaucoup de difficultés pour l’acquisition des matières premières, ni d’ennuis pour la vente des produits obtenus, et qui n’exigent pas de nous des rencontres malséantes ou nuisibles avec hommes ou femmes.

Il faut, d’autre part, songer à n’avoir en tout pour objectif que ce qui est simple et ordinaire, en évitant de satisfaire les funestes et sottes passions humaines para la fabrication de ce qu’elles recherchent. Pour le tissage, il faut admettre seulement les étoffes d’usage dans la vie courante, et non celles que des gens sans scrupules inventent pour captiver les jeunes et les retenir dans leurs filets. De même pour le métier de cordonnier; n’exécuter que ce qui est nécessaire dans la vie.

Les métiers de maçon, de menuisier, de forgeron et de labourerur sont nécessaires en eux-mêmes, et procurent de grands avantages; aussi est-il en général préférable de ne pas les rejeter, à moins que, par hasard, ils ne causent trouble, et ne privent les frères de la vie commune, en quel cas il est nécessaire de les proscrire. Nous devons, en effet, préférer les métiers qui gardent notre vie recueillie et appliqué au Seigneur, et n’empêchent pas ceux qui veulent s’entraîner à la piété, de se livrer à la prière, à la psalmodie et aux autres exercices réguliers.

Pourvu qu’ils ne comportent rien de nuisible à notre genre de vie, plusieurs métiers sont donc dignes de notre choix, et tout spécialement la culture des champs, parce qu’elle tient d’elle-même ce dont elle a besoin, et dispense ceux qui s’y adonnent de voyager beaucoup ou de courir çà et là, du moment, comme nous l’avons dit, qu’il ne s’ensuive ni trouble ni agitation pour nous, à cause des voisins ou de ceux qui vivent avec nous.”

²³ VEILLEUX, A., *La Liturgie dans le Cénobitisme Pachomien au quatrième siècle*, Roma, Studia Anselmiana, 1986, p. 307.

²⁴ B., Antoine e www.JesusMarie.com, *Vie de Saint Basile (329-379)*, édition numérique, sublinhado nosso.

A Regra do Mestre aborda igualmente a questão do trabalho, referindo o trabalho espiritual – *spiritualibus operibus occupati*²⁵, e o trabalho corporal ou de mãos – *actu operum cottidianorum*²⁶. Sobre as “obras activas de cada dia” diz por exemplo:

“Il doit donc y avoir après les offices de Dieu du travail corporel, autrement dit manuel[...] Aussi faut-il que dans l’espace entre les différentes heures prennent place différents exercices actifs”²⁷, e adiante refere o trabalho manual silencioso²⁸. O Mestre na sua regra menciona o trabalho da terra ou de qualquer outro ofício²⁹, mas para o trabalho manual da terra e para as missões de viagem recomenda que se recorra aos irmãos que não soubessem nenhum outro ofício, ou não quisessem ou pudessem aprendê-lo³⁰. No que respeitava aos artífices o trabalho ser-lhes-ia destinado cada dia, verificando-se o seu desempenho, sentando-se cada dia entregues ao dito ofício³¹. Excepções são previstas para os irmãos delicados ou enfermos, a quem se reservam trabalhos adequados, e aos de cabeça dura ou simples, a quem se reservam aos trabalhos grosseiros, e aos meninos e velhos, a quem se reservam trabalhos igualmente adequados³².

O trabalho dos monges será referido igualmente ao abordar as propriedades do mosteiro, onde o Mestre determinaria que para os irmãos, dedicados inteiramente aos trabalhos espirituais, se deveria limitar os trabalhos ao jardim e aos ofícios³³, pois se se lhes impusessem trabalhos pesados eles perderiam o hábito de jejuar³⁴.

A Regra de São Bento inclui diversas referências ao trabalho, e um capítulo dedicado ao trabalho das mãos quotidiano.

O trabalho vem mencionado no capítulo XL sobre a medida do vinho³⁵, no capítulo XLVI sobre os que caem em erros leves, no capítulo L, sobre os Irmãos que trabalham longe do Oratório³⁶.

No capítulo dedicado aos que caem em erros leves, uma interessante distinção é feita entre trabalho e serviço ou missão. O trabalho surge ligado à cozinha, ao celeiro,

²⁵ *La Règle du Maître*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, por exemplo vol. II, p. 226.

²⁶ *La Règle du Maître*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, por exemplo vol. II, p. 222.

²⁷ *La Règle du Maître*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, por exemplo vol. II, p. 225.

²⁸ *La Règle du Maître*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, por exemplo vol. II, p. 227 – *travail manuel silencieux*, p. 226 – *tacito laboris*.

²⁹ *La Règle du Maître*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, por exemplo vol. II, p. 233 – *quand ils se mettent au travail, soit de la terre soit d’un autre métier quelconque*, p. 232 – *nam ipsum laborem aut terrenum aut cuiusvis artis*.

³⁰ *La Règle du Maître*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, por exemplo vol. II, p. 237 – *Au travail manuel de la terre et aux missions de voyage, on affectera les frères qui ne connaissent aucun métier ou qui ne veulent ou ne peuvent en apprendre*, p. 236 – *Ad laborem vero operis terreni vel missiones viarum hii fratres deputentur, qui artes nesciunt aut discere nolunt aut non possunt*.

³¹ *La Règle du Maître*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, por exemplo vol. II, p. 237 – *Quant aux artisans, on leur assignera à la journée et on vérifiera la prestation de leur métier, et ils s’assiéront à leur métier chaque jour*, p. 236 – *Artifices vero, deputato ad diem et experimentato artis suae, artibus cottidie sedeant*.

³² *La Règle du Maître*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, por exemplo vol. II, p. 239.

³³ *La Règle du Maître*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, por exemplo vol. II, p. 355 – *Aussi se contentera-t-on, en fait de travaux au monastère, des seuls métiers et du jardin*, p. 354 – *Unde ad laborem in monasterio ars sola cum horto sufficiat*.

³⁴ *La Règle du Maître*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, por exemplo vol. II, p. 355 – *Car si nous voulons les exploiter par les soins de frères spirituels, nous leur imposons de rudes travaux et ils perdent l’habitude de jeûner*, p. 354 – *Nam si volumus curam earum per spirituales fratres excolere, cum gravem eis laborem iniungimus, consuetudinem jejunandi amittunt*.

³⁵ *Regra do Glorioso Patriarcha Sam Bento*, Lisboa, António Ribeiro, 1586, f. 29v.

³⁶ *Regra do Glorioso Patriarcha Sam Bento*, Lisboa, António Ribeiro, 1586, f. 32v.

e a qualquer officio. O serviço ou missão surge ligado ao forno à horta. Deveríamos assim considerar os Irmãos trabalhando na cozinha, no celeiro, e em officios, e os Irmãos em serviço ou missão no forno e na horta.

O trabalho das mãos quotidiano é tratado no capítulo XLVIII³⁷. O enquadramento proposto para a apresentação quer do trabalho de mãos quotidiano, quer da lição divina, seria o combate à ociosidade.

No trabalho das mãos quotidiano, em casos excepcionais, inclui-se a ocupação em recolher as sementeiras, caso a necessidade do lugar ou a pobreza o impusessem. Se tal acontecesse, os Irmãos não se deveriam entristecer, mas antes lembrar-se de que segundo o exemplo dos Padres e dos Apóstolos, vivendo do trabalho de suas mãos, seriam verdadeiros Monges.

Ao tratar da humildade, e procurando identificar locais onde se pudessem encontrar os Monges, a Regra menciona o Oratório, o Mosteiro, a horta, o caminho, o campo³⁸. Teremos assim uma distinção clara entre horta e campo.

Para um eficaz combate à ociosidade, dever-se-ia ter em conta dois casos especiais:

- o dos Irmãos descuidados e negligentes, que não quisessem ou não pudessem ler ou meditar, a quem se deveria encomendar alguma obra que fizesse;
- o dos Irmãos enfermos ou delicados, a quem se deveria dar exercício e officio, quem não lhes permitisse nem estarem ociosos nem sobrecarregados.

As Constituições Beneditinas de 1590 iriam referir os trabalhos espirituais e o trabalho de mãos.

Os trabalhos espirituais surgem mencionados por exemplo no capítulo dedicado às recreações:

*“Considerando a fraqueza humana, que não sempre pode levar os trabalhos espirituais, ordenamos que os prelados tenham respeito e consideração, e dêem seis vezes por ano recreações aos Religiosos, cada dois meses uma [...]”*³⁹

O trabalho de mãos surge mencionado no capítulo dedicado à lição e oração mental quotidianas:

“[...] encarregamos muito aos prelados que com muito cuidado trabalhem, que os religiosos não estejam ociosos, pois a escritura nos ensina que a ociosidade é inimiga da alma. E portanto com muito rigor se castiguem os que não aproveitarem o tempo desde a Prima até Terça, e depois de Vésperas até ceia, gastando este tempo pela manhã sem se aparelhar para dizer Missa, e ler em algum livro bom que os possa edificar, e o prelado tenha cuidado de pôr a cada um em o exercício que seja conforme à sua habilidade, por que uns são para letras, outros para devoção, e outros são activos e afeiçoados à música, o que tudo é necessário para a religião.

E porque se cumpra o que nosso Padre São Bento manda acerca do trabalho de mãos, mandamos que os Piores levem os Monges, quando não estiverem ocupados em obediência, a fazer algum

³⁷ Regra do Glorioso Patriarcha Sam Bento, Lisboa, António Ribeiro, 1586, f. 33 e 33v.

³⁸ Regra do Glorioso Patriarcha Sam Bento, Lisboa, António Ribeiro, 1586, f. 14.

³⁹ Constituições da Ordem de Sam Bento destes Reinos de Portugal, Lisboa, António Alvarez, 1590, cap. 52, p. 165.

trabalho de mãos em coisa que aproveite, no qual se deterão por espaço de meia hora. E neste exercício entrará o lavarem os irmãos a roupa, que se pode lavar nas casas. [...] na Quaresma é razão, que pois os seculares emendam seus costumes, e se privam de muitos passatempos, e frequentam mais as igrejas, que nós os religiosos façamos o mesmo com a vantagem, orando, lendo, e ocupando-nos mais que nos outros tempo, para que com isto recuperemos o tempo que perdemos, e façamos o que nosso Padre São Bento diz no capítulo da quaresma”⁴⁰.

As Constituições Beneditinas de 1629 iriam identificar esses pesados trabalhos espirituais – a frequência do Coro, e os Actos Conventuais⁴¹.

O Cerimonial Beneditino de 1647 dedica um capítulo ao varrer conventualmente e ao trabalho de mãos⁴²:

“O trabalho de mãos, suposto que por indultos dos Sumos Pontífices se não guarda com o rigor que Nosso Padre São Bento em sua Regra ordena, com tudo isso, a nossa Congregação, para que de todo não falte à vontade de seu glorioso Patriarca, tem determinado que depois de Terça até Prima se ocupem os Monges em alguns exercícios proveitosos para a casa, como são escrever livros para o coro, aprender a escrever letra grossa, e tanger tecla, ou algum instrumento que sirva para o coro, e fazer algumas outras obras que sejam necessárias. Além destes particulares exercícios, em algumas quartas e sextas-feiras do ano, principalmente no Advento e na Quaresma, nos dias que não forem de silêncio, irá o Mestre com todos os Irmãos e Padres, da disciplina pela manhã, ou de tarde à horta ou claustro, onde se ocuparão em alguma obra por espaço de uma hora, no qual exercício guardarão sumo silêncio, trazendo sempre os capelos nas cabeças”.

Horas vagas

A Regra de São Bento estipula um horário para o quotidiano dos Monges, no que respeita às horas do dia e às horas da noite, e quanto ao Ofício Divino e ao trabalho manual e leitura⁴³.

Estas horas são horas antigas, e o seu cálculo variaria segundo as estações⁴⁴. Teremos de considerar um período diurno e um período nocturno, perfazendo as nossas actuais 24 horas⁴⁵. O cálculo das horas far-se-ia da meia noite à meia noite, dividindo cada período diurno em 12 partes iguais, entre o nascer e o pôr do Sol, e

⁴⁰ *Constituições da Ordem de São Bento destes Reinos de Portugal*, Lisboa, António Alvarez, 1590, cap. 39, p. 127v. e 128.

⁴¹ *Constitutiones Monachorum Nigrorum S. P. Benedicti Regionum Portugalliae*, Coimbra, Diogo Gomes de Loureiro, 1629, livro 3, Constituição 5, capítulo V – *De Recreationibus Conventualibus*, p. 245, “*Monachorum laborem in frequentatione Chori, et actuum Conventualium*”.

⁴² *Ceremonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarca S. Bento do Reino de Portugal*, Coimbra, Diogo Gomes de Loureiro, 1647, Livro II, título III, capítulo III, p. 199.

⁴³ SCHMITZ, Ph., *La Règle de Saint Benoît*, Turnout, Brepols, 1987, p. 255.

⁴⁴ SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 255.

⁴⁵ SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 255.

o período nocturno em outras 12 partes iguais, do pôr ao nascer do Sol. O ponto de referência seria o meio dia⁴⁶.

Desta forma temos que a duração das horas antigas varia ao longo do ano, pois quer o dia quer a noite, fosse qual fosse o seu comprimento, estaria dividido em 12 partes iguais⁴⁷. As horas manter-se-iam nos 60 minutos nos equinócios da Primavera e do Outono, mas poderiam variar de dia entre 75 minutos no solstício de Verão até 45 minutos no solstício de Inverno, e de noite inversamente de 45 minutos no solstício de Verão até 75 minutos no solstício de Inverno⁴⁸.

A primeira hora, a que corresponderia a Hora Canónica de Prima, variaria entre as 7h40 no solstício de Inverno, e as 4h00 no solstício de Verão, mantendo-se nos equinócios nas 6h00⁴⁹.

A terceira hora, a que corresponderia a Hora Canónica de Terça, variaria entre as 9h08 no solstício de Inverno, e as 6h40 no solstício de Verão, mantendo-se nos equinócios nas 7h00⁵⁰.

A sexta hora, a que corresponderia a Hora Canónica de Sexta, variaria entre as 11h17 no solstício de Inverno, e as 10h40 no solstício de Verão, mantendo-se nos equinócios nas 11h00⁵¹.

A nona hora, a que corresponderia a Hora Canónica de Noa, variaria entre as 13h20 no solstício de Inverno, e as 14h40 no solstício de Verão, mantendo-se nos equinócios nas 14h00⁵².

Para dormir, a Regra propõe um sistema de referência duplo, com um horário de Verão e um horário de Inverno⁵³.

Quanto ao horário de trabalho e estudo, o sistema estabelecido na Regra de São Bento tem 3 períodos: o Verão da Páscoa até 1 de Outubro; o Inverno de 1 de Outubro até ao início da Quaresma, e a Quaresma, nos 40 dias antes da Páscoa⁵⁴.

No horário de Verão, entre a Páscoa e o início de Outubro, por exemplo, o horário destinado ao trabalho e ao estudo corresponderia aos períodos entre as 6h00 e as 8h30, e entre as 11h45 e as 17h45⁵⁵.

⁴⁶ SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 255.

⁴⁷ SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 256.

⁴⁸ SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 256.

⁴⁹ SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 257.

⁵⁰ SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 257.

⁵¹ SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 257.

⁵² SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 257.

⁵³ SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 257.

⁵⁴ SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 258.

⁵⁵ SCHMITZ, Ph., op. cit., p. 260.

O mestre pedreiro Antônio Fernandes de Matos: um minhoto em Pernambuco no século XVII

Maria Berthilde Moura FILHA

No ano de 1957, José Antônio Gonsalves de Mello, um dos mais renomados historiadores de Pernambuco, publicou os resultados de sua pesquisa sobre o mestre de obras Antônio Fernandes de Matos. Sob o título “Um mascate e o Recife” biografou este português estabelecido em Pernambuco e suas atividade no Recife entre os anos de 1671 a 1701.

Mello trabalhou com documentação colhida em Portugal e no Recife, em arquivos de ordens religiosas, irmandades e ordens terceiras. Mas foram fundamentais para reconstituição da vida do biografado, as informações encontradas na Ordem Terceira de São Francisco, herdeira dos bens de Antônio Fernandes de Matos, após sua morte.

Desta documentação foram recolhidos dados que comprovaram o papel de destaque que Matos teve no Recife da segunda metade do século XVII. Um documento oficial, datado de 1695, diz ter sido Antônio Fernandes de Matos “*o artífice de todas as nobres obras que hoje há em a dita Capitania [de Pernambuco], por haver reedificado umas e fundado outras, devendo-se à sua arte e liberal ânimo o enobrecido dos aposentados, o suntuoso dos templos, o cômodo dos povos e o remédio dos pobres, por usar de sua caridade com todos*”.¹

Chegando ao Recife e trabalhando a princípio como mestre pedreiro, Antônio Fernandes de Matos, em curto espaço de tempo, “ascendeu social e economicamente a contratador de obras públicas, a arrematador da cobrança de impostos, a capitão de uma fortaleza que construiu às suas custas e ofereceu ao Rei, a comerciante de sobrado e a capitalista entre os homens de negócios do Recife; construtor de várias igrejas e benemérito de algumas associações religiosas da então vila [do Recife]”. (MELLO)

Foi este personagem, que José Antônio Gonsalves de Mello revelou com suas pesquisas, constatando que apesar de toda a atuação de Matos, seu nome “não aparece nos compêndios de história, nem mesmo nos livros eruditos e a maioria dos recifenses nunca o ouviu mencionar”. (MELLO)

¹ MELLO: 11. O autor não especifica o documento do qual recolheu esta citação.

“Um mascate e o Recife” teve uma segunda edição, em 1981, sendo considerado, ainda hoje, a principal obra de referência sobre Antônio Fernandes de Matos, uma vez que o conhecimento sobre este pouco avançou. Ao contrário, seu nome voltou a cair no esquecimento.

A partir da obra de Mello, este artigo vem resgatar a figura de Antônio Fernandes de Matos, com o objetivo de colocar as seguintes questões: sendo o Recife, na segunda metade do século XVII, um mercado aberto à atuação de imigrantes portugueses, quantos outros artistas e artífices vindos de Portugal ali trabalharam? A exemplo de Matos, quantos traçaram suas trajetórias profissionais no Recife daquela época, alcançando maior ou menor projeção? Certamente, muito há por revelar através de detidas investigações que ainda estão por se fazer.

Antônio Fernandes de Matos – o homem

Antônio Fernandes de Matos era natural do Minho, nascido na freguesia de São Julião da Vila de Moreira do Lima (entre Ponte de Lima e Viana do Castelo). Era filho de Domingos Fernandes e Isabel Fernandes e teve dois irmãos: Sebastião Fernandes de Matos que permaneceu residindo em Portugal, e Domingos Moreira de Lima, que também imigrou para Pernambuco, foi admitido como irmão da Santa Casa de Misericórdia de Olinda, em 1682, e recebeu do governador de Pernambuco o “lugar de armeiro de Sua Alteza, nesta Capitania”, em 10 de Maio de 1688. (COSTA, 332)

Não é conhecida a data do nascimento de Antônio Fernandes de Matos, mas ao se submeter as “provas” para admissão na Ordem de Cristo, era maior de 50 anos, devendo ter nascido na década de 1640.

Também não há registros sobre quando chegou ao Recife.² A mais antiga referência encontrada sobre a sua presença em Pernambuco, data de 1671, quando solicitou permissão à Câmara de Olinda para “fazer umas casas em uns chãos que possuía na Rua do Açogue, no Recife”. Este mesmo documento se refere ao seu ofício de “mestre pedreiro”.³ (MELLO)

José Antônio Gonsalves de Mello argumenta que, nesta ocasião, “o ser proprietário de terreno e estar em condições de construir, permitem acreditar que a sua situação econômica não era a de um pobretão e, portanto, que já se encontrava no Brasil há algum tempo, pois é de crer que aqui chegasse como imigrante, a tentar a vida”. (MELLO)

Provavelmente, em 1679, Antônio Fernandes de Matos se casou com Paula Monteiro, filha do licenciado Domingos Monteiro de Oliveira, natural da vila de Ancede, do Bispado do Porto, e de Maria Dias Videira, proveniente do mesmo

² Após a morte de Antônio Fernandes de Matos, a Ordem Terceira de São Francisco do Recife ficou responsável por seus bens e documentação. Mesmo assim, segundo José Antônio Gonsalves de Mello o caráter fragmentário da documentação de natureza pessoal relativa a Antônio Fernandes de Matos, que se conserva na Ordem III, não permite esclarecer a fase inicial de sua vida. Nenhum elemento há a elucidar os seus princípios no Brasil. MELLO: 19.

³ MELLO: 17. O autor não especifica o documento do qual recolheu esta citação.

Bispado. Teve os seguintes filhos: Paula Monteiro, Padre Inácio Monteiro de Queiroz, Mariana Monteiro, Maria Dias Videira e Luisa Monteiro.

Tornou-se um dos homens mais ricos de Pernambuco, atuando em diversos ramos de atividades, pois não exerceu apenas o ofício de mestre pedreiro. Comercializou com produtos da terra, como o açúcar e o tabaco; negociou com escravos africanos; importou fazendas e miudezas para venda em Pernambuco e capitanias vizinhas.

Além disso, foi contratador do dízimo do açúcar por vários anos, no período entre 1685 e 1701; arrematou o dízimo do peixe e do gado em 1701, e das miunças, em 1694; tinha o privilégio do recebimento de toda pedra dos lastros dos navios que vinham ao Recife, conforme contrato que realizou em 6 de Agosto de 1696, com a Câmara de Olinda.

Fez fortuna, e se tornou um dos grandes proprietários de imóveis urbanos no Recife na segunda metade do século XVII. No entanto, nunca deixou de exercer a atividade de mestre pedreiro, como demonstra o seguinte título de débito:

“Devo que pagarei ao Capitão o Senhor Antonio Fernandes de Matos ou a quem me este mostrar 73\$980 procedidos de jornaes de carapinas e de seus escravos que me mandou fazer as casas em que de presente vivo e tão bem algum tigollo e cal que tudo emportou a dita quantia de 73\$980, a qual quantia lhe pagarei em dinheiro todas as vezes que mos pedir e por assim passar na verdade tudo o referido asima lhe dei esta clareza por mim feita e assignada. Recife 30 de Maio de 1696”. (Ordem III, Lata 33 Apud. MELLO: 20)

Antônio Fernandes de Matos faleceu no Recife, em 1701, sendo um dos homens mais ricos de Pernambuco naquela época. A Ordem Terceira de São Francisco do Recife ficou como herdeira e testamenteira de seus bens, e responsável pela administração dos contratos de obras ainda vigentes.

O Recife do século XVII – o contexto no qual viveu

Pernambuco foi uma das capitanias hereditárias concedidas por D. João III, em 1534. Seu donatário, Duarte Coelho, veio pessoalmente conquistá-la, “com huma frota de navios, que armou a sua custa, em a qual trouxe sua mulher e filhos, e muitos parentes de ambos, e outros moradores”⁴.

Tornou-se uma das capitanias mais prósperas, no século XVII, devido à produção do açúcar, sendo também o ponto de apoio da colonização portuguesa na costa setentrional do Brasil.

Por seu potencial econômico e posição estratégica, Pernambuco foi ocupado pelos holandeses, em 1630, e o Recife se tornou o centro do poder do invasor que dominou grande parte do nordeste brasileiro, até 1654. Nesse ano, em meio a conflitos armados, os luso-brasileiros retomaram o poder sobre toda a região, sucedendo a partir de então um longo período de restauração econômica e política.

⁴ SOUSA, 1825: 23.

Os engenhos de açúcar, povoados e vilas, em grande parte, precisavam ser reconstruídos uma vez que toda a região se encontrava bastante castigada pelas batalhas e incêndios sofridos. Neste contexto, havia espaço de atuação para homens que quisessem investir recursos, e havia um mercado de trabalho receptivo que absorvia mão-de-obra apta a participar daquele processo de reconstrução.

Segundo José Antônio Gonçalves de Mello, após 1654, foi retomada a vinda de portugueses para Pernambuco. Predominavam os mercadores e mestres de ofícios que vinham preencher as vagas deixadas pelos holandeses. E segundo Mello, naquela época, “*as oportunidades de fortuna para homens de negócios e oficiais mecânicos eram grandes, com o restabelecimento do comércio da capitania [de Pernambuco] com o Reino*”. (MELLO)

O Recife, em especial, viveu na segunda metade do século XVII, um período de transformações. Olinda, a antiga sede administrativa de Pernambuco, havia sido incendiada e abandonada durante o governo holandês que fez do Recife o seu centro político. Com a retomada do poder português, após 1654, os senhores de engenho residentes em Olinda atravessavam grandes dificuldades econômicas, enquanto o Recife prosperava pela ação dos mercadores, muitos dos quais oriundos de Portugal. Afirmando-se economicamente, Recife foi elevado à condição de vila, em 1709, e continuou galgando sua posição de sede política de Pernambuco.

Foi nesta realidade que viveu e atuou Antônio Fernandes de Matos, como veremos a seguir.



Recorte da gravura intitulada “MARIN D’OLINDA de Pernambuco / T’RECIF de PERNAMBUCO”.

Essa gravura de autor desconhecido mostra o Recife, já ocupado pelos holandeses, em 1630.

FONTE – REIS FILHO, Nestor Goulart – *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo, 2000. Cdrom

A atividade de mestre pedreiro

Para entender a participação que Antônio Fernandes de Matos teve na construção do Recife na segunda metade do século XVII, cabe enumerar as obras que executou, algumas através de contratos e arrematações, outras por investimento próprio visando obter lucro. Além disto, extrapolando sua atividade de mestre de obras, patrocinou o estabelecimento de instituições que eram importantes para consolidar o Recife enquanto um centro urbano em ascensão.

Através destas obras se torna possível entender as suas diversas facetas como mestre de obras, como investidor e “capitalista” e como “cidadão” atento às necessidades da realidade em que viveu.

Arco e capela do Senhor Bom Jesus

Segundo constatou Mello, em sua investigação, a primeira referência à atividade profissional de Antônio Fernandes de Matos encontra-se em um documento da Irmandade do Senhor Bom Jesus das Portas.

Esta Irmandade inicialmente fundada na Matriz do Corpo Santo do Recife, recebeu por doação de André Vidal de Negreiros, ao tempo do seu governo em Pernambuco (1657-1661), a porta que fechava ao norte a povoação. Aí edificou sua igreja, na qual trabalhou Matos por alguns anos, como comprova este documento datado de 1680:

“Pello que se pagou a Antonio Fernandes de Matos de acrescentar o corpo da Igreja e da mais obra que fez neste anno, a saber, de fazer a Igreja acabada, com sua esquadra de pedra e portas e asoalhar a samcristia; e tudo mais que foi nesario para a dita obra, assim de materiais como de mãos – 300\$000”. (Irmandade do Senhor Bom Jesus. Livro de Receita e Despesa, 1679-1786, fl. 12v/13. MELLO)

Em 1682, continuava prestando serviços de pedreiro e carpinteiro para acrescentar à igreja uma varanda trapeira. No ano seguinte foi eleito juiz da Irmandade.

Igreja e Convento de Nossa Senhora do Carmo do Recife

Em 1667 os Carmelitas Observantes estavam instalados no Palácio da Boa Vista, construído pelo Conde de Nassau, em 1643. Receberam este por doação da Câmara de Olinda e ali estabeleceram o seu primeiro hospício no Recife.

Considerando este local impróprio por estar sempre alagado pelas marés e ser distante do centro da povoação e do porto, os Carmelitas passaram a solicitar, desde 1672, a aprovação da Câmara de Olinda para construção de nova casa em local mais conveniente.

Certamente, esta solicitação não foi atendida, uma vez que em 1686 estavam reedificando o Hospício da Boa Vista, encontrando-se a igreja executada mais da metade. No entanto, as obras estiveram paralisadas durante um período de conflito entre os Carmelitas Observantes e os da Reforma, fato que acabou por definir o hospício da Boa Vista como casa dos Reformados.

Em 1696, a obra estava bem adiantada, mas a escassa documentação existente no arquivo da Província Carmelita de Pernambuco, não fornece maiores informações sobre a construção da igreja e convento da Ordem. No entanto, através do testamento deixado por Antônio Fernandes de Matos, datado de 21 de Agosto de 1701, sabe-se que participava deste processo e mandava fazer por sua conta o dormitório, então em construção. (MELLO)

Fortaleza da Madre de Deus e São Pedro

A fortaleza foi edificada sobre um banco de areia formado pelo aluvião dos rios Capibaribe e Beberibe, no extremo sul do istmo do Recife. Sua construção era conveniente devido à ausência de qualquer defesa militar naquele ponto, expondo o porto do Recife a possíveis ataques inimigos.

Antônio Fernandes de Matos se propôs a construir o forte à sua custa, apresentando-o como serviço à Coroa Portuguesa. Em recompensa, por patente de 22 de Março de 1684, foi nomeado como capitão da fortaleza.

A 15 de Fevereiro de 1685, com o apoio do Governador de Pernambuco, D. João de Sousa, foi lançada a primeira pedra do forte, e em Maio, os muros estavam na altura do cordão, em toda a sua extensão, havendo 24 canhões montados.

Com a construção do forte, larga área do extremo sul do istmo do Recife ficou livre da invasão das marés e nela pôde Matos construir várias casas, muito valorizadas, por ser no centro comercial da povoação. Supõe Mello, que nesta ocasião Matos deve ter definido o traçado de alguns novos quarteirões, pois na relação dos seus serviços encontra-se o de “cordear as ruas edeficando muitos apozentos com que se acha a cidade [sic] enobrecida”.⁵ (MELLO, 36)



Planta do Bairro do Recife, datada de 1733 e assinada pelo Tenente de Fortificações Manuel de Almeida da Fortuna. A Fortaleza da Madre de Deus está indicada nesta planta com a letra “B”, sendo os quarteirões à sua frente parte da área ganha pelo aterro consequente da construção da fortificação.

Original manuscrito do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa.

FONTE – REIS FILHO, Nestor Goulart – *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo, 2000. Cdrom

⁵ MELLO: 36. O autor não especifica o documento do qual recolheu esta citação.

Igreja e Hospital do Paraíso

Fundado por escritura de 31 de Outubro de 1684, foi edificado por D. João de Sousa, mestre de campo de um terço de infantaria de Pernambuco, senhor do Engenho Juriçaca, e sua esposa, D. Inês Barreto de Albuquerque.

Estava situado na “banda de Santo Antônio” da povoação do Recife e devia constar de igreja, cemitério e hospital para atender a doze pobres e ser mantido com os bens doados em vida pelo casal, e outros incorporados por testamento.

Sua construção teve início, provavelmente, em 1686, e em 1688 o conjunto estava ainda por concluir, como menciona a seguinte certidão passada por Antônio Fernandes de Matos:

*“Certifico que o Mestre de Campo Dom João de Souza, que Deus aja, em sua vida mandou fazer a sua custa em Santo Antonio do Recife huma Igreja emvocação Noça Senhora do Paraizo e hum hospital mistiquo à dita Igreja, para nelle curar os pobres que se quizeçem recolher, por não aver neste Recife nenhum hospital e experimentarẽ os pobres grandes incommodidades, morrendo muitos a mingoa. E o dito Mestre de Campo me pediu quizeçe tomar a meu cargo o mandar fazer as ditas obras da Igreja e hospital, que se obrarão com toda a perfeição e brevidade e estão coaze no fim e tem gasto athe o prezente, despendido por minha mão, doze contos de reis. E por me ser pedida a prezente a passei na verdade e assim juro aos Santos Evangelhos, assignada e sellada com o signete de minhas Armas. Feita neste Recife aos 16 de septembro de 1688 annos”.*⁶

Igreja e Colégio de Nossa Senhora do Ó

Após a expulsão dos holandeses, os jesuítas se estabeleceram no Recife, recebendo por doação do Governador de Pernambuco, Francisco Barreto, a igreja que os calvinistas haviam erguido, em 1642. Auxiliados por devotos, os jesuítas contrataram com Antônio Fernandes de Matos a construção de uma nova igreja e colégio.

A 18 de Dezembro de 1686, dia de Nossa Senhora do Ó, tiveram início as obras que prosseguiram sem interrupção até o final, quatro anos mais tarde, ocorrendo a benção solene da nova igreja no dia 17 de Dezembro de 1690.

Em 1692, o colégio ainda estava em construção, investindo Matos recursos próprios nesta obra, sendo considerado pelo Padre Provincial como um autêntico “fundador” daquele colégio.

⁶ MELLO: 41. O autor não especifica o documento do qual recolheu esta citação.

Igreja e Convento da Madre de Deus

Pouco tempo depois de ter feito despesas com a construção do Forte da Madre de Deus e com as obras da Igreja e Colégio de Nossa Senhora do Ó, Antônio Fernandes de Matos fez nova doação aos padres da Congregação de São Filipe Néri.

Esta congregação tinha, então, um recolhimento para padres seculares, situado próximo a Olinda, mas desejavam se estabelecer no Recife, onde a atividade sacerdotal se fazia mais necessária.

Matos fez a doação do terreno e foi o construtor desse primeiro hospício da congregação no Recife, tendo sua construção ocorrido, provavelmente, entre os anos de 1679 e 1680. Segundo registro documental “brevemente se concluiu toda a fabrica do dito hospicio por ser feyta de taypa, de huns tijolos simples com huns paos, constando a Igreja de huma capella-mor e dois altares collateraes pequenos, garrida de esteira, porem toda pintadinha e devota, e a todo o possível proporcionada para o intento”.⁷

Quartel dos soldados

Naquela época, havia em Pernambuco dois terços de infantaria. Um em Olinda e outro no Recife, mas não havia então quartéis. No Recife, devido ao elevado valor dos imóveis, era inviável para os soldados residirem na povoação, levando muitos a morar a grande distância, causando prejuízos ao serviço que prestavam à capitania. Por este inconveniente, os próprios soldados ofereceram um tostão dos seus soldos em cada mês, para a construção de um quartel no Recife.

Foi seu construtor Antônio Fernandes de Matos, que despendeu dos seus recursos próprios para fazer a obra, sendo posteriormente indenizado, em prestações anuais. O quartel estava concluído em Dezembro de 1696, mas até 1742 a Fazenda Real não havia concluído o pagamento das prestações devidas a Matos por esta obra.

O molhe do Porto

Protegido por uma linha de arrecifes, o porto do Recife sofria inconvenientes com a invasão das águas do mar através de aberturas que havia nos arrecifes e formação de bancos de areia.

Uma vez que o porto era essencial para a economia de Pernambuco e para o Recife, este problema foi alvo de atenção no governo de Caetano de Melo e Castro (1693-1699), oferecendo os senhores de engenho e mercadores, contribuições para o solucionar.

Era, para a época, uma obra de difícil execução. Consistia em elevar com blocos de pedra, o nível de partes do arrecife. As pedras seriam lavradas e gateadas com

⁷ MELLO: 48. O autor não especifica o documento do qual recolheu esta citação.

ferros para resistir ao impacto da água. Mesmo ciente das dificuldades, a obra foi arrematada pela Câmara de Olinda, em 1696, e executada por Antônio Fernandes de Matos, entre os anos de 1696 a 1699.

No entanto, a obra estava arruinada em 1704, sendo a Ordem III de São Francisco, herdeira dos bens de Matos, obrigada a pagar por sua reedificação.

Capela da Ordem III de São Francisco

No dia 12 de Junho de 1695, o Padre Visitador Geral da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil autorizou a criação de uma Ordem III ligada ao Convento de Santo Antônio do Recife.

A primeira pedra da nova capela foi lançada a 13 de Maio de 1696, sendo encarregado da obra Antônio Fernandes de Matos. Em 15 de Setembro de 1697, a obra da capela estava concluída e foi celebrada a primeira missa.

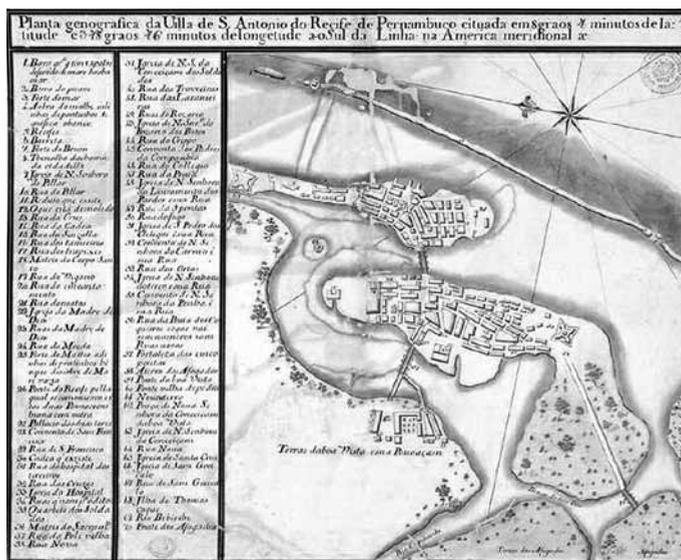
Matos, que havia sido admitido na Ordem em 17 de Setembro de 1695, foi ministro desta entre os anos de 1698 a 1700 e pode orientar os trabalhos de ornamentação em execução na capela dos terceiros.

Obras das pontes

No dia 6 de Agosto de 1696, Antônio Fernandes de Matos arrematou o contrato de conservação das pontes do Recife, da Boa Vista, dos Afogados, de Motocolombó e a do Varadouro de Olinda. Por este serviço, receberia 320\$ por ano, pelo prazo de dez anos.

Falecendo Matos, em 1701, a Ordem III de São Francisco, herdeira dos seus bens e sua testamenteira, manteve a obrigação de conservar as pontes e de entregá-las reedificadas.

As obras de carpinteiro feitas após a morte de Matos, nas pontes do Recife, Boa Vista e Afogados foram dirigidas pelo oficial Manuel Borges, auxiliado por outros oficiais carpinteiros, a saber: Domingos de Sepúlveda, Pedro Borges, João Borges Barbosa e Manuel Coutinho. As obras de pedreiro da ponte da Boa Vista foram arrematadas por João Fernandes Burgos, e a dos Afogados por Estevão Soares de Aragão.



“Planta genográfica da Villa de S. Antonio do Recife de Pernambuco”. Ca. 1763. Original do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa.

Representa os bairros do Recife, Santo Antônio, Boa Vista e Afogados, com as pontes de ligação entre estes, nas quais trabalhou Antônio Fernandes de Matos.

FONTE – REIS FILHO, Nestor Goulart – *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo, 2000. Cdrom

Antônio Fernandes de Matos e seus contemporâneos

Este elenco de obras apresentado é referente apenas àquelas de maior repercussão para o Recife, devendo ser acrescidas a estas as construções e reformas feitas por Antônio Fernandes de Matos para particulares.

A fim de dar cumprimento a esta produção, Matos contava com um grande número de colaboradores e abundante mão-de-obra, tão numerosa, que somente pessoa como ele, que comercializava com escravos, poderia possuir. Utilizava estes escravos para trabalhos pesados como a construção da Fortaleza da Madre Deus e as obras do porto do Recife. Segundo José Antônio Gonsalves de Mello, ao falecer, Matos tinha a seu serviço noventa e oito negros.

A documentação pesquisada por Mello registra que para sua atividade de construtor, contratava os serviços de mestres de vários ofícios, a saber:

Mestres pedreiros	Manuel Ferreira Jácome
	João Pacheco Calheiros
	João Fernandes Burgos
	Antônio Utra
Carpinas	Custódio Álvares
	Antônio Álvares
Ferreiros	André Ferreira

	Afonso Dias
Calafate	João Gonçalves
Tanoeiro	Antônio Francisco

Sobre estes mestres, são escassas as informações, estando reunidas no “Dicionário de Artistas e Artífices de Pernambuco”, algumas poucas referências sobre Manuel Ferreira Jácome, João Pacheco Calheiros, João Fernandes Burgos, Custódio Álvares, Antônio Álvares, Afonso Dias.

No entanto, há muito a ser desvendado sobre estes e tantos outros artistas e artífices, em especial, as informações a cerca da origem destes homens. Quantos, a exemplo de Antônio Fernandes de Matos e seu irmão, Domingos Moreira de Lima, vieram de Portugal para fixar residência em Pernambuco, fazendo parte da grande corrente migratória que desde o século XVII, procedia de Portugal?

Um trabalho desenvolvido por Robert Ricard, demonstra a existência desta corrente migratória através de uma análise sobre o livro de registro das “*Denúncias de Pernambuco*”. A partir deste registro, Ricard comprovou a predominância de imigrantes oriundos da região norte de Portugal que vinham se estabelecer no Brasil, no século XVI. Este estudo mostra que entre as 435 pessoas que declararam ao visitador da Inquisição a sua naturalidade, 183 eram do Norte de Portugal, 39 do Centro, 17 do Ribatejo, 93 da região de Lisboa, 48 do Alentejo, 13 do Algarve, 38 das Ilhas Atlânticas e 4 de Marrocos. Entre os 183 portugueses oriundos do Norte, 53 eram do Porto, 29 de Viana do Castelo, 13 de Guimarães, 9 de Braga, 6 de Ponte de Lima, 5 de Barcelos e outros 5 da Vila do Conde⁸.

Por sua vez, afirmou Mello que voltou a crescer a vinda de portugueses para Pernambuco após o fim do período da ocupação holandesa, devido às oportunidades ofertadas por aquela realidade em reconstrução, que acolheu Antônio Fernandes de Matos e quantos outros portugueses que aqui aportaram em busca de uma vida nova. Resta identificá-los.

Bibliografia

- COSTA, F. A. Pereira da, 1951 – *Anais Pernambucanos*. Vol. IV. Recife.
- MARTINS, Judith – *Dicionário de Artistas e Artífices de Pernambuco*. Trabalho inédito.
- MELLO, José Antônio Gonçalves de, 1957 – *Antônio Fernandes de Matos 1671-1701*. Recife: Edição dos Amigos da DPHAN.
- RICARD, Robert, 1948 – Algunas Enseñanzas de los documentos inquisitoriales del Brasil 1591-1595. In. *Anuário de Estudios Americanos*. Tomo V. Sevilha.
- SOUSA, Gabriel Soares de, 1825 – *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. Lisboa: Academia Real das Sciencias.

⁸ RICARD, 1948: 705-715.

Os escravos e os ofícios mecânicos na Bahia-Brasil

Maria Helena Ochi FLEXOR

Salvador herdou de Portugal a estrutura, composição administrativa, a formação de mão-de-obra, composta majoritariamente de artífices, então denominados oficiais mecânicos. Na prática, os ofícios mecânicos foram divididos entre os brancos e os negros, praticados, se não exclusivamente, mas numa grande maioria, ou por uns ou por outros. Neste trabalho busca-se reconhecer os principais ofícios ocupados pelos negros, escravos ou libertos, africanos, crioulos ou nativos do Brasil, no espaço urbano de Salvador, e seu *termo*¹ no século XVIII e três primeiras décadas do século XIX².

De acordo com Hebe Maria Mattos de Castro (TOLEDO, 2006)

[...]enquanto os escravos estavam associados a algum tipo de serviço (serviço de roça, serviço de carpinteiro), os homens livres viviam de alguma coisa. Em geral, de seus bens e lavouras, mas também de seu jornal, de seu ofício de carpinteiro ou simplesmente de agências.

As próprias expressões idiomáticas, portanto, já estabeleciam essa distinção, embora não se tenha encontrado a expressão, serviço de carpinteiro, como ressaltou a autora citada, em Salvador, mas oficial de carpinteiro, a mesma expressão usada pelos brancos. Usou-se a expressão *serviço de* apenas para serventes sem especialidade no ofício, como no caso dos pedreiros.

Ao publicar um pequeno estudo sobre os oficiais mecânicos, na Cidade do Salvador³, algumas características particulares tiveram destaque e levaram a formular algumas hipóteses, entre as quais a de que os escravos não exerciam todas as atividades

¹ Território sobre o qual o Senado da Câmara de Salvador tinha jurisdição.

² As balizas temporais se devem, no século XVIII, a maior frequência de documentos no Arquivo Público do Estado da Bahia – APEB – e, a do século XIX, o dispositivo 25, do Art. 179, da Constituição Política do Império, de 1824, que aboliu as *corporações de ofícios, seus juizes, escrivães e mestres* (disponível no site www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm, capturado em 12 outubro 2006) e conseqüente reforma administrativa do Senado da Câmara, de 1828, após a Independência, tirando-lhe competências, especialmente o poder judiciário e o controle sobre o trabalho dos oficiais mecânicos, transformando-a em Câmara Municipal. Sem serem inteirados dos acontecimentos, especialmente as mudanças administrativas, a Câmara de Salvador ainda registrava os artífices em 1830, a partir de quando, gradativamente, foram sumindo os documentos próprios dessa classe.

³ FLEXOR, 1974: 90.

mecânicas, havendo aquelas, conforme citado acima, que eram ocupadas apenas por brancos, outras exclusivamente por negros e outras que podiam ser exercidas por brancos livres, tanto quanto pelos escravos ou libertos⁴.

Nessa publicação tratava-se de algumas atividades, especialmente ligadas à elaboração de mobiliário, que podia envolver, além do marceneiro, o torneiro, o entalhador, o carpinteiro, o correiro, o serralheiro. O estudo não abarcava toda a gama de atividades mecânicas existentes, mas dava notícias de sua organização e funcionamento, que não diferiam daqueles envolvidos na confecção de mobiliário.

Os ofícios, ou grupo de ofícios, eram normatizados por regimentos específicos. Os oficiais mecânicos, na realidade, regiam-se por dois regulamentos: um civil, normalmente contido nas séries de posturas do Senado da Câmara e, outro religioso, o Compromisso da Irmandade à qual os artífices estavam ligados, geralmente tendo como orago o protetor da profissão. Formavam, pois, dois corpos diferentes: o do ofício, com seu regimento e juízes, e a confraria, com seu compromisso e mesários. Imiscuíam-se uns nos assuntos dos outros. Encontram-se, nos compromissos, regras que pertenciam à competência da regulamentação camarista, ou regulamentação das irmandades repetida em algumas das posturas. A vida religiosa fazia parte do cotidiano dos homens seiscentistas e setecentistas, a ponto de não haver distinção entre administrar as regras pertinentes ao ofício ou à Irmandade do ofício.

Os artífices, na maior parte dos ofícios, herdaram os regimentos lusos, em especial os de Lisboa, que foram adaptados aos novos locais, como o Brasil, especialmente devido à presença dos índios e dos escravos.

Isso pode ser verificado no documento existente no Arquivo Histórico Ultramarino, o Compromisso da Confraria de São José, ou seja o *Compromisso e Regimento Economico dos Officios de Carpinteiro e Pedreiro e dos mais agregados a Bandeira do Glorioso S. Iozé e sua Confraria erecta na See Cathedral da Cidade da Bahia Dedicado ao mesmo Glorioso Santo e Feito na diata Cidade no Anno de 1780* (AHU, doc. N. 1283,1780)⁵. Esse compromisso foi copiado do *Regimento e Compromisso da Mesa dos Offiços de Pedreiro e Carpinteiro da Bandeira do Patriarcha São Ioseph anno de 1709*, de Lisboa⁶.

Diferenciava-se apenas em dois capítulos e acrescentamentos, mostrados em negrito, nos registros abaixo. O item 5, do Cap. VIII, do regimento lisboeta, rezava

Não poderá Official algum ser admittido no referido exame sem mostrar primeiro Certidão do Mestre com quem aprendeo, de ter acabado o seu tempo.

⁴ As informações, colhidas pelo CEFET-BA, do CEFET-PR, contém inúmeros equívocos, aliás, como toda a *Resenha Histórica*, veiculada na Internet pelo seu serviço de Comunicação Social (www.cefetba.br/comunicacao/introducao.html, capturado em 10 nov. 2006). É preciso rever essas noções. A Bahia, como primeira Capital do Brasil, recebeu, desde logo, a mesma estrutura organizacional dos ofícios mecânicos portugueses, como foi dito acima. Os artífices eram denominados oficiais mecânicos e não tinham nenhuma ligação com mecânica, como informa o referido site.

⁵ FLEXOR, 1974: 72-82.

⁶ LANGHANS, 1943: 274-282.

Não poderá ser admitido ao dito exame Negro de qualidade alguma e só sim Pardo que seja forro pello Pay assim o permitir⁷.

E sendo cazo, que algum Official se queira examinar do officio de Canteiro e Alvíneo, será obrigado a mostrar que aprende hum, e outro Officio por Certidão dos Mestres delles; e sendo assim examinados, serão obrigados a Registrar a sua Carta no Senado da Câmara; e sendo achado, que antes do referido exame vção dos ditos Officios serão condemnados todas as vezes que forem comprehendidos, em seis mil reis, metade para o Senado e a outra para o Officio.

E o Cap. X, dizia

Attendendo que tendo os Mestres muitos aprendizes, nem estes poderão sahir bons Officiais, nem as obras feitas como convem. Não poderá Mestre algum ter mais de dous aprendizes; e para constar de como não excedem a disposição deste Capitulo; serão os Mestres obrigados a fazer presentes a Mezaos aprendizes que ensina, e sendo achado que ensinão mais de dous como fica dito; serão condenados em oito mil reis para a Meza do Officio; e lhe serão tirados os taes aprendizes, que demais tiverem. Na mesma forma incorrerá qualquer mestre que tomar aprendis que seja Negro, nem ainda Mulato cativo; pois só ensinará Brancos, ou Mulatos forros⁸.

Os oficiais mecânicos pediam licença à Câmara, para exercer seus ofícios publicamente, depois de fazer exame perante os juizes de ofício; prestava juramento de bem servir ao público, pagando fiança, válida por um ano, ou seis meses, para os que recebiam pagamento de terceiros. As licenças para os escravos eram tiradas em nome de seus senhores, os quais pagavam a fiança. Nem todos os oficiais mecânicos de Salvador cumpriram essas duas obrigações: licença e fiança.

A maioria dos marceneiros e torneiros era branca, sendo raros os negros e mulatos forros ou escravos. Na documentação consultada no Arquivo Histórico da Prefeitura Municipal do Salvador, hoje sob a guarda da Fundação Gregório de Mattos, no transcorrer de um século e meio – 1700-1850 –, estavam registrados apenas oito homens de cor entre os quais negros e crioulos forros⁹. Como se percebe, eram poucos no ofício de marceneiro.

Por outro lado, encontrava-se um maior número de negros, especialmente escravos, em determinadas profissões, como alfaiate, sapateiro, carapina, tanoeiro, calafate, ferreiro, vendeiro, vendeira de porta ou ganhadora de rua. Eram os negros que exerciam, especialmente, ofícios que envolviam a lida com sangue, como sangradores, aplicadores de sanguessugas e de ventosas, barbeiros, parteiras. Interessante era a figura do barbeiro que, além de suas atividades específicas – cortar cabelos e fazer

⁷ Acrescentamento feito no ao Cap. 4º – dos Juizes do Officio –, de Lisboa. LANGHANS, 1943: 278-279. FLEXOR, 1974: 79.

⁸ A última frase foi acrescentada ao Cap. 2º – Das obrigações do ofício pertencentes em comum – de Lisboa. IDEM, p. 279 Vide FLEXOR, 1974, p. 80. A Irmandade de São José do Rio de Janeiro não fazia concessões nem aos pardos ou mulatos.

⁹ José Teixeira, preto forro (1740) (CARTAS DE EXAME, 1741-1770, fl. 140-141), Bento, escravo do Padre Bernardo Francisco Pereira (1788) (LICENÇA, 1785-1791), Luis Antonio (1801-1802), Ambrozio (1805-1806), escravos de João Ribeiro de Vasconcelos (LICENÇAS, 1801-1811), João (1804), escravo do Capitão Antonio da Rocha Barros (IDEM), João Batista Santana, crioulo forro (1804-1827) (IDEM), José de Souza, crioulo (1816-1822) (LICENÇAS, 1815-1820).

barbas –, também encanava pernas e braços quebrados, tirava dentes, aplicava ventosas, sanguessugas e fazia sangrias¹⁰, além de ensinar música. Não raras vezes tinha um conjunto musical e sua presença ficou marcada nas despesas, por exemplo, das festas de Santo Antônio ou São Francisco, dos frades franciscanos, que registravam a *música de barbeiros*, além da música do organista. Outro testemunho é dado pelos franciscanos que registraram, na década de 1830, a compra de oito navalhas, quatro lancetas e dois boticões para seus escravos barbeiros¹¹.

Jean Batiste Debret (TOLEDO, 2006), no século XIX, dizia:

... O oficial de barbeiro no Brasil é quase sempre um negro ou pelo menos escravo. Esse contraste, chocante para o europeu, não impede ao habitante do Rio de entrar com confiança numa dessas lojas, certo de aí encontrar numa mesma pessoa um barbeiro hábil, um cabeleireiro exímio, um cirurgião familiarizado com o bisturi e um destro aplicador de sanguessugas¹².

Após 1808, 84% dos pedidos para sangrador, feitos à Fisicatura-mor, no Rio de Janeiro, eram compostos de forros ou escravos. Em Minas Gerais, entre 1832 e 1871, todos os barbeiros eram dessa condição.

Os dispositivos, relativos à proibição da participação dos negros nos ofícios, foram se adaptando à nova realidade do Brasil à medida que o tempo avançava. Assim, verifica-se que, apesar dessa proibição do Compromisso citado, supondo que outros compromissos continham as mesmas proibições, a regra foi rompida, pois encontram-se vários oficiais de pedreiros e carpinteiros escravos, no século XVIII e XIX. Mesmo assim, havia diferenças nas diversas atividades, separando as dos brancos das dos negros ou aproximando-as.

Mais recentemente, para comprovar essa hipótese, foi feita pesquisa, buscando informações sobre as atividades dos escravos nos Inventários e Testamentos, entre 1730 e 1830, sob a guarda do Arquivo Público do Estado da Bahia, num total de 263 processos, escolhidos aleatoriamente, tendo sido arrolados 2.399 escravos, na Cidade do Salvador e seu termo, que compreendia Itaparica, São Bartolomeu de Pirajá, Santo Amaro de Ipitanga¹³, Matuim, Paripe, Catu, Passe, Aratu, Mata de São João, etc. onde se encontravam propriedades rurais ou semi-rurais.

Embora o *termo* alargasse a Cidade da Bahia, como sempre foi chamada Salvador, a vida urbana se reduzia a um espaço bastante restrito, visto que existiam engenhos, ou alambiques, sítios ou roças em Água de Meninos, Barbalho, Barreiras do Cabula, Brotas, Matatu ou Rio Vermelho. Tomás Caetano de Aquino tinha dez

¹⁰ As sangrias eram feitas por meio de ventosas, escariações ou aplicação de sanguessugas ou, ainda, por via arterial (arteriotomia) ou venal (flebotomia), em diferentes partes do corpo, no local onde o mal se alojava e devia ser extirpado. Podia obedecer as estações do ano. Também faziam escariações a navalha, permitindo o sangue aflorar, aplicando ventosas (JESUS, 2001: 90).

¹¹ Livro de Guardiães, 1978: 43.

¹² Os cabeleireiros só começaram a exercer a sua função de cuidar exclusivamente de cabelos e perucas na segunda metade do século XVIII. Por vezes qualquer escravo se dava ao *préstimo de sangrar*, mesmo sem ser perito no ofício de barbeiro, como Gabriel, gêge, em 1793, escravo de Manoel Gonçalves Branco, proprietário de fazenda em Itaparica (INVENTÁRIOS, 04/1588/1057/07).

¹³ Atual município de Lauro de Freiras.

escravos, em 1801, na roça no Caminho do Rio Vermelho, adiante da Capela de Nossa Senhora da Madre de Deus¹⁴, em terras foreiras do padre Bernardino Vieira Lemos (INVENTÁRIOS, 04/1764/2234/03). O Campo Grande era, ainda, ocupado por sítios. João Barbosa Madureira possuía, em 1817, uma roça perto da Praça do Forte de São Pedro, de frente para a Estrada do Canela e para o Rio de São Pedro (INVENTÁRIOS, 04/1738/2208/06).

A vida urbana, até os anos 30, do século XIX, ainda se concentrava na freguesia da Sé, se estendia para Santo Antônio Além do Carmo e até a região da Igreja do Rosário de João Pereira. Atingia a Cidade Baixa, até o Pilar, e na segunda cumeada da cidade, a Baixa dos Sapateiros, Largo da Palma, Rua da Saúde, Moraria, com alguns focos de povoamento na Soledade e Itapagipe, onde havia roça no Porto do Bonfim.

O total de escravos arrolados foram 1414 do sexo masculino, subtraindo-se 198 crianças ou moleques e molecões sem ocupação¹⁵, e 985 mulheres, menos 200 crianças¹⁶. Entre esses, 456 escravos tinham alguma doença, ou defeito físico, que os impossibilitavam, total ou parcialmente, para o trabalho e 622 não tiveram suas ocupações declaradas. Com essas subtrações, restaram 1365 trabalhadores distribuídos em diversas atividades. Desse total 43 faleceram, 22 fugiram e 42 homens, mulheres e crianças foram libertos e 6 estavam cartados¹⁷, entrando na contagem 2 condenados à cadeia, restando 1250 escravos com atividade conhecida. Desse total destacam-se 401 homens e 266 mulheres exerciam ofícios mecânicos ou trabalhos artesanais, ocupados por estas últimas, algumas com duas ou mais atividades, enquanto os demais ocupavam-se de tarefas diversas, destacando-se, sobretudo o trabalho ligado à lavoura, em diferentes especialidades – serviço de fazenda, do engenho, da roça, da lavoura, da enxada, da foice, do machado –, mesmo em Salvador, 558 escravos de ambos os sexos, entre os quais moleques, molecões ou molecas entre 12 e 14 anos, notando-se que apenas 2, entre o número citado, que se ocupavam nesses serviços, estavam ligados ao trato de horta. Também a tecnologia era precária, pois apenas 3 escravos sabiam manipular um arado. Seguia-se o serviço de casa, ou serviço doméstico, que em Salvador ocupava um bom quantitativo de escravos, 376 entre homens e mulheres.

Deve-se destacar o número de escravos, dedicados ao transporte de pessoas e mercadorias, como barqueiros, marinheiros, tanto da costa – lancha, barco, saveiro –, quanto da *carreira do Sul*, mais o serviço de trapiche. Chegavam à posição de mestre do barco, mestre marinheiro, etc, tanto na cidade quanto nos engenhos. Alguns mais especializados trabalhavam na Ribeira das naus. Portanto, estavam empregados, tanto no serviço em terra, quanto no mar, tanto em transportes da costa, quanto de

¹⁴ Não identificada.

¹⁵ Aqui só foram excluídos os moleques e molecões sem ocupação. Os ativos são contados no total apresentado.

¹⁶ Descontam-se também 14 citações de idades ilegíveis.

¹⁷ Liberdade prevista.

longas distâncias¹⁸. Carregavam tudo, desde as cadeirinhas de arruas, caixas, sacas, fardos, até os tigres ou barris com excrementos que eram, por eles, lançados ao mar. Para o transporte específico de pessoas o número de escravos era bastante alto, pois contava-se, no período estudado, com 82 carregadores de cadeira, e apenas 1 carregador de rede, a maioria de boa experiência e 3 aprendizes. Alguns senhores de escravos tinham verdadeiras frotas de carregadores, destacando-se, nesse serviço os usás¹⁹, como o mais próprio para o serviço no oitocentos.

As mercadorias, especialmente dos engenhos e alambiques, eram transportadas por carreiros, constituindo-se num ofício que contava com especializações e níveis de conhecimento que ia, desde carreiro ordinário, ou comum, com princípio de conhecimento, quanto carreiro de *adiante* ou de *trás*, chegando a mestre carreiro.

Os escravos eram ocupados, além disso, em várias outras atividades, normalmente em número reduzido, mesmo se contando entre ambos os sexos, na Cidade e nos engenhos, como, por exemplo, cozinheiro (5), marcador de gado (1), moendeiros (14 de ambos os sexos), serviço de rua (14)²⁰, mestres do açúcar (4), purgadores de engenho (13), pastor (2), serviço de curral, gado e vaqueiro (4), cortador de carne (2), tangedor de cavalos (7), vendedora de água (1), pescador e mariscador (13), serviço de estrebaria (8). Destacavam-se, nos engenhos, diferentes feitores: feitor mor, do engenho, do serviço, das canas, da moenda, etc.

Algumas ocupações são destacáveis, especialmente por serem executadas por escravos, como compradores (3) ou traficantes de escravos (2), *língua geral* (2)²¹. Esta última ocupação, entre os africanos é pouco tratada, mas era exercida por personagens importantes, nesse caso duas mulheres, visto que as nações, vindas para a Bahia, eram de diferentes origens, ou grupos étnicos e sócio-econômicos diversos, de línguas e costumes diferentes. Os *língua geral* eram pessoas que conheciam mais de uma língua e serviam de interpretes, especialmente para os recém-chegados. 9 escravos apenas, nesse universo, sabiam ler e escrever e 3 eram de *todo serviço* e 1 trombeteiro.

O tráfico, efetuado pelos escravos, se dava dentro da propriedade de seu senhor que os usava para transacionar seus escravos, permutando-os por outros, ou por novos, já que o tráfico de escravos da África exigia largos investimentos, a começar pelo navio, de sua propriedade ou alugado. Conforme Toledo (2006) *era negócio para homens experientes no comércio, de múltiplas relações, e grossos cabedais*. Mas, também havia os contrabandistas e pequenos negociantes de escravos que não tinham a mesma disponibilidade de capitais. Esses traficantes escravos serviam de intermediários, entre o traficante propriamente dito e seu senhor, especialmente na escolha das peças.

¹⁸ Joaquim, crioulo, ainda moço, escravo de José Siqueira Braga, morador em Santo Antônio Além do Carmo, em 1808, estava certo para viagem para Costa da Mina (INVENTÁRIOS 45/2948/2519/15).

¹⁹ Utiliza-se a grafia da época. Posteriormente os autores têm grafado houças, aussás, hauças.

²⁰ Que diferiam dos ganhadores de rua. Eram os que executavam serviços de compras, por exemplo.

²¹ INVENTÁRIOS 04/1768/2238/03. Pertenciam a Francisca Barbosa de Vasconcelos, eram do gentio da Costa da Mina e moravam em Itapagipe de Baixo. Os *língua geral* eram muito conhecidos entre os índios e foi a língua geral a forma mais conhecida de comunicação, especialmente no litoral, mas também no sertão, depois do contato com os brancos, em especial com os jesuítas.

Todo comércio, no entanto, era feito na base de trocas. A Bahia, especialmente no Baixo Sul, produzia o zimbo, muito apreciado como moeda na África. Era uma das moedas correntes no setecentos, como seria o fumo e aguardente no oitocentos. Não se usava dinheiro.

Antes de se tratar dos oficiais mecânicos propriamente ditos, é necessário, de um lado se falar das diferentes nações de escravos que chegaram, ou nasceram na Bahia, no período tratado, devido às habilidades próprias de um ou mais grupos e, de outro, para fazer referências às doenças de que estavam acometidos, devido ao número elevado de escravos inválidos, quanto à frequência de determinadas doenças, como no caso dos escravos do Capitão Cristóvão da Rocha Pita, proprietário do engenho na Freguesia de Nossa Senhora da Piedade, de Matoim, e do Caboto²², que tinha, nos dois lugares, 106 escravos, em que muitos estavam doentes e boa parte chegou a óbito. Foram registrados, no seu Inventário, feito 1809, 41 mortos, 5 libertos e 4 fugidos, entre o sexo masculino e feminino, de moleques a velhos (01/1091/165^a/01). Não se tratava de época de epidemia, pois outros proprietários, no mesmo período, não tiveram perdas na mesma proporção, portanto, pode-se atribuir a má alimentação, maus tratos, entre outras hipóteses.

As doenças mais frequentes denotavam ser resultado de esforços físicos exagerados ou maltratos – aleijões de braços, pernas, pés, costelas, dedos, entrevados, quebrados da virilha²³ –, avitaminose ou má alimentação – cansaço, erisipela, cegueira, comedores de terra ou de cinza –, falta de higiene – bicho nas costas, bicheiras de braços, feridas, dedos dos pés ou das mãos comidos de bichos, sarnas, gonorréia, gálico²⁴, boubas –, além das doenças que graçavam correntemente, como calor de fígado, asma, reumatismo, gota, hemorróida, hérnia, lepra, morféia, tuberculose, alcoolismo²⁵.

Vilhena (1969, v. 1, p. 155-156) atribuía muitas dessas doenças – escorbuto, bexigas, sarampo, boubas, gálico, sarnas – e pestes, aos tumbeiros que transportavam os escravos, e que *introduzem aquelas multidões de gente infeccionada na cidade*, sem passar por quarentena, ou pelo menos por vintena, em lugar afastado, quer devido ao poder dos traficantes de escravos, quer alegando que a distância não permitiria o acesso rápido do cirurgião e remédios com prontidão. Informava, também, que não havia ancoradouro apropriado e que os mantimentos de torna-viagem, mais contaminados do que os escravos, eram vendidos livremente no celeiro público.

²² Povoado pertencente a Candeias, no Recôncavo. Baiano.

²³ Provavelmente trata-se hoje da síndrome do impacto do quadril, ainda muito pouco estudada, ou seja a falta de articulação da cabeça do fêmur com o acetábulo, ou concavidade do quadril em que se encaixa aquele osso, comum em pessoas que exercem atividades impactantes e com esforço. Os sinais são dores na virilha, nádegas e face lateral do quadril, que podem se irradiar para a coxa e joelho. www.saudeemmovimento.com.br/reprotagemnoticia_exibe.asp?cod_noticia=1742, capturado em 6 nov. 2006. O número de notificações (48) era muito grande: quebrado ou rendido da virilha esquerda, da direita ou de ambas as virilhas

²⁴ Sífilis.

²⁵ Ao contrário do que se pensa, os alcoólatras eram em número reduzido.

Deve-se destacar, também, os proprietários de escravos. Muitos já eram originários da Bahia, alguns dos quais ex-escravos²⁶, mas contavam-se vários de origem portuguesa, que se caracterizaram por serem do Norte de Portugal²⁷.

Também encontrou-se espanhóis, da região ao Norte de Portugal, como Domingos Jorge Affonso, natural de Torres Vedras (INVENTÁRIOS, 04/1799/2269/02). Provavelmente, essa região estava em condições mais precárias que o Sul de Portugal, especialmente a partir dos meados do século XVIII, quando se constata uma maior emigração de seus habitantes para todas as partes do Brasil, tanto quanto os das Ilhas Atlânticas. Apenas se encontrou José Pereira de Almeida, que era natural de Lisboa (INVENTÁRIOS 04/1710/2118/06).

Alguns tinham origem africana, como Francisco Xavier de Araújo, natural de Angola, pedia, em 1811, para vender dois moleques *que são bens peressíveis alem de estarem fazendo continuamente despesas* (INVENTÁRIOS, 05/1707/2177/06) e Maria de Araújo Ribeiro, natural da Costa da Mina, de onde veio pequena, tinha 8 escravos (INVENTÁRIOS 07/2889/05).

Várias famílias não possuíam escravos, sendo que as residências tinham, especialmente no século XVIII, o número suficiente para o serviço doméstico, como arrumar a casa, sobretudo, porque as ocupações de lavadeira, engomadeira ou cozinheira não estavam compreendidas nesse serviço mais geral. Nos sítios e fazendas concentrava-se

²⁶ Catarina de Brito, preta angola, forra, foi juíza da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, da Freguesia de Santo Antônio Além do Carmo; irmã da Irmandade de São Benedito, da mesma freguesia (INVENTÁRIOS, 04/1577/3046/06, 1749). Tinha uma escrava e duas crias; Capitão Lourenço Rodrigues Duarte, liberto de Agueda Roiz, solteiro, tinha dois filhos com sua escrava Damiana. Era oficial mecânico, ferreiro, e deixou, como herança, as ferramentas do ofício a um de seus filhos (INVENTÁRIOS, 04/1577/2046/03, 1749); Paulo de Almeida, natural do Reino de Angola, da terra do Congo, ex-escravo de Antonio de Almeida, casou-se duas vezes com pretas forras. Tinha seis escravos (INVENTÁRIOS, 03/1006/1475/08, 1751), por exemplo.

²⁷ Manoel Ferreira dos Santos, provavelmente traficante de escravos, fez testamento porque ia viajar para a Costa da Mina a negócios. Era natural da Vila de Agueda, termo de Aveiro, Arcebispado de Coimbra (INVENTÁRIOS, 04/1800/2270/11, 1730-1735); Jorge de Azevedo, natural da cidade de Viseu (INVENTÁRIOS, 04/1582/2951/01, 1754); José Ferreira da Costa Braga, natural da freguesia de São Vicente do Bico do Couto, de Rendufe, do Arcebispado de Braga (INVENTÁRIOS, 04/1598/2067/06, 1756); Manoel Rodrigues Maltez, natural de Vila Nova de Famalicão, Arcebispado de Braga (INVENTÁRIOS, 04/1598/2067/01, de 1756); João de Oliveira Baião, natural do Conselho de Baião, freguesia de Santa Cruz do Douro, Bispado do Porto (INVENTÁRIOS, 04/1610/2079/02, de 1760-1762); Manoel Dantas Barbosa, natural da vila de Viana, Freguesia de Nossa Senhora do Monte Serrate (03/972/1441/21, 1768); Domingos da Costa Braga, natural da freguesia de Santa Maria de Rendufe, termo da cidade de Braga (INVENTÁRIOS, 04/1575/2044/02, 1793); João da Maia Braga, natural da cidade de Braga, batizado na freguesia de São João de Souto (INVENTÁRIOS, 04/1765/2235/04); Manoel Pinheiro Braga, natural da freguesia de São Salvador de Lamenha, termo do Porto, Arcebispado de Braga. Curiosamente tinha um botequim com jogo de bilhar, em 1810 (INVENTÁRIOS, 04/1708/2178/03); Antônio José Álvares de Azevedo, natural da Freguesia de São João, termo de Guimarães, Arcebispado de Braga (INVENTÁRIOS, 04/1709/1614/08); João da Silva Barbosa, oriundo da Vila de Viana do Minho, Foz de Lima (09/1716/2186/01); João Batista de Araújo Bastos, capitão do brique Sítio Americano, vindo da Costa da Mina, estando a bordo *gravissimamente molesto*, fez o testamento. Era natural de Cabeceira do Basto, Província do Minho, Arcebispado de Braga (INVENTÁRIOS, 05/1707/2177/05); João Nunes Ribeiro, natural da freguesia de São Veríssimo de Novogilde, Bispado do Porto (INVENTÁRIOS, 05/2192/2661/07); José Antônio de Sá Barreto, natural da Vila de Viana do Minho, Arcebispado de Braga (04/1743/2213/08); Antônio José Pinto, natural da freguesia de N. Salvador de Trabanca, do Arcebispado de Braga (05/2152/2621/03); João Manoel Barbosa, natural da freguesia de São Salvador de Rendufe, termo da vila de Ponte de Lima, Arcebispado de Braga (INVENTÁRIOS, 04/1749/2219/03); Antônio José Pereira Arouca, natural de Arouca, Bispado de Lamego (INVENTÁRIOS, 04/1717/2187/02); Manoel José da Silva, natural da freguesia de Lessa da Palmeira, junto a Matozinhos, Bispado do Porto (INVENTÁRIOS, 04/1507/1976/08).

um número maior de escravos, evidentemente, devido a extensão dos serviços na lavoura, engenhos ou alambiques.

O número de escravos teve um acréscimo na segunda metade do século XVIII, como, também, o da própria população branca, fruto da política pombalina de repovoamento e reurbanização do Brasil. Dada a *liberdade* aos índios, a partir de 1758, incentivado o casamento entre brancos e índios, foi aumentado o número de escravos africanos para suprir os serviços dos diversos núcleos urbanos criados de Norte a Sul do Brasil. Houve a reorganização das tropas regulares, auxiliares e de ordenanças fizeram parte desse programa, além de muitas outras iniciativas, recrutando todos os homens válidos entre 14 e 60²⁸, incluindo escravos e libertos.

O número de escravos aumentou consideravelmente no século XIX, devido à intensificação de seu tráfico, no século anterior, e permaneceu com essas características até o final do período estudado neste trabalho. O Brasil comprometera-se com a Inglaterra em abolir o tráfico escravo desde 1830, época das reformas administrativas pós-Independência, mas que de fato só aconteceria 20 anos depois. Na eminência dessa extinção, intensificou-se o tráfico, chegando o Brasil, em consonância com Manolo Garcia Florentino (apud TOLEDO, 2006), a receber dois navios negreiros semanais, entre 1826 e 1830²⁹.

Raramente os escravos de uma casa, de um engenho ou destilaria eram de uma só nação. Normalmente eram de várias nações, o que facilitava a sua administração e permitia selecionar aqueles mais hábeis em determinadas tarefas. Não formavam um conjunto homogêneo, pois os próprios escravos estabeleciam diferenças entre si. É o que diziam os crioulos, em 1789, na Fazenda Santana, em Ilhéus, depois de algumas petições ao seu senhor, Manoel da Silva Ferreira, que diziam: *quando quiser fazer camboas e mariscar, mandes os seus pretos Minas* (cit. Por TOLEDO, 2006), evidenciando uma oposição entre crioulos e africanos.

Essa diferença, na verdade, deu-se mais no século XIX, que no anterior, como testemunhou o viajante inglês, Robert Walsh, que confirmava que a população escrava era composta de oito ou nove castas diferentes que, entre si, mantinham *lutas e batalhas*, incentivadas pelos brancos, conservando viva a animosidade em favor de sua própria segurança (TOLEDO, 2006).

A grande maioria dos escravos, compreendidos no período estudado, era de origem africana. Os escravos, trazidos ao Brasil, vinham por ciclos, de acordo com

²⁸ Muitos dos negros ou pardos, engajados na tropa, já libertos ou escravos, participaram do movimento considerado como Conspiração dos Alfaiates, de 1798 (APEB, 1998, 2v.), que era muito mais um movimento decorrente das influências da Revolução Francesa, em que os soldados, especialmente os pardos e negros, lutavam pela igualdade, sobretudo na carreira militar e seu respectivo soldo. Dentre os 33 presos havia: 11 escravos, 5 alfaiates, 2 dos quais foram exemplarmente enforcados (João de Deus do Nascimento e Manoel Faustino dos Santos Lira), 6 soldados da tropa de linha, 3 oficiais militares, 1 negociante, 2 ourives, 1 bordador, 1 pedreiro, 1 cirurgião, 1 carapina e 1 professor (ARAÚJO, 2004). Ao contrário do que é apregoado, foi mais um movimento precursor da liberdade dos escravos do que de Independência, visto que os processos sobre o movimento, em momento algum mostram que os acusados tinham noção do tamanho do território da Bahia, muito menos do Brasil, para falar em Independência. Ver FLEXOR, 2004: 203-204.

²⁹ Segundo o mesmo autor Florentino (TOLEDO, 2006), *escravos foram as maiores importações brasileiras*. Um comércio de brasileiros, independente da Metrópole.

os interesses comerciais. Pode-se marcar a dominância das nações no transcorrer do tempo. Segundo Soares³⁰, os primeiros negócios dos portugueses com escravos datam de sua chegada à Guiné. Essa nação dominou os séculos XVI e XVII. O gentio da Guiné foi em grande número no Rio de Janeiro, entre 1718 e 1758. Não se tem informação sobre a Bahia, entre 1718 e 1830, entretanto, depois dessa data, houve predominância dos minas, tanto no meio urbano, quanto no rural. Em todo o período pesquisado foi encontrada apenas uma referência a um escravo de nação guiné, em 1793, que pertencia a Manoel Gonçalves Branco, que tinha fazenda em Itaparica (04/1588/1057/07). Entre as nações que foram trazidas para a Bahia, desde os princípios do setecentos, contam-se *gentio da mina* (do Continente africano) (80), diferenciado de *gentio da costa* (do Noroeste, Costa Ocidental) (317) e *gentio da costa da mina* (Costa do Benin) (45), pois aparecem indicados dessa forma, numa mesma listagem, e o maior número na segunda metade do século XVIII³¹.

Também são desse período uns poucos São Tomé (15), Congo (19), Moçambique (14) e um número maior de angolas (240)³², que cresceu muito nos princípios do século XIX. A mudança de porto de saída de escravos, por volta de 1816, especialmente para Cabinda, ou Cabo do Lopo, e Moçambique foi registrada pela *Idade d'Ouro do Brasil*, que noticiava a chegada de todas embarcações que transportavam escravos, desde 1811.

Os primeiros nagôs (186) aparecem, na documentação consultada, a partir de 1763 e em maior número a partir de 1790, ao lado das mesmas nações anteriores, excetuando os São Tomé, Congo e Moçambique. É nesse período, ainda, 1765³³, que se acusam os primeiros benguelas (83)³⁴. Os primeiros geges³⁵ (178) foram citados por 1791, quando o gentio da costa, da mina ou gentio da costa da mina tendiam a diminuir, prevalecendo um maior número de angolas e benguelas, sendo os nagôs ainda raros. Nesta mesma década, 1795, apareciam os primeiros tapas (29), aumentando o número de nagôs e, novamente, o gentio da costa e da mina, que, por períodos, aumentavam ou diminuía em número. Só em 1802 aparecem os primeiros usás (146), que iriam compor um grande contingente no século XIX, e barbás (7), que se misturavam aos gegês e nagôs. Vez por outra surgiam alguns indivíduos de diversas nações, mas próximas daquelas regiões de onde saíam grandes contingentes de escravos, como os cabinda (39), aparecidos por 1817, bornou³⁶ (18), benin (15),

³⁰ SOARES, 2000: 95.

³¹ No início do século XIX, os bergantins traziam outras mercadorias da Costa da Mina, além dos escravos, como panos, azeite de dendê e ouro (SILVA, 2005: 128-129).

³² Em 1751, Paulo de Almeida, ex-escravo de Antonio de Almeida, declarava-se natural do Reino de Angola, da terra do Congo (INVENTÁRIOS, 03/1006/1475/08, 1751).

³³ O tráfico foi muito aumentado, devido à política pombalina de libertação dos índios da escravidão e incentivo da importação da mão-de-obra africana, especialmente para as regiões onde foram incentivadas as criações de vilas que visavam o repovoamento do Brasil.

³⁴ O número de 87 refere-se ao total de benguelas encontrados a partir de 1765, até 1830. Curiosamente aparece nessa data um Domingos, escravo de Joaquim Santana Seabra, classificado como *gentio da Ásia*. (INVENTÁRIOS, 04/1593/2062/06).

³⁵ Usa-se a grafia de época.

³⁶ Também chamados borbon, borneu, bornin, bornan, bormim, bernó, bornon, bornou, bornu.

chilimane (6), calabar (5), gabão (2), fulanin (2), tulavin (1), catabá (1), mondobé (1), cotocori (1), cassange³⁷ (1), cambari (1), maguim (1), agomé (1), gabarinda (1), estes últimos em unidades e todos já do século XIX.

Desde muito cedo houve a distinção das cores de pele³⁸, provenientes da mistura com brancos ou com índios e as crianças nascidas no Brasil, descendentes de pais de origem africana. A toda a primeira geração de descendentes de africanos chamavam crioulinhas ou crioulinhos (309), mantendo essa diferenciação até a idade adulta, quando eram denominados crioulas ou crioulos (16), mais numerosos somente nos fins do século XVIII e princípios do XIX. No ver de Soares³⁹, o ser crioulo era uma condição provisória que dizia respeito apenas a uma geração de cada descendência e, no pensar da autora decorria daí, *talvez, o fato de não constituir um grupo estável e com interesses comuns*. Por haver grande miscigenação, não houve a persistência dos crioulos como na América hispânica.

Pardo ou parda (103) designava a mestiçagem de branco e negro e em número mais crescente a partir dos anos de 1790. Mulatinhos ou mulatinhas (48), mulatos ou mulatas (3), foram correntes a partir dos meados do setecentos e diziam respeito à mistura de pardos por parte de mãe e pardos por parte de pai, o que equivale dizer, descendentes, de ambas as partes, de mestiços de pretos e brancos. Oliveira (1998, p. 69), tratando de libertos, na segunda metade do século XIX, coloca pardo como sinônimo de mulato, que a documentação consultada desfaz, fazendo distinção entre as duas designações. Karasch⁴⁰ também dá pardo como sinônimo de mulato. O viajante alemão Meyer dizia que *os pardos do Rio eram um grupo distinto que se orgulhava de ser pardo*. Acrescentava que *mulato* era designação menos polida, usada pelos senhores como insulto.

Soares notifica que os pardos não passavam de 10% da escravatura baiana. No universo pesquisado, entre 1730 e 1830, chegou-se apenas a 5%. A documentação, claramente, faz distinção entre pardo e mulato, indicada pelo grau de mestiçagem. Os mulatos eram vistos como brancos. Na revolta de 1814, segundo Silva, o principal alvo de ataques eram os brancos e mulatos. Raramente usavam a designação negro⁴¹, aparece apenas o registro de três pretas, na década de 1790.

Vilhena, na virada do século XVIII para o XIX, via os pardos e mulatos, e por vezes os crioulos, com muito maus olhos, como causadores de assassinatos de brancos, dos maus costumes, *...mulatos perniciosos, soberbos e vadios,...*, prevendo que as grandes

³⁷ Usa-se a grafia da época.

³⁸ Deve-se dizer que era de costume remoto o uso da cor para distinguir os homens, independentemente de raça e de cor. Só com os resultados da Revolução Francesa, especialmente sob o lema da igualdade, começou-se a intensificar a obrigatoriedade de dar sobrenome também as escravos e especialmente aos índios. Esta obrigatoriedade já tinha se iniciado na época da administração pombalina (FLEXOR, 2004: 205). Mesmo os brancos, tinham a indicação dessa qualificação depois do nome.

³⁹ SOARES, 2000: 100.

⁴⁰ KARASCH, 2000: 38.

⁴¹ A palavra negro servia denominar o índio, ou negro da terra. Os africanos eram chamados pretos.

propriedades, fatalmente, cairiam em suas mãos e chamava a atenção do Rei para alguma providência⁴².

Cabrinha ou cabra era a designação dos descendentes de negro e índio⁴³. Servia para identificar homens e mulheres. E já se falava em mestiços que, em 1794, designavam a mesma mistura de índio e negro (INVENTÁRIOS, 04/1596/2065/09). Cabra, portanto, era designação específica, pois cafusos, caribocos ou ariboco ou caboclos designavam os descendentes da mistura de branco e índio, portanto, sem relação com os africanos.

Não foi constatada dominância de nenhuma das nações nos diversos ofícios. O comum era a presença de várias nações, de acordo com a chegada de novos contingentes.

Em qualquer ocupação, o domínio e habilidade dos escravos se dava em vários níveis. A classificação mais genérica, dividia-os em ladinos, ou os que já dominavam a língua e costumes locais, e os boçais, que não tinham essa capacidade. Além disso, podiam ter apenas *princípios* de conhecimento, ser aprendiz, ter *lux de* ofício ou ser oficial completo ou, ainda, oficial perito, oficial pouco perito, mas jamais mestre.

Os ofícios mecânicos representavam 25% do total de ocupações declaradas mais as não declaradas. Foram contados, entre os ofícios mecânicos, os carregadores de cadeira de arruar que concentrava o maior número de escravos (22%), por contar entre eles aprendizes, que se aperfeiçoavam no ofício, como os artesãos. Eram seguidos pelos oficiais de polieiros (15%), ganhadores de rua (8%), carapinas (8%), sapateiros (6%), barbeiros e sangradores (5%), carpinteiros (4%), e mais calafates, tanoeiros, cabeleireiros, covoqueiros, padeiros, caldeireiros e alfaiates (todos com 3%) e, ainda, ferreiros, cerieiros, oleiros (todos estes com 1%)⁴⁴. Foram apenas esses os ofícios mecânicos apontados entre os escravos, nos Inventários e Testamentos consultados, não ocorrendo o que Lima (1999) classifica como *ofícios mais valorizados* ou *ofícios menos valorizados*. Existiam sim, os escravos boçais, meio boçais, meio desasizados, meio oficial até 4 negras *sem profissão, sarmentas e talabardeiras* (INVENTÁRIOS, 04/1710/2180/06).

O autor incluiu, como ocupação dos artífices, atividades que eram sub-ocupações de um outro ofício por ele indicado, como cortumador, que é atividade de correiro; ferrador e malhador de ferro atividades de ferreiro, etc. Apontou outras que não eram ofícios mecânicos, como entalhador⁴⁵ ou pintor e colocou, como *ofícios considerados pouco qualificados*, as principais ocupações dos escravos na Bahia: alfaiate, barbeiro,

⁴² VILHENA, 1969: 135-137.

⁴³ Esse uso de identificar os escravos, e mesmo os brancos, pela raça, pode causar enganos históricos como o acontecido com o escultor Francisco das Chagas, autor do Cristo Morto, da Ordem 3.^a do Carmo, de Salvador, cujo qualificativo de mestiçagem transformou-se em apelido. Inclusive, mesmo portando esse apelido, alguns historiadores e guias turísticos insistem em afirmar que Francisco das Chagas era um negro.

⁴⁴ Subtraíram-se os falecidos (11%) e com profissões ilegíveis (3%).

⁴⁵ Eventualmente os entalhadores registravam seus documentos na Câmara, especialmente porque alguns deles conjugavam essa atividade com a de marceneiro, cuja atividade devia, obrigatoriamente, ter licença, registrar carta de exame, pagar fiança, esmola ao santo protetor, etc. (FLEXOR, 1974: 43).

cabelereiro, calafate, carpinteiro, cavouqueiro, oleiro, padeiro, pedreiro, sapateiro, nas quais se concentrava o maior número de homens de cor. E as mulheres?

As mulheres, além do serviço doméstico, dedicavam-se, em sua grande maioria, à costura (97), seguida pela renda (39) e bordado (25). Essas ocupações não eram consideradas como componentes dos ofícios mecânicos, embora houvesse, evidentemente, toda a fase de aprendizagem, que não diferia dos ofícios masculinos. Ao contrário dos alfaiates, se enquadravam como artesãs, dadas as diferenças de execução das peças de vestuário.

Os alfaiates costuravam para homens e mulheres, com maior requinte, fazendas mais refinadas, roupas que serviam para as ocasiões importantes. As costureiras escravas cuidavam das vestes cotidianas, chamadas de costura chã, normalmente de algodão, incluindo as roupas das senhoras, muito criticadas pelos viajantes oitocentistas pelo fato de se vestirem muito mal no dia-a-dia.

As rendeiras e bordadeiras podiam acumular a atividade de costureira. Ainda se ocupavam em engomar roupa (13)⁴⁶, especialmente a de cama e mesa, chamada goma lisa, ou a lavar roupa. Nota interessante: foram encontrados números insignificantes de escravas nessa ocupação de lavadeira (33), para o universo de indivíduos pesquisados, sem que nele fossem incluídos os brancos, com a família nuclear e os sempre existentes agregados. As mulheres eram, ainda, ganhadoras de rua (33), cozinheiras (18), doceira (1), tecelã (1).

No caso dos engenhos, ou fazendas de plantação de canas ou alambiques, o número elevado de costureiras servia para prestar serviços ao grande plantel de escravos, como os de Manoel Pereira de Andrade, comerciante de tecidos no Pilar, que tinha embarcações, trapiches em Salvador e Santo Amaro, além de alambique em Sergipe do Conde. Além de ter, especificamente, um comprador de gentio da costa, José, tapa, e Domingos, crioulo, traficante de escravos, contava com 6 costureiras e 4 aprendizes e um mestre carapina que sabia ler e escrever. Possuía, ao todo, 266 escravos (INVENTÁRIOS, 04/1594/2063/07, 1795).

Equivalente aos barbeiros e sangradores, as mulheres exerciam a função de parteiras, mas não foi encontrada nenhuma referência na documentação da Bahia consultada. Destacou-se, inexplicavelmente, entre os ofícios femininos, uma barbeira, função tradicionalmente masculina, por causa das diversas atividades que acumulavam. Consta, também, uma mestra de fazer pano (INVENTÁRIOS, 05/2133/2602/02). Vários escravos, ou escravas, ocupavam mais de uma profissão, conjugando, muitas vezes, trabalho agrícola com ofício mecânico.

Encontravam-se senhores e senhoras de escravos que tinham verdadeiras manufaturas ou *empresas*, pelo acúmulo de vários oficiais com a mesma ocupação. Maria dos Santos, moradora a Rua Direita das Portas do Carmo, tinha 65 escravos, entre a casa da cidade e a fazenda em São Bartolomeu de Pirajá. Entre eles estavam 9 costureiras, sendo 2 com princípio do ofício, 1 aprendiz e as demais hábeis em costura *chá*⁴⁷. Duas

⁴⁶ Divididas em com *princípio de engomadeiras* e *engomadeiras de goma lisa*.

⁴⁷ Comum, ordinária, simples.

delas eram, também bordadeiras. Entre os homens possuía 14 pedreiros, sendo 5 oficiais, 2 aprendizes e 7 carregadores, ou serventes, além de 1 oficial de carapina e 1 aprendiz de carapina, 4 cavoqueiros⁴⁸ e 2 aprendizes de barbeiro (INVENTÁRIOS, 04/1594/2063/03). Manoel Domingues de Barros, morador na Rua Direita das Portas do Carmo, tinha 26 escravos, entre eles 12 pedreiros, sendo 5 oficiais, 1 com princípio do ofício, 6 do serviço de pedreiro, isto é, praticavam sem ter aprendido, e 1 oficial de carapina (INVENTÁRIOS, 04/1587/2056/04).

Alguns senhores exerciam um ofício e, em consequência, tinham escravos treinados na mesma ocupação, como o comerciante e mestre calafate, José Francisco Maia, residente na Rua da Preguiça, que possuía 3 escravos oficiais de calafate (INVENTÁRIOS, 04/1574/2043/02); José da Silva Maia, grande negociante da Rua dos Algibebes, entre seus 25 escravos, tinha 8 carregadores de cadeira, 2 oficiais de barbeiro, 1 oficial de pedreiro, 1 carpinteiro, 1 rendeira, 4 costureiras e 1 bordadeira, 2 marinheiros (INVENTÁRIOS, 04/1790/2260/01); João Barbosa Madureira, mercador, tinha, além de cadeiras de arruar, 2 seges. Tinha vários oficiais mecânicos, além de 4 carregadores de cadeira, 1 calafate, 4 carpinteiros, 3 pedreiros, 1 carpina, 1 barbeiro, 1 sapateiro, 1 bolieiro, 1 lavadeira, 3 rendeiras, 2 costureiras e 1 bordadeira (INVENTÁRIOS, 04/1738/2208/06/); Patrício José Álvares, morador na Rua do Areal de Cima, possuía 4 oficiais e 1 aprendiz de carpinteiro, tendo incluído no seu inventário o rendimento dos jornais dos escravos, de dezembro de 1824 a setembro de 1825 (INVENTÁRIOS, 04/1715/2185/11). Joaquina Josefa de Santana Bandeira, da Rua Direita do Pilar, rica senhora de vários engenhos, tinha 5 carregadores de cadeira⁴⁹, 2 oficiais de pedreiro, 2 carapinas, 1 aprendiz de alfaiate, 4 costureiras, 1 rendeira, 3 bordadeiras, 1 engomadeira, dois oficiais de carapina de engenho (INVENTÁRIOS, 04/1547/2016/01). De certa forma, Lima (2002, p. 9) tem razão ao afirmar que *senhores artesãos tendiam a possuir escravarias bastante mais produtivas que as do conjunto dos proprietários urbanos*.

Esses escravos podiam ser empregados nas obras públicas, o que levou muitos de seus proprietários a procurarem essas obras, até que houve a proibição, em 1822, através de uma Portaria da Câmara que dispunha:

O Mestre Pedreiro do Conselho não admita mais nas obras públicas do Concelho, Officiaes que não sejam forros, podendo Somente admittir escravos para Serventes, ou aprendizes, nada ganhando estes (PORTARIAS, 1817-1831, fl. 64v).

A aprendizagem do ofício podia dar-se junto ao amo, ou próprio senhor branco, ou mestre de ofício, ou junto aos oficiais da própria senzala. Aprendia-se na prática do dia-a-dia, o que os hierarquizava como aprendiz, oficial imperfeito ou, ainda, oficial pouco perito, ou *tem princípio de ofício*. Foi encontrado um único mestre sapateiro, José do Carmo, cabra, escravo de João Batista Madureira, já referido como proprietário da roça na Praça do Forte de São Pedro, mas tinha negócios na Rua dos Caldeireiros,

⁴⁸ Extraíam pedras das pedreiras.

⁴⁹ Era o número normal de carregadores em cada propriedade, usando-se normalmente 4 com 1 de reserva para as eventualidades.

como mercador (INVENTÁRIOS, 04/1738/2208/06). Além dele, está relacionado um mestre padeiro, Joaquim, gege, escravo de José Coelho Barbosa, moradores na rua de São Pedro Velho (INVENTÁRIOS, 05/2133/2602/02), em 1821. Em nenhum dos demais ofícios ditos mecânicos, de Salvador, apareceu outro escravo com esse título de *mestre*. Isto significa que não alcançavam o ápice da carreira, porque isso implicaria na possibilidades do escravo abrir negócio próprio, como acontecia com os brancos. O mais alto que chegavam, na hierarquia dos ofícios, era ser oficial. Não existia, mesmo nos engenhos, como indica Lima (2002, p. 18), o grau de contramestre, muito menos quando uma mulher adquiria o direito de continuar a administrar a loja, tenda ou oficina, deixada pela morte do marido oficial mecânico, e precisava de um homem para administrá-las. Ela própria não podia administrar o negócio. Devia contratar um mestre livre e jamais escravo, pelas razões expostas acima.

Segundo Silva (2005, p. 168-169), nas páginas da *Idade d'Ouro do Brasil*, os artesãos mais mencionados são os escravos:

[...]estes eram oficiais, ou aprendizes das várias artes mecânicas necessárias à sociedade colonial. Eram pedreiros, carapinas ou carpinas, ferreiros, calafates, sapateiros, pedreiros, barbeiros, etc. Quanto a seus mestres, brancos pois só estes possuíam a maestria, apenas acidentalmente lhes é feita referência nos anúncios...

Nos engenhos, ao contrário, chegavam a mestre da moenda, mestre do açúcar, mestre carreiro, mestre carapina, entre outros. Da mesma forma, nos serviços de meios de transporte, como mestre carapina da ribeira, mestre marinheiro, mestre da lancha, chegavam sem maiores dificuldades a alcançar a maestria.

Os próprios escravos tinham preocupação em ter uma ocupação mais especializada, especialmente no período em que o iluminismo e a valorização do trabalho começava a penetrar na nova mentalidade, que as Revolução Industrial e Revolução Francesa encarregaram-se de divulgar. Felícia Maria de São José, natural de Salvador, filha de Luiza, preta gege, pedia em testamento, em 1798, a sua filha para cuidar de Damião, crioulinho de 2 anos, que deixava liberto, afirmando:

[...]hei por forro pelo amor que lhe tenho de o ter criado, e rogo a minha filha o não deixe de sua companhia dando-lhe a dita minha filha Rosa todo o bom ensino que eu fizera athe pollo official de officio em que possa viver (INVENTÁRIOS, 03/972/1441/02).

Não há notícias dos custos desse aprendizado. Entre os brancos, o pai do aprendiz estabelecia um contrato formal, ou moral, com o mestre. A aprendizagem podia ser paga em espécie ou em serviços prestados pelo aprendiz, durante o período em que ficava sob a guarda do amo, como denominavam o mestre que ensinava ofícios na época. No caso dos escravos, supõe-se que o pagamento não estava longe dessas práticas, quando não era o próprio senhor, com uma ocupação artesanal, que ensinava, gratuitamente, a seus aprendizes, possibilitando seu aperfeiçoamento até chegar a oficial.

Lima⁵⁰ afirmou que ... *o esquema de aluguel de escravas constitui o modelo mais apropriado para compreender a relação, sendo tal aluguel designado como "jornal"*. Errado! O aluguel era pago ao dono dos escravos e quem os administrava recebia o pagamento dos jornais dos escravos que prestavam serviços a terceiros⁵¹, isto é, era o pagamento semanal, normalmente feito a pedreiros e carpinteiros⁵², enquanto a maioria dos outros oficiais era paga por peça ou empreitada. O rendimento dos escravos ia para seus proprietários ou aqueles que os alugavam, conforme o trato estabelecido.

Como se disse, os oficiais mecânicos tinham mais valor, em geral, ou eram os melhor avaliados entre os demais e serviam, em alguns casos, como garantia de negócios. Manoel Dias Maciel, residente na Rua dos Capitães, freguesia da Sé, que hipotecou 5 de seus escravos ao Capitão José Ribeiro Pontes, por escritura de 900 mil réis, a juros. Eram 5 oficiais de polieiro e 1 com principio de conhecimento desse ofício, variando suas avaliações, que não deviam estar muito longe dos preços reais, por estarem valendo moeda, entre 100 e 180 mil réis, em 1800 (INVENTÁRIOS, 04/1761/2231/04). Os preços de artesãos variavam de acordo com o ofício. Variavam, sobretudo, de acordo com o grau de aperfeiçoamento do oficial mecânico. Os artesãos cativos eram aqueles que recebiam as maiores avaliações, tanto no Rio de Janeiro, quanto em Salvador⁵³. Muitos dos escravos, e principalmente eles, compunham o número de fugidos, como os 3 carregadores de cadeira, em 1805, pertencentes a Francisca Joaquina da Conceição (INVENTÁRIOS, 04/1766/2236/03), pois podiam sobreviver de seus ofícios na Cidade ou no campo.

Maria Beatriz Nizza da Silva confirma, ao analisar as referências aos escravos na *Idade d'Ouro do Brasil*, entre 1811 e 1821, o que foi constatado nos Inventários e Testamentos, quanto às nações, ocupações, o número reduzido de ganhadores de rua, homens ou mulheres. Uma das poucas afirmações, feitas pela autora, que não foi constatada nas especificações das ocupações das escravas, foi a de ama de leite. A sua oferta aparecia frequentemente nos anúncios da gazeta, donde se conclui que amamentar fazia parte dos serviços de casa, ou domésticos, entre os quais cuidar dos meninos, conforme o anúncio de 1814, reproduzido pela autora:

Quem quiser uma mulata para ama de criar, com muito leite e bom, possuindo todas as mais qualidades que são próprias de uma ama de leite, tanto no cuidado e zelo do menino, como no modo de se conduzir em uma casa honesta, procure a loja da gazeta.

O número maior de escravos negros e mulatos, que exerciam outros ofícios, incluído aqueles reservados aos brancos, aparece no século XIX, depois de 1828, quando os poderes das Câmaras já não eram exercidos no controle dos que ingressavam nas profissões mecânicas e as Irmandades profissionais não possuíam mais sua antiga organização rígida ou, então, haviam desaparecido. Nesse século, a indústria estrangeira

⁵⁰ LIMA, 2003: 20.

⁵¹ Jornal era o custo diário do trabalho e que, normalmente, era pago no fim da semana de acordo com os dias trabalhados.

⁵² O pagamento dos jornais, por semana, continuam em prática até hoje entre esses profissionais, assim como o uso dos títulos hierárquicos.

⁵³ LIMA, 2002: 11.

começava a invadir o mercado nacional, bem como os artífices ingleses, franceses, italianos e alemães. Na Bahia, no entanto, restavam muitos africanos. Segundo Toledo (2006), em *Salvador, em 1835*, pouco depois da baliza final deste estudo, *os africanos eram 63% dos escravos e 33% da população de 65.500 habitantes*.

Já no século XIX, com a presença de artífices de outras nacionalidades europeias, – coincidindo com a introdução de instrumentação mecanizada inglesa –, os homens de condição escrava participavam mais das tarefas de acabamento de edifícios, móveis, ferragens, etc., assimilando as técnicas, tornando-se rivais de seus próprios mestres de ofícios, como observou Debret, no Rio de Janeiro, e Koster em Pernambuco.

Os escravos, e mesmo os alforriados, não deixaram de ter suas ocupações, visto que os brancos, a partir do fim do século XVIII, começaram a *se enobrecer* e, com isso, desprezar os trabalhos considerados menos nobres.

Apesar da proibição da Câmara, o século XIX encontrou nos africanos, especialmente os libertos, a mão-de-obra propícia aos trabalhos das obras públicas, especialmente as mulheres que foram encontradas em grande número como serventes. Eram obras do Governo da Província e remuneradas por esta, não valendo mais, portanto, aquela proibição anterior. Mas esse assunto ultrapassa a baliza final deste trabalho e inicia-se um outro processo que precisa ser trabalhado com cuidado e com dados históricos precisos. Podem explicar, inclusive, porque Moniz Barreto⁵⁴, em suas memórias, salientava as vantagens da importação de homens livres africanos, que ficariam servindo na lavoura ou *aprendendo, com Mestres, artes e ofícios*, que aceitariam melhor que os europeus os trabalhos que a estes repugnava⁵⁵.

Bibliografia

- ANDRADE, Maria José de Souza. *A mão-de-obra escrava em Salvador, 1811-1860*. São Paulo: Corrupio, 1988.
- APEB – ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DA BAHIA. *Autos da devassa da Conspiração dos Alfaiates*. Salvador: Arquivo Público do Estado da Bahia, 1998. 2v.
- ARAÚJO, Ubiratan de Castro. A política dos homens de cor no tempo da Independência. In: *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, São Paulo, 2004, disponível no site www.iea.usp.br/iea/revista/coletanea/negrobrasil/araujorev50.html, capturado em 10 nov. 2006.
- CARDOSO, José Fábio Barreto Paes. Modalidade de mão-de-obra escrava na cidade do Salvador. In: *O negro e a abolição*, *Revista Vozes*, n. 73, Petrópolis, abr. 1979.
- CARTAS DE EXAME, 1741-1770, Arquivo Histórico, Salvador, Fundação Gregório de Mattos, fls. 140-141, ms.
- CEFET-BA. Introdução. In: CCS. *Resenha histórica*, disponível no site www.cefetba.br/comunicacao/introducao.html, capturado em 7 out. 2006.

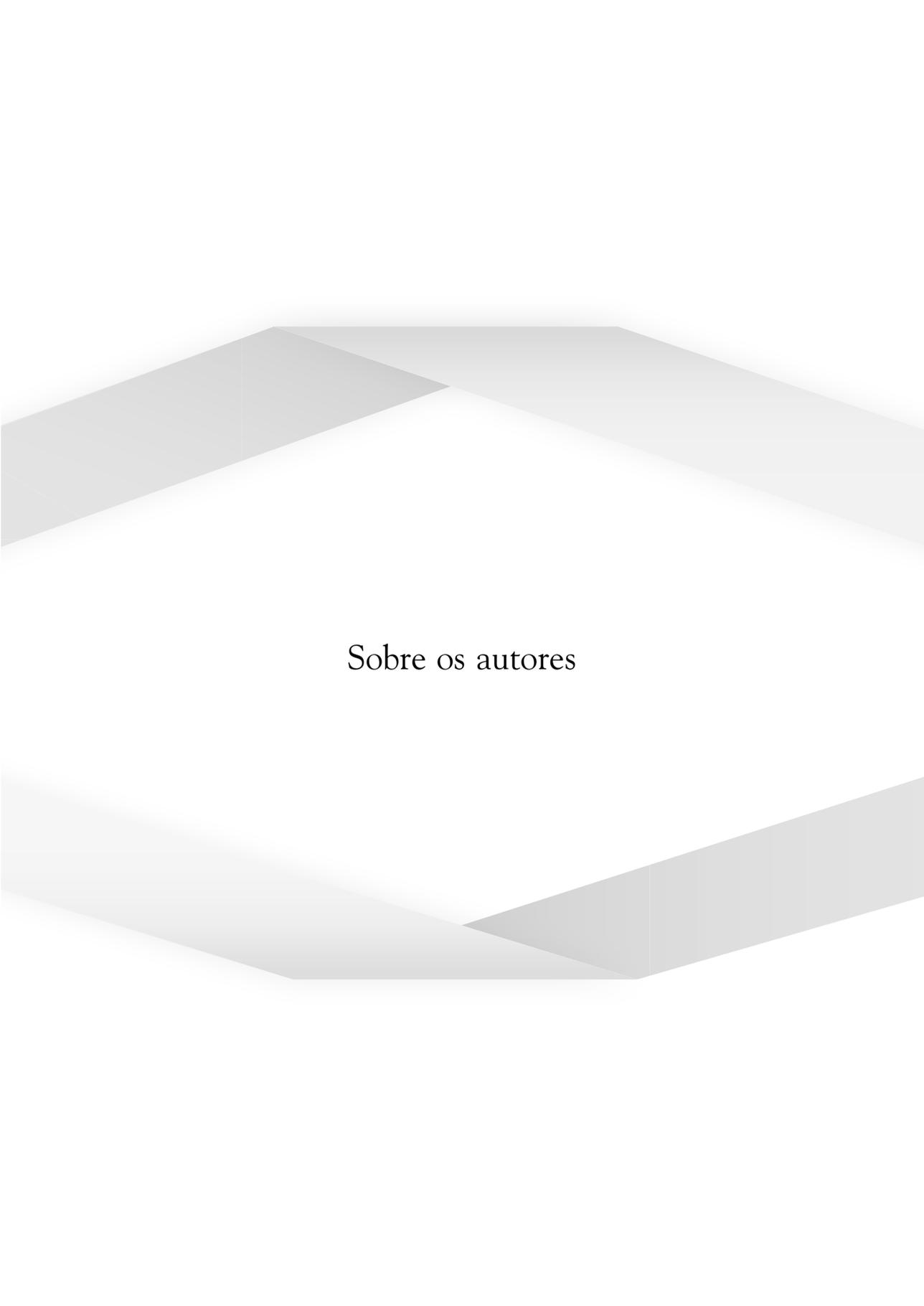
⁵⁴ BARRETO, 1837: 45.

⁵⁵ Vem, portanto, desde o século XIX, a idéia conservada por muitos autores, de que os ofícios mecânicos, no chamado período colonial, eram considerados como uma ocupação socialmente desmerecedora.

- CONSTITUIÇÃO DO IMPÉRIO, 1824, disponível no site www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm, capturado em 12 out. 2006.
- CUNHA, Luiz Antonio. *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo: UNESP/ Brasília: FLACSO, 2005.
- ESTADO DA BAHIA. Poder Judiciário. Tribunal de Justiça. Mesteres, juizes de ofício e juiz do povo. In: *Memória da justiça brasileira*, 3 v. on-line, disponível no site www.tj.ba.gov/publicacoes/mem_just/volume2/cap11.htm, capturado em 10 nov. 2006.
- FIGUEIREDO, Sílvia da Glória Durans. *Procedências e denominações de negros africanos no Maranhão*, disponível no site www.outrostempos.uema.br/anaissilvia.htm, em 8 out. 2006.
- FLEXOR, Maria Helena. *Os oficiais mecânicos na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador; Departamento de Cultura; Museu da Cidade, 1974.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. A rede urbana brasileira setecentista; a afirmação da vila regular. In: TEIXEIRA, Manuel C. (Coord.). *A construção da cidade brasileira*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004, p. 203-232.
- GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1978.
- GOULART, Fábio O. Gomes. Entre a resistência e a coerção: a vivência dos escravos na cidade do Rio Grande. In: *II Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*, disponível no site www.Labhstc.ufsc.br/poa_2005/23.pdf, capturado em 6 nov. 2006.
- GOULART, Maurício. *A escravidão africana no Brasil: das origens à extinção do tráfico*. São Paulo: Alfa-Omega, 1975.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1800/2270/11, 1730-1735, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1799/2269/02, 1748, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1577/3046/06, 1749, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1577/2046/03, 1749, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 03/1006/1475/08, 1751, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1582/2951/01, 1754, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1598/2067/06, 1756, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1610/2079/02, de 1760-1762, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1594/2063/03, 1763, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 03/972/1441/21, 1768, APEB, ms. .
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1575/2044/02, 1793, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1587/2056/04, 1785, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1574/2043/02, 1792, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1588/1057/07, 1793, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1575/2044/02, 1793, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1596/2065/09, 1794, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1594/2063/07, 1795, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 03/972/1441/02, 1798, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1761/2231/04, 1800, APEB, ms.

- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1764/2234/03, 1801, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1765/2235/04, 1802, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1768/2238/03, 1802, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1766/2236/03, 1805, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 05/2048/2519/15, 1808, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1790/2260/01, 1809, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 01/1091/165^a/01, 1809-1861, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1708/2178/03, 1810, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 09/1716/2186/01, 1811, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 05/1707/2177/05, 1811, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1709/1614/08, 1811, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1710/2118/06), 1811, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1710/2180/06, 1811, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1507/1976/08, 1814, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 07/2889/05, 1815-1832, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1547/2016/01, 1817, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1738/2208/06, 1817, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 05/2192/2661/07, 1817, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 05/2133/2602/02, 1821, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1743/2213/08, 1822, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 05/2152/2621/03, 1822, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1749/2219/03, 1823, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1715/2185/11, 1823, APEB, ms.
- INVENTÁRIOS, Capital, Arquivos Judiciários. Inventários, doc. 04/1717/2187/02, 1825, APEB, ms.
- JESUS, Nauk Maria de. *Saúde e doença: práticas de cura no centro da América do Sul; 1725-1808*, disponível no site www1.capes.gov.br/teses/pt/2001_mest_ufmt_nauk_maria_de_jesus.pdf, capturado em 6 nov. 2006.
- KARASH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro; 1808-1850*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LANGHANS, Franz-Paul. *As corporações dos ofícios mecânicos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1943. 2v. (Estudos de Marcelo Caetano).
- LICENÇA, 1785-1791, Arquivo Histórico, Salvador, Fundação Gregório de Mattos, ms.
- LICENÇA, 1801-1811, Arquivo Histórico, Salvador, Fundação Gregório de Mattos, ms.
- LICENÇA, 1815-1820, Arquivo Histórico, Salvador, Fundação Gregório de Mattos, ms.
- LIMA, Carlos A. M. *Sobre preços de escravos com ofícios artesanais na cidade do Rio de Janeiro; 1789-1839*, disponível no site econpapers.repec.org/paper/abphe1999/028.htm, capturado em 27 out. 2006.
-
- . Efetivo cativo: sobre a escravidão urbana e o artesanato escravista na América Portuguesa; c. 1700 – c. 1850. In: MOURA, Ana Maria da Silva e LIMA, Carlos A. M. (Org.). *Rio de Janeiro: tempo, espaço e trabalho*. Rio de Janeiro: LEDDES, 2002, p. 165-208,

- disponível também no site www.uss.br/novalip/downloads/efetivo_cativeiro.pdf, capturado em 8 out. 2006.
- LIVRO DOS GUARDIÃES DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DA BAHIA; 1587-1862. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / IPHAN, 1978. (Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 28).
- MATTOS, Hebe. Pretos and pardos between the cross and the sword: racial categories in seventeenth century Brazil, *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, n. 80, p. 43-55, abr. 2006.
- MATTOS, Marcelo Badaró. *Trabalhadores escravos e livres no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*, disponível no site www.labhstc.ufsc.br/poa2005/23.pdf, capturado em 17 out. 2006.
- MATTOSO, Kátia M. de Queirós. Conjuntura et société au Brésil à la fin du XVIIIe siècle : prix et salaires à la veille de la Révolution des Alfaiates ; Bahja, 1798. In: *Cahiers tres Amériques Latines*, Paris, n. 5, 1970.
- _____. Os escravos na Bahia no alvorecer do século XIX: estudo de um grupo social, *Revista de História*, São Paulo, n. 97, 1974.
- NAÇÃO CABINDA. In: Xangosol.com – nações, disponível no site www.xangosol.com/nacoes.htm, capturado em 10 nov. 2006.
- NAÇÃO JÊJE. In Xangosol.com – Nações, disponível no site www.xangosol.com/nacoes.htm, capturado em 10 nov. 2006.
- OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. *O liberto: o seu mundo e os outros; Salvador 1790-1890*. Salvador: Corrupio, 1998.
- PORTARIAS, 1817-1831, Fundação Gregório de Mattos, fl. 64v.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A primeira gazeta da Bahia: Idade d'Ouro do Brasil*, 2ed. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SOARES, Mariza de Carvalho. *Descobrimdo a Guiné no Brasil colonial*, disponível no site www.historia.uff.br/curias/modules/tinyd0/content/texto001.pdf, capturado em 6 out. 2006, publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 161, v. 407, p. 71-90, abr.-jun. 2000..
- _____. *O império de Santo Elesbão na cidade do Rio de Janeiro, no século XVIII*, disponível no site www.ifcs.ufrj.br/~ppghist/pdf/topoi4a3.pdf, capturado em 20 nov. 2006.
- _____. *Devotos da cor; identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de. À sombra da escravidão. In: *Revista Veja*, n. 1444, 15 mai 1996, disponível no site www.revista.agulha.nom.br/pompeu/01.html, capturado em 16 out. 2006.
- VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos nos séculos XVII ao XIX*. São Paulo: Corrupio, 1987.
- VILHENA, Luis dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. Bahia: Itapoá, 1969. V. 1, (Coleção Baiana).



Sobre os autores

Sobre os Autores

ANA CRISTINA CORREIA DE SOUSA

- Licenciada em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte em Portugal pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professora da Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos.
- Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

ANNA MARIA FAUSTO MONTEIRO DE CARVALHO

- Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras de Coimbra.
- Professora do Curso de Pós-Graduação em História da Arte e Arquitectura pelo Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

ANTÓNIO MOURATO

- Licenciado em Artes Plásticas Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte em Portugal pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professor do ensino secundário na Escola Secundária da Maia.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

ANTÓNIO JOSÉ DE OLIVEIRA

- Licenciado em Ciências Históricas, ramo científico, pela Universidade Portucalense.
- Mestre em História e Cultura Medievais, pela Universidade do Minho.
- Doutorando em História de Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Vice-Presidente do Conselho Executivo do Agrupamento de Escolas Arqueólogo Mário Cardoso.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

CARLA SOFIA QUEIRÓS

- Licenciada em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte em Portugal pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorada em História de Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigadora do CEPES – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

CYBELE VIDAL NELO FERNANDES

- Licenciada em Desenho e Artes Plásticas pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Doutorada em História Social da Cultura pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro .
- Professora titular da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
- Colaboradora do CEPES – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

EUGÉNIO DE ÁVILA LINS

- Licenciado em Arquitectura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professor Adjunto IV da Faculdade de Arquitectura da Universidade Federal da Bahia.
- Pró-Reitor de Extensão da Universidade Federal da Bahia.
- Colaborador do CEPES – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

FAUSTO SANCHES MARTINS

- Licenciado em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professor Associado com agregação do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigador do CEPES – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

JOAQUIM JAIME B. FERREIRA-ALVES

- Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professor Catedrático do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigador do CEPES – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

JOSÉ CARLOS MENESES RODRIGUES

- Licenciado em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Docente no Instituto de Estudos Superiores de Fafe.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

- Licenciada em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Pós-graduação em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professora Auxiliar com agregação do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

LUÍS ALEXANDRE RODRIGUES

- Licenciado em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professor na Escola Secundária Abade de Baçal, Bragança.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

MANUEL ENGRÁCIA ANTUNES

- Licenciado em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestre em História de Arte em Portugal pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorado em História de Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Conservador de museus da Câmara Municipal do Porto.
- Professor Auxiliar convidado do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA

- Licenciado em Ciências Históricas pela Universidade Portucalense Infante D. Henrique.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- Professor Auxiliar do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

MANUEL DE SAMPAYO PIMENTEL AZEVEDO GRAÇA

- Licenciado em História, Variante da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte em Portugal pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Técnico Superior de História da Arte da Câmara Municipal do Porto.
- Professora da ESAP – Escola Superior Artística do Porto.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

MARIA BERTHILDE MOURA FILHA

- Licenciada em Arquitectura e Urbanismo pela Universidade Federal da Paraíba.
- Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professora Adjunta do Departamento de Arquitectura da Universidade Federal da Paraíba.
- Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

MARIA DO CARMO MARQUES PIRES

- Licenciada em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutoranda em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

MARIA HELENA OCHI FLEXOR

- Doutorada em História Social pela Universidade Federal de São Paulo.
- Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia.
- Professora Visitante da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e da Universidade Federal de São Paulo.
- Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

MARIA LEONOR BARBOSA SOARES

- Licenciada em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutoranda em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Assistente do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

MIGUEL FIGUEIRA DE FARIA

- Licenciado em Ciências Históricas pela Universidade Livre de Lisboa.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professor Associado convidado do Departamento de História da Universidade Autónoma de Lisboa.
- Colaborador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

- Licenciada em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professora Catedrática do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigadora do CEPESE e coordenadora do grupo de investigação “Arte e Património Cultural no Norte de Portugal”.

PAULA CARDONA

- Licenciada em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Pós-graduação em Assuntos Culturais no Âmbito das Autarquias, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorada em História de Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Especializada em Marketing Turístico pelo Instituto de Planeamento e Desenvolvimento do Turismo.
- Técnica Superior Assessora de Turismo da Câmara Municipal do Porto.
- Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

SÓNIA GOMES PEREIRA

- Bacharel em Museologia pelo Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.
- Mestre em História da Arte pela Universidade da Pennsylvania (Filadélfia – Estados Unidos da América).
- Doutorada em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Pós-doutorada no Centre de Recherches sur le Patrimoine Français (CNRS), França.
- Professora titular da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

SUSANA MATOS ABREU

- Licenciada em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutoranda em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Bolseira de investigação pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Investigadora do CEPESI – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.



Resumos/Abstracts

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL

Artistas e Artífices do Norte de Portugal

ANA CRISTINA CORREIA DE SOUSA

Jorge Cedeira, o Velho: um ourives vimaranense na Galiza de Quinhentos

Resumo

O prateiro Jorge Cedeira, o Velho, provavelmente natural da cidade de Guimarães, no Norte de Portugal, fixou-se, em data incerta, em Santiago de Compostela, onde fundou uma das mais sólidas dinastias de prateiros da Galiza, da centúria de Quinhentos. Pelo volume de encomendas que lhe são conhecidas, podemos inferir da popularidade que o artista gozou na cidade do Apóstolo, tendo o seu nome ficado igualmente associado à exploração de minas de ouro, prata e estanho nesta região. Os seus descendentes uniram-se às principais famílias de prateiros da Galiza através de laços matrimoniais, tendo monopolizado a arte da prata na Arquidiocese de Santiago durante cerca de oitenta anos.

Abstract

The silversmith Jorge Cedeira the Elder, was probably born in the city of Guimarães in the North of Portugal, moved to Santiago de Compostela at an unsure date, and founded one of the most solid dynasties of silversmiths of Galicia, in the 16th century. By the volume of orders that are known, we can infer the popularity of the artist in the City of the Apostle. His name was also associated with the exploration of gold, silver and tin mines of that region. His descendents united with the main silversmith families of Galicia by marriage and so monopolized the art of silver in the Archdiocese of Santiago during approximately eighty years.

ANTÓNIO MOURATO

Augusto Roquemont, retratista e pintor de costumes populares

Resumo

O pintor Augusto Roquemont nasceu em Genebra, a 2 de Junho de 1804. Adquiriu a sua formação artística em Itália e veio para Portugal em 1828. No nosso país,

notabilizou-se como retratista e pintor de costumes populares. O seu estilo exerceu enorme influência no meio artístico do Porto, cidade onde passou os últimos anos da sua vida e onde veio a falecer, a 24 de Janeiro de 1852.

Abstract

The painter Augusto Roquemont, was born in Geneve on 2nd June, 1804. He developed his artistic studies in Italy. Then he settled in Portugal in 1828, where he became famous as a portrait painter. He also got a reputation as painter of scenes of daily life. His style exerted an enormous influence on Oporto artistic scene of the time. He spent the last years of his life in this city, where he died on January 24th, 1852.

ANTÓNIO JOSÉ DE OLIVEIRA

A actividade de Pedro Coelho, mestre escultor e entalhador, na Colegiada de Guimarães (1687-1713)

Resumo

Neste estudo iremos apresentar uma visão global da actividade de Pedro Coelho, mestre escultor e entalhador, de S. João de Gondar (Guimarães), na igreja de Nossa Senhora da Oliveira. A talha deste templo constituiu um legado importantíssimo do homem barroco dos séculos XVII e XVIII, bem como o reflexo do dinamismo religioso, económico e artístico da instituição, permitindo deste modo o afluxo de conceituados artistas do termo de Guimarães e de diferentes locais do noroeste peninsular.

Abstract

In this study we'll present a global vision of Pedro Coelho's activity, master sculptor and craver of "S. João de Gondar" (Guimarães) in the church of "Nossa Senhora da Oliveira". The carving of this temple establish a very important legacy of the baroque man of XVII and XVIII centuries as well as the reflex of the religious dynamism, economical and artistic of the institution, allowing this way the afflux of well-known artists of the suburbs of Guimarães and of different places of the north-west peninsular.

CYBELE VIDAL NETO FERNANDES

Arquitetos, mestres-de-obras, pedreiros e calceteiros no século XVIII e XIX em Minas Gerais. Cruzando dados, propondo questões

Resumo

Com base no Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais propõe-se um ensaio a partir do cruzamento de dados como um auxílio para o aprofundamento das pesquisas referentes à atuação e influência de artistas e artífices portugueses em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

Abstract

Based in the Dictionary of artists and artisans in the 18th and 19th centuries in the Minas Gerais we propose an essay from crossing data as support to make a profound study of the researches relating to the actuation and influence of the portuguese artists or artisans in Minas Gerais in the 18th and 19th centuries.

JOSÉ CARLOS MENESES RODRIGUES

Artistas e Artífices de Penafiel (séculos XVII-XIX)**Resumo**

No centro histórico de Penafiel (Arrifana de Sousa até ao último quartel do séc. XVIII), desenvolve-se uma escola de artistas e artífices que correspondem às encomendas locais, principalmente as da Santa Casa da Misericórdia.

As oficinas localizam-se no eixo viário Porto-Vila Real – onde se inscrevem as ruas da Calçada, Santo António Velho, Ajuda e Cimo de Vila; na envolvente: Chãs; bairros da Piedade, S. Mamede, Fornos, Arrabalde e Carvalhal; e nos subúrbios: Coreixas, Cepeda, Senradelas, Aveleda. Há ainda artistas nas freguesias: Santiago de Subarrifana; Duas Igrejas; Rans; Abragão; Rio de Moinhos; Eja; e Canelas.

Abstract

In the historical centre of Penafiel (Arrifana de Sousa until the last quarter of the 18th century), a school of artists and craftsmen evolved, meeting local orders, mainly those of Santa Casa da Misericórdia.

Its area of intervention is still to be found in the region: Felgueiras, Marco de Canaveses, Amarante...

The workshops are located in the area surrounding the road which connected Oporto to Vila Real, including the Calçada, Santo António-Velho and Ajuda roads...

Some artists, namely painters, are named after some parishes.

LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

João Baptista do Rio e o Programa Pictórico Revivalista da Matriz de Viana do Castelo**Resumo**

O pintor-cenógrafo João Baptista do Rio desenvolveu, no restauro da Matriz de Viana do Castelo ocorrido na década de 1880, um programa pictórico em *tromp-l'oeil*, com vocabulário ao gosto neo-gótico e neo-manuelino.

Abstract

João Baptista do Rio, a scenographic painter, as developed in the restoration (1880) of the parish church of Viana do Castelo a pictorial program according with a neo-gothic and neo-manuelino taste.

LUÍS ALEXANDRE RODRIGUES

Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII**Resumo**

Em Trás-os-Montes, como no resto do país, a encomenda artística muito deve à Igreja. A relativa proximidade dos principais centros urbanos do Nordeste transmontano com as cidades castelhanas de Zamora, Toro, Valhadolide e Salamanca justifica a presença em Portugal de obras contratadas e produzidas por mestres oriundos das oficinas destas urbes. Para a catedral da cidade de Miranda do Douro, Gregório Fernandes fabricaria o retábulo-mor, obra que seria vistoriada, em 1614, pelo arquitecto Teodósio de Frias. Apesar de poder assinalar a presença de artistas flamengos nesta zona do território nacional, a acção de castelhanos como Damião Bustamante prolongar-se-ia pelo século XVIII, cruzando-se com a influência e notoriedade de mestres locais cujas oficinas estavam sedeadas em povoações como Parada, Veigas e Castelo Branco (Mogadouro).

Abstract

In Trás-os-Montes, as the rest of the country, the artistic order owes much to the catholic church, The proximity to the main urban centers of the Northeast of Trás-os-Montes to the Spanish towns of Zamora, Toro, Valhadolid and Salamanca justifies the presence in Portugal of works ordered and produced by masters who came from workshops of these towns. For the cathedral of Miranda do Douro, Gregório Fernandez was the master who made the wood-carved high altar, master piece which would be examined in 1614 by the architect Teodósio de Frias. In spite of being possible to point out the presence of Flemish artists in this part of the national territory, the action of the Spanish masters like Damião Bustamante would last throughout the 18th century coming across the influence and relevance of local masters whose workshops were located in places like Parada, Veigas e Castelo Branco (Mogadouro).

MANUEL ENGRÁCIA ANTUNES

Caligrafia, ilustração e Cerimonial de Pontifical na obra de um Abade Beneditino do séc. XVIII**Resumo**

Frei Bento de S. Luís (Braga 1693-Rendufe 1779) é um monge Beneditino que assina dois códices manuscritos ligados ao Pontifical: um Missal Pontifical, e um Manual das cerimónias para a Missa Pontifical.

Bento Marques Ferreira, filho de um sapateiro de Braga, entra na Congregação de S. Bento de Portugal em 1723.

Em 1743 é eleito Abade do pequeno Mosteiro de S. João do Ermo da Arnóia, onde assina o Missal Pontifical.

Mais tarde em 1757, sendo Procurador Geral em Braga, assina o Manual, destinado aos Abades Gerais da Congregação, com a casa mãe em S. Martinho de Tibães.

Esta comunicação apresenta alguns comentários sobre o autor, as obras e o seu enquadramento.

Abstract

This paper concerns two manuscripts in the Arquivo Distrital de Braga, and Arquivo do Mosteiro de S. Bento de Singeverga – both Pontificals, with the order of service for the Benedictine Abbots, or the Abbot-General, within the Portuguese Congregation of St. Benedict, by the same author.

Bento Marques Ferreira, the son of a shoemaker from Braga, entered the Benedictine Order in 1723, under the name of Fr. Bento de S. Luis.

In 1743 he became Abbot in the small monastery of Arnóia, where he produced the “Pontifical Missal” dated 1742.

Later on, in 1757, he produced a “Manual of Ceremonies for the Pontifical Mass” for the Abbot-General of the Portuguese Benedictine Congregation.

Calligraphy and illumination of manuscripts were among favourite daily work for the monks.

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA

Algumas considerações e entraves ao exercício da profissão de arquitecto no Norte de Portugal no século XVIII**Resumo**

A aplicação de metodologia quantitativa e estatística a uma base de dados sobre um levantamento de artistas do ofício da arquitectura que trabalharam em Braga de 1680 a 1800 permitiu chegar a conclusões pertinentes sobre a cultura artística no período em análise.

Abstract

The application of quantitative and statistical methodology to a database on a survey of artists related with architecture who worked in Braga between 1680 and 1800 allowed us to achieve some pertinent conclusions regarding the artistic culture for the period in analysis.

MANUEL DE SAMPAYO PIMENTEL AZEVEDO GRAÇA

Júlio José de Brito, arquitecto e engenheiro civil – um artista no Porto

Resumo

Júlio José de Brito foi filho de um conceituado pintor nortenho, e irmão de um director da Escola de Belas Artes do Porto. Possuía uma dupla formação em Arquitectura e Engenharia. A sua obra é extensa e marcante, quer na paisagem urbana da Cidade do Porto, quer no panorama da Escola de Arquitectura do Porto (de que foi professor) e da sua fase Modernista (do qual foi um dos maiores expoentes). Entre os seus encomendadores esteve um conjunto notável de pessoas e instituições da época. Entre os colaboradores, destacaram-se alguns dos mais produtivos técnicos seus contemporâneos.

Abstract

Júlio José de Brito was son of a well-known northern artist, and brother of an old director of the Escola de Belas Artes do Porto (Fine-Arts Porto School). He had a double formation as Architect and Engineer. His work is large in number and importance, not only in the Porto scenery, but also in the so-called Architectural School of Porto (in which was professor) and in its Modernist period (of what was one of the greatest examples). Between his customers were some of the most important persons and institutions of the time; as were some of his collaborators.

MARIA BERTILDE MOURA FILHA

A capitania da Paraíba no século XVIII – arte, arquitetura e anonimato

Resumo

Esta comunicação tem por objetivo avaliar as informações disponíveis sobre a atuação de artífices e artistas na produção arquitetônica e artística da Paraíba no século XVIII. Demonstra-se que é desproporcional a relação que há entre o acervo artístico remanescente daquele período e o número de artistas identificados como autores de tais obras, permanecendo no anonimato muitos dos homens responsáveis pela materialização deste acervo. Esta constatação aponta para um necessário avanço das pesquisas sobre a questão.

Abstract

This communication has as objective to evaluate the enable informations about the artists and authors actuation on the architectural and artistic production in Paraíba in XVIII century. To show that is disproportionate the relationship between the artistic collection remained from that period and the number of the identified artists as authors of those works, remaining in the anonymity many of the men responsible by this collection materialization. This observation points out to a necessary advance in the researches about this point.

MARIA DO CARMO MARQUES PIRES

David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins - Um Primeiro Olhar sobre um Atelier do Porto do século XX**Resumo**

David Moreira da Silva (1909-2002), arquitecto e segundo urbanista português, com formação nacional e internacional, esteve na génese da formação de um *atelier do século XX*. A nossa comunicação estruturar-se-á em três breves momentos da sua vida e obra: a sua formação académica; a análise de alguns projectos realizados com sua esposa a arquitecta Maria José Marques da Silva Martins, iniciados pelo arquitecto José Marques da Silva e terminados pela sua filha e genro; finalmente toda a problemática colocada por duas obras distintas, projectadas e edificadas na cidade do Porto – O *Palácio do Comércio* e a *Sociedade Cooperativa de Produção dos Operários e Pedreiros Portuenses*.

Abstract

*David Moreira da Silva (1909-2002), the second Portuguese city planner and architect with national and international background was in the origin of an architecture and city planning atelier in the 20th century. In this lecture we will focus on three brief moments of his life and work: his academic background; the analysis of some of the works he conceived with his wife, the architect Maria José Marques da Silva Martins, wich were started by the architect José Marques da Silva and finished by his daughter and his son- in-law; finally the issue of works planned and built in the city of Oporto – The *Palácio do Comércio* and the *Sociedade Cooperativa de Produção dos Operários e Pedreiros Portuenses*.*

MARIA LEONOR BARBOSA SOARES

Movimentos dentro do olhar: perspectivas sobre a interpretação de Salomé por José Rodrigues**Resumo**

Serão referidas nesta comunicação algumas etapas percorridas (e outras em processo) do estudo que tenho vindo a realizar sobre as representações de Salomé nas artes plásticas, ao longo do tempo, no âmbito de uma investigação aprofundada sobre a obra do escultor José Rodrigues. Apoiado num conjunto de reflexões realizadas por vários historiadores sobre este tema, é delineado um breve panorama dos diferentes modos de entender Salomé em diversos momentos da História o que, posteriormente, permite identificar a especificidade da interpretação de José Rodrigues.

Abstract

This paper gives notice of some stages of the search I have been done, in the scope of the study of the work of the sculptor José Rodrigues, concerning the representations of Salomé in drawing, painting, engraving and sculpture, throughout the time. After analysing works already done on this subject by several authors and supporting my own conclusions on that information, I outline a description of the different interpretations of the theme in different historical moments, and I make a first attempt to identify the peculiar character of the interpretation of this theme by José Rodrigues.

MIGUEL FIGUEIRA DE FARIA

Joaquim Carneiro da Silva e o Plano da Aula Pública de Desenho de Lisboa: contributo para a história do ensino das Belas Artes em Portugal**Resumo**

O presente artigo é um contributo para a história da Aula Pública de Desenho de Lisboa criada em 1791 no reinado de D. Maria I. Como objectivos prioritários procura-se esclarecer, por um lado, a questão da autoria do seu *Plano* primitivo, que atribuímos a Joaquim Carneiro da Silva, complementando o estudo com a análise do respectivo conteúdo e sublinhando a sua condição pioneira no contexto da história do ensino artístico em Portugal. Em complemento publicamos o documento original que deu origem ao alvará criador do estabelecimento.

Abstract

This article aims to contribute to the history of the Aula Pública de Desenho de Lisboa (Lisbon's Drawing Public Class), founded in 1791 in the reign of Queen Maria I. The key objectives are to clarify the question of authorship of its Primitive Plan, that we attribute to Joaquim Carneiro da Silva, and, concomitantly, to complement it with an analysis of

its content, stressing its pioneering features in the history of artistic education in Portugal. The original document that led to the license authorizing the founding of the aforesaid establishment is published as a complement.

PAULA CARDONA

Os artistas ao serviço da confraria do Espírito Santo dos Arcos de Valdevez

Resumo

Neste artigo apresenta-se o caso particular da confraria do Espírito Santo do concelho dos Arcos de Valdevez realçando o seu espírito empreendedor e a sua robustez económica, como alavanca para o vasto programa de obras que incrementará no seu templo – a Igreja do Espírito Santo.

No que se refere ao programa de obras foram identificadas duas tipologias – a arquitectura e a encomenda de estruturas retabulares, num período correspondente à década de 40 do século XVII, até ao terceiro quartel do século XVIII.

No primeiro caso, foi possível reconhecer três períodos distintos: o primeiro relacionado com a construção do templo e das estruturas adjacentes – campanário e sacristia, que decorre entre 1640 e 1703; o segundo período marcado pelas intervenções na fachada da igreja e pela construção de uma nova torre, obras balizadas entre 1720-1727 e um terceiro período caracterizado pela ampliação da capela-mor e sacristia que se situa entre 1746-1765.

Em matéria de encomendas retabulares, o artigo centra-se nas sete estruturas executadas para a capela-mor e arco-cruzeiro entre 1666 e 1681, correspondente à fase maneirista da talha; na profunda remodelação decorativa levada a cabo no final da década de 20 do século XVIII, para culminar com as intervenções feitas na capela-mor entre 1747-1758.

Tendo em conta as categorias definidas e os seus respectivos ciclos, foram exaustivamente levantados os artistas e artifices, oficiais e ofícios que permitiram medir por um lado, o peso dos oficiais e das oficinas externas ao núcleo dos Arcos de Valdevez e por outro lado, aquilatar a expressão de oficiais e oficinas locais, tendo em linha de conta os critérios relacionados com os aspectos geográficos e o conhecimento que a confraria clerical do Espírito Santo detinha dos circuitos artísticos locais, regionais e nacionais.

Abstract

This article describes the particular case of the Espírito Santo Brotherhood in Arcos de Valdevez, mentioning its entrepreneurial spirit and its economic strength, which served as an enhancer for the wide works programme to be executed in its temple – the Espírito Santo Church.

Two kinds of works have been identified within the planning – architecture works and the order of retable structures in a period comprising the 1640s up to the third quarter of the eighteenth century.

In the first case three different periods have been distinguished: the first one, related to the construction of the temple and its adjoining structures – bell tower and sacristy, from 1640 to 1703; the second period, marked by the works in the façade of the church and the construction of a new tower, between 1720 and 1727; a third period, characterized by the enlargement of the main chapel and the sacristy, between 1746 and 1765.

As far as the orders for retable pieces are concerned, the article focuses on the seven structures made for the main chapel and the chancel arc between 1666 and 1681 – corresponding to the mannerist period of the carving –, on the deep remodelling of the decoration that took place in the end of the 1720s and, finally, on the works made in the main chapel from 1747 to 1758.

Considering the defined categories and their respective cycles, artists, craftsmen, workmen and crafts have been identified in detail, thus enabling to assess on the one hand the importance of workmen and workshops out of the Arcos de Valdevez centre and, on the other hand, to appraise the significance of local workmen and workshops, considering the criteria related to geographic aspects and to the information possessed by the Espírito Santo clerical guild about local, regional and national artistic routes.

SÓNIA GOMES PEREIRA

A atuação da família portuense Alão no Rio de Janeiro

Resumo

Pela historiografia atual da arte brasileira, pouco se sabe sobre a atuação dos artistas da família Alão no Rio de Janeiro. Trataremos, aqui, de três gerações de escultores: Manuel Joaquim Alves de Sousa Alão, João Joaquim Alves de Sousa Alão e Joaquim Alves de Souza Alão. Os dois primeiros, portugueses, atuaram tanto no Porto quanto no Rio de Janeiro, sendo o segundo professor da Academia Imperial de Belas Artes. Já o terceiro, pelo menos até onde indicam as pesquisas atuais, aparece citado apenas em obras cariocas.

Abstract

We don't know much about the artistic activity of Alão's family in Rio de Janeiro. In this article, we deal with three generations of sculptors: Manuel Joaquim Alves de Sousa Alão, João Joaquim Alves de Sousa Alão e Joaquim Alves de Souza Alão. The first two are Portuguese and acted both at Porto and Rio de Janeiro, the second being nominated for teacher at the Imperial Academy of Fine Arts. The third Alão seems to be Brazilian and is only related to works at Rio.

SUSANA MATOS ABREU

A formação dos artistas na difusão das formas e a recepção da sua arte pelo meio socio-cultural do século XVI: notas metodológicas

Resumo

A propósito das varandas da Misericórdia de Viana de Castelo (in. 1587), inspiradas de forma livre em tratados de arquitectura ou gravuras nórdicas, interroga-se como, através destes elementos, as comunidades locais de artistas deram corpo a “maneiras” de fazer de especificidade regional. Para isso recorre-se a uma breve abordagem da oficina familiar dos Lopes, activa entre os sécs. XVI e XVII no perímetro geográfico do Entre-Douro-e-Minho, cuja obra mostra como as novas linguagens estéticas foram importadas de acordo com o gosto local, segundo uma interacção dinâmica entre clientes e artistas.

Abstract

The Misericórdia de Viana do Castelo's loggia (in. 1587) has special features that suggest a regional interpretation of erudite images found in architectural treatises and Nordic engravings. To understand how small communities of local artists developed their special “maneira” with these visual images, we will approach the Lopes family architectural corpus, developed in the province of Entre-Douro-e-Minho between the 16th and 17th centuries. Their work shows how alien aesthetic languages were translated according to the local taste, in some way dependent on dynamic relationships between clients and artists.

II SEMINÁRIO INTERNACIONAL *Artistas e Artífices do Norte de Portugal e sua mobilidade no mundo português*

CYBELE VIDAL NETO FERNANDES

A atuação dos arquitetos portugueses no século XIX no Rio de Janeiro. Algumas considerações

Resumo

O estudo refere-se à atuação dos arquitetos portugueses no século XIX no Rio de Janeiro. Analisa dois projetos de grande significação para a cidade – a Santa Casa de Misericórdia e o Hospício D. Pedro II, ambos riscados por Domingos Monteiro, arquiteto nascido no Porto.

Abstract

This study is about the actuation of the Portuguese architects in the 19th century in Rio de Janeiro. It analyses two projects of important signification to the city – Santa Casa de Misericórdia and Hospício D. Pedro II – drawn for the architect Domingos Monteiro, borned in Porto.

JOAQUIM JAIME B. FERREIRA-ALVES

A visita ao Porto dos Imperadores do Brasil (1872). Construções efémeras, ornamentações e artistas

Resumo

Em 1872 os Imperadores do Brasil, no regresso da sua primeira viagem à Europa, visitaram o Porto que os recebeu, não como simples particulares como pretendiam, mas como os representantes do ramo brasileiro da dinastia Bragança e principalmente D. Pedro II, como filho do Rei Libertador. Arcos triunfais e ornamentações decoravam os percursos mais importantes da cidade contribuindo, para a sua concretização, alguns artistas conhecidos da cidade e algumas figuras de menor importância no contexto artístico do Porto do século XIX.

Abstract

In 1872, the Emperors of Brazil returning from their first visit to Europe visited Oporto being received there not as private visitors, as was their wish, but as representative of the Brazilian branch of the Bragança dynasty, and particularly D. Pedro II as the Liberator King's son. Triumphal arches and various ornamentations decorated the most important city ways, contributing for their materialization some well-known artists and other less important figures in the artistic panorama in the XIX th. century Oporto.

EUGÊNIO DE ÁVILA LINS

Artistas e Artífices Beneditinos no Brasil colonial**Resumo**

Se há artistas no mosteiro, que executem suas artes com toda a humildade, se o Abade o permitir [...] Quanto aos próprios preços, que não se insinue o mal da avareza, mas venda-se sempre um pouco mais barato do que pode ser vendido pelos seculares, para que em tudo seja Deus glorificado. (REGRA DE SÃO BENTO, capítulo 57).

A Congregação dos Monges Negros de São Bento de Portugal se estabelece no Brasil a partir de 1581. As atividades desempenhadas pelos religiosos em suas casas foram extremamente diversas, os “Dietários das vidas e mortes dos Monges” dos mosteiros brasileiros constituem-se fonte documental de extrema importância para este conhecimento, ao tempo que também revelam que os monges, possuidores da dignidade de sacerdote, eram valorizados pelas suas atividades intelectuais, em detrimento das atividades manuais. As atividades manuais eram consideradas de mérito apenas quando praticadas pelos “Irmãos Donados”, enquanto as desenvolvidas pelos monges sacerdotes ficaram sem o devido registro.

Abstract

The Congregation of Negro Monks of São Bento of Portugal is established in Brazil in 1581. The activities performed by the monks in their houses were remarkably diversified. The “Diaries of the lives and deaths of the Monks” of the Brazilian monasteries are a historical document of great importance for this knowledge, as they also reveal that the monks, who were dignified as priests, were valued because of their intellectual activities, and not by manual labour. This kind of activity was approved only when performed by “brothers” who had not made confession of faith, whereas there is no record of it by the monk-priests.

LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

Arnaus. Um pintor a fresco no Norte de Portugal na 1.^a metade do século XVI**Resumo**

A qualidade e *novidade* da obra do pintor Arnaus em igrejas e capelas do Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes revela que o conhecimento da organização do território, da relação entre encomendadores e obra de arte, da relação entre mosteiros e igrejas paroquiais, entre os finais da Idade Média e os inícios da época Moderna, é um amplo e nuclear campo de investigação.

Abstract

The quality and novelty of painter Arnaus's work in churches and chapels around the areas of Entre-Douro-e-Minho and Trás-os-Montes is a large and central research field. Crucially, it reveals a sound territorial organization, the connection between patrons and works of art, and the relationship between monasteries and parish churches, from the end of the middle-ages until the beginning of modern times.

MANUEL ENGRÁCIA ANTUNES

Um Abade e o seu Jericó**Resumo**

Um Abade Jardineiro. Alguns dos Mosteiros da Congregação de São Bento de Portugal no Norte do País, entre o séc. XVII e o séc. XIX, incluem na sua documentação a referência a jardins com a designação de Jericós.

No caso de Santo André de Rendufe, a criação do Jericó está atribuída a um Monge, que chegará a ser o Abade Geral da Congregação na primeira metade do séc. XVIII – Frei Tomás do Sacramento (Porto 1671-Rendufe 1747).

A jardinagem está incluída nos trabalhos de mãos recomendados para os Monges Beneditinos na Congregação.

Abstract

An Abbot-Gardener. In the North of Portugal, between 1620's and 1820's. some of the monasteries belonging to the Congregation of St. Benedict, include in their documentation references to gardens, designated as Jericos.

Santo André de Rendufe seems to be a specially interesting case, for its creation is attributed to a Monk who became Abbot General of the Congregation in the mid-18th. Century – Frei Tomás do Sacramento (Oporto 1671-Rendufe 1747).

Gardening is one of the recommended handworks for these Benedictine Monks.

MARIA BERTILDE MOURA FILHA

O mestre pedreiro Antônio Fernandes de Matos: um minhoto em Pernambuco no século XVII**Resumo**

Esta comunicação trata sobre a presença do mestre de obras Antônio Fernandes de Matos no Recife, entre os anos de 1671 e 1701. Nascido no Minho, Matos se estabeleceu no Recife onde executou inúmeras obras de relevância e fez fortuna com o comércio de escravos e de produtos da terra como o açúcar e o tabaco. Busca-se demonstrar o papel relevante de Matos na construção do contexto urbano do Recife na segunda metade do século XVII e sua relação com outros profissionais atuantes na mesma época.

Abstract

This communication talks about the master Antônio Fernandes de Matos' presence in Recife, between the years 1671 and 1701. He was born in Minho, Matos established in Recife where he made many relevance works and got fortune with slaves, land products as sugar cane and tobacco business. Try to show the Matos' importance in Recife's urban building context on the second part of the XVII century and his relationship with other actuating professionals at that time.

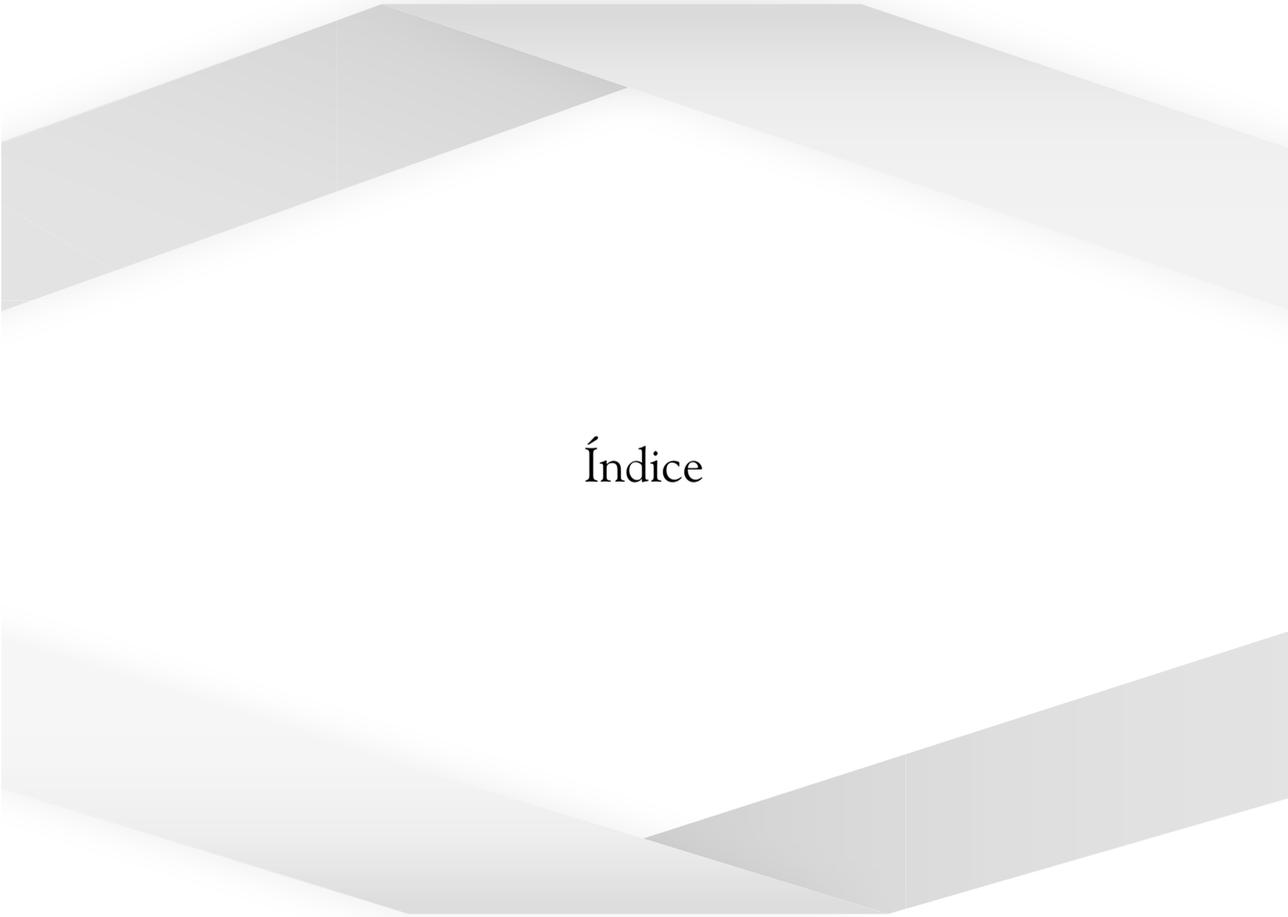
MARIA HELENA OCHI FLEXOR

Os escravos e os ofícios mecânicos na Bahia-Brasil**Resumo**

Complementando um estudo sobre os ofícios mecânicos, ativos no século XVIII e XIX, em Salvador/Bahia/Brasil, com base nos Testamentos e Inventários, busca-se levantar o número dos artífices escravos, explicando as causas que os diferenciavam das atividades praticadas por brancos, destacando aqueles ofícios que podiam ser ocupados, indiferentemente, por negros, pardos ou brancos. Distinguem-se as atividades de homens e mulheres. São apontados também os números de escravos úteis ao trabalho e aqueles impedidos de exercê-lo com suas respectivas causas. Estabelece-se a proporção entre os escravos empregados em trabalhos tipicamente rurais e os dedicados aos ofícios mecânicos.

Abstract

Complementing a study of the craftsmen (oficiais mecânicos), active in the eighteenth and nineteenth centuries, in Salvador / Bahia / Brazil, based on inventories post-mortem, seeks to demonstrate the number of slaves craftsmen, explaining the causes of differentiation in the activities perpetrated by whites, highlighting those offices that could be occupied, regardless, by black, brown or white men. This study include the differences between men and women activities. They are also singled out the numbers of slaves capables to work and those unable to exercise it with their respective causes. It is stablished the proportion between the slaves employees typically in rural works and dedicated to mechanical crafts.



Índice

5 NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

Introdução/Introduction

9 I SEMINÁRIO INTERNACIONAL

Artistas e Artífices do Norte de Portugal

13 ANA CRISTINA CORREIA DE SOUSA

Jorge Cedeira, o Velho: um ourives vimaranense na Galiza de Quinhentos

23 ANTÓNIO MOURATO

Augusto Roquemont, retratista e pintor de costumes populares

33 ANTÓNIO JOSÉ DE OLIVEIRA

A actividade de Pedro Coelho, mestre escultor e entalhador, na Colegiada de Guimarães (1687-1713)

43 CYBELE VIDAL NETO FERNANDES

Arquitetos, mestres-de-obras, pedreiros e calceteiros no século XVIII e XIX em Minas Gerais. Cruzando dados, propondo questões

75 JOSÉ CARLOS MENESES RODRIGUES

Artistas e artífices de Penafiel (séculos XVII-XIX)

85 LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

João Baptista do Rio e o Programa Pictórico Revivalista da Matriz de Viana do Castelo

- 93 LUÍS ALEXANDRE RODRIGUES
Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental
de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII
- 113 MANUEL ENGRÁCIA ANTUNES
Caligrafia, ilustração e Cerimonial de Pontifical na obra de um Abade
Beneditino do séc. XVIII
- 133 MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA
Algumas considerações e entraves ao exercício da profissão de arquitecto
no Norte de Portugal no século XVIII
- 145 MANUEL DE SAMPAYO PIMENTEL AZEVEDO GRAÇA
Júlio José de Brito, arquitecto e engenheiro civil – um artista no Porto
- 163 MARIA BERTILDE MOURA FILHA
A capitania da Paraíba no século XVIII – arte, arquitectura e anonimato
- 175 MARIA DO CARMO MARQUES PIRES
David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins – Um
Primeiro Olhar sobre um Atelier do Porto do século XX
- 187 MARIA LEONOR BARBOSA SOARES
Movimentos dentro do olhar: perspectivas sobre a interpretação de
Salomé por José Rodrigues
- 193 MIGUEL FIGUEIRA DE FARIA
Joaquim Carneiro da Silva e o Plano da Aula Pública de Desenho de
Lisboa: contributo para a história do ensino das Belas Artes em Portugal
- 209 PAULA CARDONA
Os artistas ao serviço da Confraria do Espírito Santo dos Arcos de
Valdevez
- 225 SONIA GOMES PEREIRA
A atuação da Família Portuense Alão no Rio de Janeiro
- 237 SUSANA MATOS ABREU
A formação dos artistas na difusão das formas e a recepção da sua arte
pelo meio sócio-cultural do século XVI: notas metodológicas

- 247 **II SEMINÁRIO INTERNACIONAL**
Artistas e Artífices do Norte de Portugal e sua mobilidade no mundo português
- 251 ANNA MARIA FAUSTO MONTEIRO DE CARVALHO
Três artistas portugueses na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro
- 261 CYBELE VIDAL NETO FERNANDES
A atuação dos arquitetos portugueses no século XIX no Rio de Janeiro. Algumas considerações
- 271 JOAQUIM JAIME B. FERREIRA-ALVES
A visita ao Porto dos Imperadores do Brasil (1872). Construções efémeras, ornamentações e artistas
- 293 LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS
Arnaus. Um pintor a fresco no Norte de Portugal na 1.^a metade do século XVI
- 299 MANUEL ENGRÁCIA ANTUNES
Um Abade e o seu Jericó Frei-Tomás do Sacramento no Mosteiro de Santo André de Rendufe no segundo quartel do séc. XVIII
- 311 MARIA BERTHILDE MOURA FILHA
O mestre pedreiro Antônio Fernandes de Matos: um minhoto em Pernambuco no século XVII
- 323 MARIA HELENA OCHI FLEXOR
Os escravos e os ofícios mecânicos na Bahia-Brasil
- 343 SOBRE OS AUTORES
- 353 RESUMOS/ABSTRACTS



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

U. PORTO
UNIVERSIDADE
DO PORTO

1826
abreu



Município de V. N. Gaia



PORTO
Câmara Municipal



carnady

CORDEIROS || GALERIA

DOURAZUL



Escola
Superior
de Educação
de Gaia



ISLA



MOTAENGIL



UNIAO EUROPEIA



UNIVERSIDADE LUSIADA PORTO



vicaima
VICAIMA INSTITUTO DE INVESTIGACAO E INOVACAO

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR



UNIAO EUROPEIA

Fundo Europeu
de Desenvolvimento Regional

Programa FACC

FUNDO DE APOIO A COMUNIDADE CIENTIFICA

Ciência, Inovação 2010 Programa Operacional Ciência e Inovação 2010
SECRETARIA REGIONAL DE CIENCIA, TECNOLOGIA E INOVACAO