

VIAGENS, PRODUTOS E CONSUMOS ARTÍSTICOS. O ESPAÇO ULTRAMARINO PORTUGUÊS, 1450-1900



ISABEL SOARES DE ALBERGARIA
DUARTE NUNO CHAVES
COORDENAÇÃO

FICHA TÉCNICA

Título

Viagens, Produtos e Consumos Artísticos. O espaço ultramarino português, 1450-1900

Coordenação científica

Isabel Soares de Albergaria
Duarte Nuno Chaves

Colecção

CHAM eBooks // Debates #3

Director científico da colecção

João Luís Lisboa

Edição

CHAM – Centro Humanidades

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade NOVA de Lisboa

Universidade dos Açores

Av. de Berna, 26

1069-061 Lisboa – Portugal

www.cham.fcsh.unl.pt | cham@fcsh.unl.pt

Director

João Paulo Oliveira e Costa

Sub-Director (Pelouro Editorial)

Luís Manuel A. V. Bernardo

Coordenadora Editorial

Cátia Teles e Marques

Arbitragem científica

Arbitragem Científica: Vítor Serrão (IHA, FL, Universidade de Lisboa)

Foi aceite para publicação em 13 de Novembro de 2017.

Imagem da capa

Bom Pastor (pormenor). Museu Carlos Machado, n.º inv. MCM5914. © Museu Carlos Machado

ISBN: 978-989-8492-49-4

Projecto gráfico e paginação

José Domingues | UNDO

Data de publicação

Julho de 2018

Apoio

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Publicação subsidiada ao abrigo do projecto estratégico do CHAM, FCSh, Universidade NOVA de Lisboa, Universidade dos Açores, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia – UID/HIS/04666/2013.

COPYRIGHT:

Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 (CC BY NC 4.0).



ÍNDICE

3 PREFÁCIO

Isabel Soares de Albergaria

9 ENTRE A ÁSIA E A EUROPA: *REPRESENTAÇÃO* E CONSUMO ARTÍSTICO DA INFANTA D. MARIA (1521-1577)

Carla Alferes Pinto

28 PROFANO *VERSUS* SAGRADO: A INTEGRAÇÃO DOS TÊXTEIS ASIÁTICOS NO CONTEXTO RELIGIOSO PORTUGUÊS À LUZ DAS CONSTITUIÇÕES SINODAIS DO PERÍODO MODERNO

Maria João Ferreira

45 «VENCER NO PINCEL A ZEUXIS E A APELES» NA ÁSIA. A PRODUÇÃO E CONSUMO DE PINTURA NAS MISSÕES DO JAPÃO E DA CHINA NO SÉCULO XVII

Alexandra Curvelo

65 URBANÍSTICA E ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO NA CONSTRUÇÃO DO ATLÂNTICO (SÉC. XVI). A MORFOLOGIA URBANA COMO INDICADOR EM PONTA DELGADA E RIO DE JANEIRO

Antonietta Reis Leite

79 VIAGENS NA MINHA TERRA. OLHARES ESTÉTICOS SOBRE A TRANSFORMAÇÃO DA SELVA

Renata Araujo

99 IMAGINÁRIA E DEVOÇÃO NO PERÍODO MODERNO. APONTAMENTOS PARA O SEU ESTUDO NAS ILHAS AÇORIANAS

Duarte Nuno Chaves

118 PRESENÇA DE ARTISTAS E AGENTES COMERCIAIS EM PONTA DELGADA NA DÉCADA DE 1860: OS CASOS DE LUÍS NUNES DA CUNHA E DE ANTÓNIO BASÍLIO MONTEIRO

Ana Cristina Moscatel Pereira & José Francisco Ferreira Queiroz

PREFÁCIO

Produtos, Viagens e Consumos Artísticos compõe o essencial do que foi apresentado e discutido durante o V Colóquio das Velas, que decorreu nas Velas, ilha de São Jorge, de 2 a 4 de Julho de 2015. Centrado nos domínios disciplinares da história da arte, história da arquitetura e do urbanismo, o programa desenvolveu os temas da produção, circulação e consumos artísticos realizados no espaço ultramarino português, ao longo de um arco temporal globalmente situado na Idade Moderna. Visando abordagens que procurassem realçar as noções de fronteiras móveis e reequacionar os moldes em que se processaram as relações entre espaços imbuídos de centralidade orgânica e as suas margens e periferias, o tema do colóquio procurou aprofundar linhas de investigação conectadas com o plano estratégico do CHAM, em torno dos conceitos de “mobilidade” e de “fronteira”.

Com esse enquadramento, importou conhecer tanto os protagonistas da encomenda e as suas motivações, como os veículos de actualização dos núcleos técnicos e iconográficos dos objectos artísticos circulados e, bem assim, a transmutação de significados operados com a sua circulação e recontextualização. Até que ponto terão os objetos importados adquirido significados políticos e culturais que imediatamente os distinguiam dos demais, catapultando-os para outra esfera cultural? Como foram incorporadas e transformadas as imagens em função dos contextos sociais, religiosos e comerciais diversos, na linha do que Baxandall chamou o *period eye*? E de que modo se opera a hibridização de linguagens artísticas e a miscigenação da arte produzida por pintores, escultores, imaginários, ilustradores, arquitetos e mestres-de-obras em digressão no interior deste sistema mundial que atravessa o extremo oriente e chega aos confins do Brasil, passando pelas ilhas atlânticas?

Construída sobre a ambiguidade da distância e da conexão, a cultura visual moderna, no seio do espaço ultramarino português, reconfigura-se constantemente em face do confronto com o “outro”, do contacto com



obras e artistas de diversas proveniências, opções de temário e soluções técnicas variadas onde por vezes cabe bem a noção de mestiçagem (*mestizaje*) proposta por Kubler. George Kubler viu na arte sul-americana a mistura de influências nativas com a dos colonizadores ibéricos, abordando pela primeira vez questões da relação centro/periferia, mestiçagem e hibridismo. Em 1959, publica na prestigiada Pelican History of Art *Baroque Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. 1500-1800*, manifestação seminal do seu interesse pela arte portuguesa e importante contributo para que esta deixasse de ser vista, na cena internacional, como uma produção de segunda linha porque distante dos grandes centros europeus. Como sublinha José Eduardo Horta Correia no prefácio à primeira edição portuguesa da mais conhecida obra de George Kubler, *Arquitetura Portuguesa Chã, Entre as Especiarias e os Diamantes: 1521-1706* (1988): «libertando-se o tempo e o lugar da tirania do estilo e da necessidade da influência, as realidades tidas por marginais ou periféricas poderão serenamente ser estudadas sem preconceitos».

Não é o único a afirmá-lo. Na esteira de Kubler muitos outros historiadores de arte portugueses e internacionais lançaram-se com entusiasmo no estudo de temas, lugares e tempos até então ignorados ou considerados menores. Mais recentemente, outro historiador de arte norte americano, Thomas Dacosta Kaufmann, centra-se nas trocas e transferências artísticas à escala global, relações culturais e sentido de lugar no âmbito de uma Geografia da Arte (*Toward a Geography of Art*, Chicago and London: the University of Chicago Press, 2004 é a sua obra mais conhecida) que tem suscitado reacções em cadeia por todo o lado, motivando uma atenção inusitada sobre territórios e contextos artísticos praticamente desconhecidos.

Vem a propósito mencionar o recente impacto produzido pelo recrudescimento de estudos em torno da «arte portuguesa e a expansão» (em alternativa a arte colonial, de conotação algo pejorativa), multiplicando-se as exposições, conferências, debates e publicações em torno deste tópico. Refiram-se a título de exemplo a exposição internacional «Encompassing the Globe. Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII», promovida pela Smithsonian Institution e tendo merecido a publicação do catálogo da

edição portuguesa, editada pelo Ministério da Cultura-IPM, 2009; a conferência apresentada por Paulo Varela Gomes ao *EAHN First International Meeting*, em Guimarães, a 17 de Junho de 2010 intitulada «Buildings Without Context: ‘Primitive’ and Non-Western in Western Architectural Historiography»; a publicação do catálogo *raisonné* do vasto *Património de Origem Portuguesa no Mundo. Architectura e Urbanismo*, dirigido por José Mattoso, com a chancela da Fundação Calouste Gulbenkian (2010), 3 vols; ou o magnífico album *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, da autoria de Anne Marie Jordan Gschwend e K.J.P. Lowe (2015), e que motivou uma muito recente exposição no Museu de Arte Antiga «A Cidade Global: Lisboa no Renascimento/The Global City: Lisbon in the Renaissance» (24 de Fevereiro a 9 de Abril 2017) onde duas pinturas — uma *vista da rua Nova dos Mercadores* e o *Chafariz del Rei*, ambas produzidas no século XVI — suscitaram o móbil para a discussão em torno das transformações operadas na capital portuguesa pelo influxo de novas gentes, curiosidades, produtos de luxo e exóticos animais. Estas apenas algumas entre outras iniciativas e publicações demonstrativas da vitalidade da produção da novel historiografia da arte.

Os sete estudos aqui reunidos, elaborados por especialistas no âmbito da história da arte e da expansão portuguesa, constituem prova disso, revelando-se importantes contributos para o esclarecimento de algumas das questões enunciadas. As linhas de pesquisa e os resultados apresentados conformam-se, não tanto como interpretações gerais sobre o assunto e sim, muito mais, como aportes rigorosos e informados acerca de temas e casos de estudo perfeitamente delimitados — via certamente mais profícua para chegar à compreensão de uma realidade complexa, que se torna impossível abarcar de forma global e sistemática, dada a sua natureza fragmentaria e plural e a impossibilidade de tratar de forma equivalente situações para as quais não existe suficiente documentação ou estão muito escassamente estudadas.

A partir do uso de um objecto exótico — o leque — num retrato de corte da infanta D. Maria de Portugal (1521-1557) executado pelo célebre pintor Tomás Moro, em 1552 (hoje pertencente ao Mosteiro das Descalças Reais de Madrid), Carla Alfêres Pinto desenvolve uma reflexão acerca da

re-apresentação de objectos asiáticos — neste caso o leque que terá tido nesta pintura a sua primeira aparição na arte ocidental — ou de lugares, como acontece com as tapeçarias de D. João de Castro narrando a conquista de Diu, cuja encomenda pode também ser atribuída à Infanta D. Maria. A leitura sugerida pela autora para a escolha dessas representações, ligadas ao espaço asiático, apontam no sentido da afirmação de um discurso político destinado a confirmar a dimensão imperial da corte portuguesa e, por consequência, da pessoa da Infanta. Configuram assim uma apropriação instrumental desses objectos e lugares mais do que uma verdadeira atenção prestada à diferença cultural.

Também relacionado com o imaginário oriental no seio das estruturas do poder na metrópole, Maria João Ferreira aborda o tema dos chamados “panos da Índia” e a sua receção em Portugal, cuja aceitação diocesana está estritamente dependente das Constituições Sinodais refletindo as directrizes dimanadas de Trento. Entre o fascínio pelo exotismo dos motivos e refinamento dos panos da Índia, os receios de uma igreja empenhada em mostrar um zeloso cumprimento da ortodoxia católica e a afirmação do ecumenismo triunfante da Igreja de Roma, integrando na sua síntese barroca produções oriundas não apenas da Índia, como também da China e Japão, a história do consumo dos têxteis orientais no contexto religioso português, ao longo dos séculos XVI e XVII, passa por variações sensíveis que a autora documenta e analisa.

Ainda no espaço asiático mas desta vez olhando mais para uma produção local, marcada pelo sincretismo técnico e iconográfico, que teve o seu foco no ensino ministrado no *Seminário de Pintura*, dirigido pelo pintor italiano Giovanni Niccolò (c.1558-1626) no quadro da missão jesuíta no Japão, em funcionamento entre c. de 1590 e 1614, Alexandra Curvelo apresenta o resultado de uma investigação já longa, que a levou aos arquivos da Companhia de Jesus em Lisboa e em Roma (manuscritos existentes na Biblioteca da Ajuda e no Archivum Romanum Societatis Iesu) e de onde extraiu um conjunto precioso de cartas, relatórios e registos administrativos, reveladores de tensões na relação entre as pessoas e adaptação a diferentes sensibilidades, com evidentes ecos na obra pictórica produzida.

De outro campo disciplinar e centrado em territórios mais ocidentais, Antonieta Reis Leite desenvolve o estudo comparativo entre os sistemas de gestão do território e modelos urbanísticos aplicados na cidade de Ponta Delgada, nos Açores, transpostos e adaptados de modelos continentais tardo-medievais, e a cidade do Rio de Janeiro. Interessou-lhe particularmente analisar em termos comparativos os processos de demarcação e definição de limites do espaço urbano/rural, bem como as fórmulas e formas usadas para a distribuição de terra entre os colonos e o papel das autoridades administrativas.

O tema da viagem protagonizada pelos agentes da administração portuguesa — do corpo do exército, do eclesiástico e do funcionalismo régio — pelo interior da Amazónia em finais do século XVIII, constituiu a escolha de Renata Malcher de Araújo para abordar a ambiguidade dos olhares projectados sobre esse território ignoto, que se queria parte integrante do reino mas que dele era indubitavelmente diferente. A concentração sobre as novíssimas vilas elevadas a essa condição a partir dos aldeamentos missionários, cuja condição de fonteira do mundo civilizado é enfatizada pela coexistência de populações nativas e agentes da colonização, permite questionar a relação entre identidade e alteridade, através do reconhecimento estético dessa paisagem ou dos objectos culturais produzidos e consumidos e, por outro lado, dos efeitos que tais visões produziam sobre quem nelas viajava e nelas residia.

Sobre a escultura devocional insular importada, produzida e consumida durante a Idade Moderna nos Açores, Duarte Nuno Chaves traça o estado da arte dos estudos dedicados a essa temática tão esquecida e tão pouco reconhecida. O autor passa em revista o trabalho de pesquisa realizado por anteriores e atuais gerações de investigadores e historiadores da arte, apresentando o essencial sobre as visões produzidas e abordando criticamente os aportes avançados por cada um deles, no sentido de detetar linhas de continuidade e de fratura no figurino apresentado pela produção e consumo de imaginária no contexto insular.

A cultura material situada numa cronologia muito mais recente (década de 1860) e tendo por palco a cidade de Ponta Delgada, foi o foco da

pesquisa desenvolvida por Ana Cristina Moscatel e José Francisco Queiroz. Penetrando no âmbito das “artes industriais” da segunda metade de Oitocentos, os autores foram ao encontro da presença de artistas e casas comerciais de proveniência continental no espaço insular, votados à cerâmica decorativa e modelação de estuques, de modo a testar a abertura às novidades e a ânsia consumista da emergente burguesia insular acompanhando os circuitos inter-regionais da encomenda e a circulação dos artistas.

Passados em revista os tópicos das várias temáticas reunidas nesta publicação que se apresenta sob a chancela do CHAM, integrada na coleção de eBooks, esperamos ter aliciado o leitor para a sua leitura atenta, fazendo votos para que dela extraia tanto prazer quanto esclarecimento. ■

Ponta Delgada, Abril de 2017

ISABEL SOARES DE ALBERGARIA

CHAM, Universidade dos Açores

E-mail: maria.iw.albergaria@uac.pt

ENTRE A ÁSIA E A EUROPA: *REPRESENTAÇÃO E CONSUMO ARTÍSTICO* DA INFANTA D. MARIA (1521-1577)

CARLA ALFERES PINTO*

Este texto resulta de um exercício elaborado em Julho de 2015 que visava, a um tempo, elencar a cultura material e visual asiática e, a outro, reflectir sobre as circunstâncias e razões que levaram a Infanta D. Maria a utilizar esses objectos e imaginário. Para tal selecionei o único objecto de origem asiática que se sabe ter sido usado pela Infanta (um leque) e alguns mais exemplos de cultura visual (pintura e tapeçarias) que ajudaram à construção da imagem de D. Maria de Portugal como uma das mais ricas e núbéis princesas europeias do século XVI.

Os exemplos seleccionados inscrevem-se numa dinâmica processual que se poderia designar de “re-apresentação”, isto é, mera demonstração discursiva invés de representação de algum outro, uma vez que recorre aos mecanismos de identificação dos próprios (europeus), sem preocupação pelo conhecimento, ou sequer reconhecimento, de qualquer das realidades asiáticas que se evocavam. O leque e a visualidade da Índia de que aqui se escreverá exprimem mais sobre a Infanta no seu contexto europeu e dinástico, que sobre a realidade asiática, fosse ela qual fosse.

Esta apresentação estruturou-se num jogo em torno da palavra *representação*, aqui entendida no duplo sentido de apresentação figurativa e de interpretação sobre a relação entre os “modos de ver” e os “modos de

* CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Bolseira de pós-doutoramento da FCT (SFRH/BPD/100597/2014). E-mail: carla.alferes.pinto@gmail.com.



fazer”, ou, de acordo com o significado do verbo latim *representare*: ser a imagem de alguém, de algo.

A Infanta D. Maria de Portugal

A Infanta D. Maria de Portugal nasceu em Lisboa, em Junho de 1521, ano da morte do pai, D. Manuel (1469-1521), com quem conviveu apenas durante os seis primeiros meses de vida. Era também a única filha sobrevivente de D. Leonor de Áustria (1498-1558), a terceira e última mulher do monarca.

A morte inesperada da rainha D. Maria (1482-1517) colocara o rei perante a hipótese de casar novamente, acabando por escolher fazê-lo com a irmã mais velha do futuro imperador Carlos V (1500-1558), vinte e nove anos mais nova que D. Manuel, e que estava prometida ao jovem príncipe João (1502-1557), futuro rei, terceiro de seu nome.

A notabilíssima linhagem de que descendia augurava à princesa recém-nascida um futuro auspicioso, exercendo a função de consorte numa corte europeia que se colocasse à sua altura. Igualmente, por nascimento, a Infanta tinha direito a 400 000 dobras de ouro, a que havia que acrescentar os rendimentos que auferia como senhora de cidades e lugares e, a partir da morte da mãe, a “herança francesa”, já que D. Leonor voltara a casar com Francisco I em 1526 e desse matrimónio não resultaram filhos (Serrão 1955).

Todavia, D. Maria não casou. Não obstante as constantes negociações, pedidos e quase assinatura dos contratos que asseguravam a partida da Infanta para terras além das fronteiras portuguesas (Pinto 1998).

Com o tempo, a Infanta foi-se adaptando à sua circunstância, que passou da condição de agente directamente interessado numa estratégia nupcial da casa de Avis-Beja, para um caso exemplar de uma princesa que, não casando, procurou maneiras de *auto-representação* enquanto membro da família real e, ao mesmo tempo, fora do circuito da corte régia.

Deste modo, exerceu um mecenato tardio, mas muito eficaz na projecção da sua imagem como benfeitora e personagem indispensável, por

exemplo, ao povo de Lisboa, que colocou muitas reticências e entraves à sua saída aquando do único encontro que teve com a mãe, no início do ano de 1558 em Badajoz (Pinto 1998, 61-2).

É aliás através das maneiras de patrocínio e de consumo artístico que podemos identificar alguns traços do carácter de D. Maria, bem como da sua actuação e *representação*.

Representações visuais da Infanta D. Maria

Segundo as descrições coevas, designadamente de André de Resende, D. Maria tinha a pele clara, os cabelos ruivos e os olhos azuis claro (Vasconcelos 1994: 80, n.38). São esses os traços que vemos no mais recuado retrato que se conhece e que se encontra entre outros desenhos da antiga colecção da família real francesa no Museu Condé (N.º inv. M.N. 26. Faz parte de uma colecção de espécies do mesmo género com cerca de 311 lápis, executados entre 1515 e 1570) (Pinto 1998, 81-2). O retrato ficou conhecido através da obra de José de Figueiredo (1927), impressa vinte e cinco anos depois da monografia de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. A Biblioteca Nacional de Portugal possui uma cópia anónima oitocentista deste desenho na Secção de Iconografia com o n.º inv. E. 168 V.

Foi, aliás, este desenho que permitiu identificar, por comparação, os restantes, já que Catarina de Médicis mandara inscrever nas respectivas folhas o nome de cada uma das personagens retratadas. O retrato é um carvão sobre papel, a negro, sanguínea e amarelo primorosamente desenhado, mostrando uma jovem com cerca de 20 anos. D. Leonor, acusaria a sua recepção, escrevendo à filha “con vuestra pintura, hija, he holgado mucho, pues no pude ver lo natural” (Pacheco 1675, 24).

O traço fluido e experiente do desenhador e, sobretudo, as características formais na firme linha do rosto, no sábio uso das sombras e tracejados e nos frágeis toques de vermelho e amarelo, sugerem que o retrato foi pintado ao natural. Inicialmente atribuído a Gregório Lopes (?-1550) por José de Figueiredo, considera-se hoje que será da mão de Antoine Trouvéeon,



António Moro, *Retrato da Infanta D. Maria de Portugal*, c. 1552. Óleo sobre tela. Convento das Descalzas Reales, Madrid (PN 822).

In Annemarie Jordan, *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de António Moro*, p. 36. 1994. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

que se deslocou à corte portuguesa em 1542 (Gschwend 2008, 11-20 e Flor 2008, 128-9).

Ao olhar para o retrato a meio-corpo, evidencia-se a serenidade da expressão e o traje adequado ao estatuto de Infanta, seguindo a moda em uso na corte portuguesa: vestido com gola alta adornado por colar de pérolas, com as mangas tufadas. As pérolas, uma delas em pingente, repetem-se na artificiosa coifa em rede.

Cerca de 10 anos mais tarde, a Infanta seria novamente pintada, mas agora em circunstâncias e por razões substancialmente diferentes.

Em 1552 Antoon Mor van Dashorst (1516-1576), conhecido por António Moro, encontrava-se na corte portuguesa por incumbência de Maria da Hungria para pintar os retratos da sua família peninsular (Jordan 1994 e Flor 2011). Moro, nascido em Utreque, era um dos mais afamados retratistas da segunda metade do século XVI, só ultrapassado pelo pintor do Imperador, Ticiano (1488/9-1576), tendo pintado inúmeros retratos de famílias nobres e reais.

O *Retrato da Infanta D. Maria* é uma tela sobre óleo executada em 1552, que se encontra hoje no mosteiro franciscano das Descalças Reais (n.º inv. PN 822) em Madrid, fundação da Infanta D. Joana (1535-1573) em 1559 (Jordan 1994, 36 e Pinto 1998).

Nesse retrato reconhecemos a serenidade mencionada antes. Igualmente, identificam-se os traços fisionómicos: rosto alvo, olhos claros, lábios e maçãs do rosto ruborizadas pelo uso discreto de corantes (a que hoje chamaríamos maquilhagem).

A maquilhagem e o seu uso no século XVI em Portugal é um tema por estudar, mas os textos de Gil Vicente, por exemplo, encontram-se repletos de referências às técnicas e materiais utilizados no fabrico de loções, pós e cremes para uso facial, e interpretações subjectivas sobre o seu significado (Palla 1996, 85-99 e Silva 1985, 261).

No retrato que se tem estado a descrever, a Infanta estava sentada numa cadeira de braços e espaldar baixo colocada sobre um fundo neutro acentuado pela marcação vertical de um pesado e lustroso reposteiro de veludo vermelho-escuro debruado a passamanaria dourada (de ouro?). A luz concentra-se, assim, no rosto, na seda do vestido e na mão direita.

A cadeira e o par de luvas que a Infanta aperta na mão esquerda são símbolos da sua autoridade e elevada condição social (Woodall 2007).

O traje, um modelo “à portuguesa”, apresenta-se composto por uma cota (uma alternativa quinhentista aos saios e pelotes medievais, e que se assemelha a um vestido comprido) em seda branca. Pouco se vê da cota que cobre o corpo da princesa e as formas do corpo não são reveladas. Apenas um rasgo de luz sobre o tecido testemunha os joelhos, flectidos, que acompanham o assento da cadeira. Na realidade, esta peça de vestuário foi sabiamente utilizada pelo pintor para demonstrar a sua mestria no uso do pincel e no manejo das tintas e das sombras; espelhada, também, na materialidade quase táctil do longo e grosso cordão de ouro que cingia a cintura baixa do vestido.

Por cima da cota, uma opa com mangas (ou pelote feminino), ampla e comprida, em tecido pesado (veludo, brocado, damasco) e escuro, ricamente adornado e debruado com passamanaria e alamares de fio e/ou metal precioso, provavelmente e atendendo à cor, ouro.

A concepção, o talhe e o corte (o que chamaríamos hoje, o *design*) das mangas da opa eram em si uma tarefa exigente. Entre a arte e o ofício, a caprichosa forma destes adereços exigia um conhecimento técnico específico de alfaiate, com uma atenção redobrada devido ao alto custo dos tecidos utilizados para a elaboração das peças. A manga, golpeada e tufada no braço quase até ao cotovelo, apresenta aberturas fechadas por alamares (presumivelmente) em metal precioso. O antebraço da opa, sem aberturas, é adornado com passamanaria e folhos. Na zona do peito, uma abertura de cada lado, reforçada por passamanarias e alamares.

Por fim, a gola alta que fechava a opa, escondendo totalmente o pescoço, mas deixando lugar para mais passamanaria, folhos e um esplêndido colar de metal e pedras preciosas.

Na cabeça, o cabelo castanho-arruivado, penteado com risco ao meio, apresenta-se quase totalmente coberto por toucado; uma coifa, elaborada em tecido com feiras de ouro e pedras preciosas. É aliás visível no lado esquerdo da coifa, uma jóia com estrutura em ouro e encastre de uma enorme pedra preciosa quadrangular e um pingente de pérola.

Esta coifa, diferente da que lhe adornava a cabeça no desenho do Museu Condé, regista, ainda assim, o que poderá configurar um traço de gosto de D. Maria, já que ambas as representações mostram jóias com pedras preciosas de onde caem pingentes de pérolas.

Por último, os brincos em duplo C, aparentemente emprestados pela rainha D. Catarina (Jordan 1994, 66). Este dado interessantíssimo levanta questões de difícil resolução. Por um lado, e ainda que não se conheça o inventário pós-morte da Infanta, todas as descrições e referências feitas a D. Maria mencionam a qualidade e quantidade de jóias que possuía. Jean Nicot, embaixador de França em Portugal entre 1559 e 1561 chegou mesmo a escrever que “Madame l’Infante Maria estoit si richement drappée de perles et pierreries diverses que le soleil n’est pas plus brillant.” (Matos 1952, 94-5, n.º I).

Sendo assim, por que razão decidiu D. Maria usar uns brincos da rainha invés de uns seus? Tratar-se-ia de dois pares iguais? Mas mesmo que esta hipótese fosse provável, que ganhava a Infanta em fazer-se representar semelhante e não distinta? Teria sido uma sugestão do pintor? Mas com que objectivo e por que razão aquiescera a Infanta, quando é possível que este retrato estivesse a ser pintado também para dar a conhecer a Filipe II os traços e personalidade da sua prometida futura noiva?

De facto, em 1552 as cortes portuguesa e castelhana estavam em negociações diplomáticas para fazer casar Maria e Filipe, e este retrato, ou uma cópia executada pelo mesmo artista (ou por outro), poderá também ter sido pensado no âmbito da troca de retratos e presentes envolvidos nas discussões dos contratos nupciais. O casamento acabaria não se concretizar. A demora neste tipo de negociações e a morte inesperada do príncipe Eduardo de Inglaterra em Julho de 1553 tornara Maria Tudor, a filha católica de Henrique VIII, rainha, e esta manifestara o seu interesse em casar com Filipe II: numa carta datada de 8 de Setembro de 1553 Simon Bernard, enviado inglês, dava conta de que a sua rainha “estava agastada que S. A. esposasse a Princeza Portuguesa por ser tão proxima parenta de S. A.” (Santarém 1842-60, 61). Por isso, dois anos mais tarde,



Infanta D. Maria de Portugal com D. João de Castro, pormenor da tapeçaria 8 – Primeira campanha de Salcete. Bruxelas, 1555-60. Lã, seda, fios de ouro e prata. Kunsthistorisches Museum, Viena (T XXII 2). In Francisco Faria Paulino (coord.). 1995. *Tapeçarias de D. João de Castro*, p. 253. Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

em 1554, Filipe II casaria com Maria Tudor, filha de Catarina de Aragão, tia de Carlos V.

Mas em 1552 a possibilidade de Maria casar com o filho do imperador adicionava aos dois únicos acessórios escolhidos pela Infanta e, particularmente, ao leque, um valor simbólico e representacional que combinava a Infanta com a imagem do império que o irmão governava.

No retrato que se tem vindo a analisar há, para além da qualidade plástica, uma necessidade de contenção resultante de uma regulação normativa das possibilidades auto-representativas dos retratados, uma vez que, ao contrário do que narram as fontes documentais quando descrevem os vestidos e salas cerimoniais, neste, e nos outros retratos do mesmo período, as cores dominantes são escuras e pouco diversificadas. Preto, castanho-escuro, vermelho-escuro dominam as composições, quase sempre pontuadas pelo branco da pele e dos tecidos das golas, mangas, aberturas, e pela pouca exuberante cor das faces, das jóias, do metal precioso, quase sempre, dourado. Estes retratos pré-anunciam bem a sobriedade proclamada pelo espírito reformista tridentino, cujas reuniões conciliares haviam começado em 1545. A sobriedade católica não implicava a abolição das marcas nobilitantes no trajar ou nas vivências e comportamentos cerimoniais, mas exigia que estas fossem moderadas, se possível austeras, sobretudo sem a desnecessária estridência que fizera alimentar a narrativa dos abusos cometidos em tempos anteriores pelas cortes papais e senhoriais.

Assim, neste conjunto de retratos, os sinais de riqueza e distinção reconhecem-se nos pormenores e na plasticidade do que é representado. As jóias não estão ausentes, longe disso, mas não são ostensivas; os tecidos e as passamanarias são riquíssimos, mas misturam-se com o fundo e as silhuetas escuras. Restam os acessórios, escolhidos, portanto, a rigor.

Como já se referiu atrás, as luvas eram um adereço indispensável na demonstração da condição nobre de quem as usava. Executadas em tecidos nobres ou peles finas (como no retrato da Infanta D. Maria) eram muitas vezes adornadas e, por esta altura, quase sempre perfumadas.

A Ásia nas representações visuais da Infanta D. Maria

Muitíssimo mais raros do que as luvas eram os leques. Particularmente os leques asiáticos e, como este, os leques com varetas móveis que se abriam e fechavam. Este objecto terá aqui a sua primeira representação na pintura ocidental.

O leque de varetas móveis fora inventado no Japão cerca do século VII e era formado por uma armação composta de varetas revestidas por uma folha (de papel, seda, pergaminho ou pele animal muito fina) pintada ou bordada. As varetas tinham número variável e podiam ser também de materiais diversos (madeira, marfim, madrepérola) presas, na ponta que não era coberta pela folha, por um rebite.

Introduzidos na China cerca do século X, foram rapidamente utilizados e, ao mesmo tempo, transformados no chamado leque *brisé* cuja aparência é muito semelhante ao leque de varetas mas que, na realidade, não usa a folha. Isto é, são as próprias varetas que são adornadas (pintadas, bordadas ou esculpidas), formando uma superfície contínua quando fechado e com a guarda igualmente decorada.

Em toda a Ásia Oriental, o leque tinha uma significativa importância social, cultural e estética e desenvolveu-se em usos sofisticados que transcendiam frequentemente a mera natureza material. Neste sentido, os leques variavam nos materiais, formas, funções e nomes consoante o uso que se lhe dava (Yarwood 1978, 159-61; Pinto 2002 e Pedroso 2014).

No retrato de António Moro, D. Maria fez-se representar com um leque, possivelmente japonês, de varetas móveis (*ōgi*), mas fechado, não deixando ver a provável decoração que tivesse no papel montado por cima das varetas.

Por decoro? Para que o colorido das folhas não perturbasse a composição contida da representação? Ou antes porque aquele objecto conferia àquele momento de auto-representação um âmbito geográfico (e político) de que a princesa se queria apropriar?

O leque como símbolo de um espaço dominado (pelos menos comercialmente) pelos portugueses (mesmo que nem todos os agentes fossem

naturais de Portugal), por essa altura únicos intermediários presentes nas cortes nipónicas.

Quando, no século XVI, os portugueses chegaram ao arquipélago japonês e escreveram os primeiros relatos do que viam e entendiam (ou julgavam perceber), este tipo de leque era um artefacto que fazia parte da indumentária quotidiana de uma parte significativa, e significativa, da população. Para além deste aspecto, era também um instrumento de grande importância em diversos cerimoniais nipónicos, designadamente, os de poder, em que o leque surgia quase sempre fechado e pousado sobre o colo ou verticalmente, nas mãos dos dáimios e xoguns.

A questão relevante a colocar aqui seria a de saber até que ponto teria a Infanta conhecimento da importância e significado do leque na sociedade japonesa. Não há como afirmar que sabia, nem que tivesse havido alguma maneira de a informar, ou à corte lisboeta, dos rituais de poder e vassalagem que estavam associados ao leque. Todavia, não deixa de ser interessante que o leque repousado no regaço de D. Maria esteja mesmo ao lado das luvas, em posição de notável nobreza, seja qual for o significado relacionado com a posição que o mesmo assumiria nas mãos de um senhor japonês.

O leque, assim fechado na mão de uma mulher, repetiu-se rapidamente. Logo a seguir, Cristóvão de Morais (pintor activo na corte portuguesa entre 1551 e 1573) pintou-o a óleo sobre tela, em 1553?, junto com o par de luvas, na mão esquerda da mãe de D. Sebastião, a Infanta D. Joana de Áustria (1536-1573; retrato que se encontra no Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas, n.º inv. 1296) (Jordan 1994, 34). Igualmente, surgiria nas mãos de D. Maria Manuela (1527-1545), filha de D. João III e de D. Catarina e primeira mulher de Filipe II, num retrato póstumo anónimo, pintado provavelmente na corte espanhola. Este retrato serviu de modelo para inúmeras cópias e encontra-se hoje no Museu do Prado (óleo sobre tela, n.º inv. 4019. Para uma imagem a cores ver: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-manuela-de-portugal/21b880c2-b6ea-46e5-ae23-ce68982e71b5>).



Infanta D. Maria de Portugal com D. João de Castro, pormenor da tapeçaria 9 – Repouso junto ao pagode de Mardor após a campanha vitoriosa contra o Idalcão. Bruxelas, 1555-60. Lã, seda, fios de ouro e prata. Kunsthistorisches Museum, Viena (T XXII 2)

In Francisco Faria Paulino (coord.). 1995. *Tapeçarias de D. João de Castro*, p. 260. Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

O leque asiático teve uma entrada gradual nos hábitos de consumo dos europeus. A avaliação do número de leques chegados ao porto de Lisboa durante o século XVI está por fazer, mas não terá sido em grandes quantidades. O seu uso mais generalizado, particularmente por mulheres, só se desenvolveu ao longo do século XVII e os leques, como outros objectos móveis de pequeno porte, não formavam parte substancial das cargas de bens de consumo trazidos pelas rotas comerciais do Índico e do Mar da China Meridional e Oriental.

E, apesar de ser figurativamente apresentado na pintura, não se conhecem narrativas que descrevam o manuseio, utilização cerimonial ou a discussão sobre as propriedades funcionais e artísticas do leque na corte portuguesa do século XVI, pelo que permanecem muitas dúvidas sobre qual o uso (e em que circunstâncias) que era dado a estes objectos.

Com mais ou menos uso, o leque asiático convivia e circulava na corte portuguesa, e foi escolhido pela Infanta D. Maria para se fazer representar num retrato. E este é o dado paradoxal desta pintura. Porque não se conhecem referências a cultura material de origem asiática na documentação da casa, ou da vida, da Infanta D. Maria. É certo que, como foi afirmado atrás, não foram ainda encontrados os inventários *post-mortem*, mas sendo a princesa uma ávida consumidora e patrocinadora de pintura, escultura, livros, roupa, relíquias, enfim, toda a panóplia de objectos que construíram a cultura material do século XVI, é digno de nota a diminuta presença de peças de produção não-europeia. Ainda que o mesmo não se possa afirmar para as matérias-primas, nomeadamente, no que respeita às pedras preciosas (Almeida 1997 e Pinto 1998, 127-46).

Na prática, o objecto, o leque, servia um propósito, simbólico, num contexto de negociação do casamento da Infanta filha de D. Manuel com o filho herdeiro do Imperador Carlos V.

É, aliás, neste contexto de candidata a consorte imperial que se pode incluir a hipótese da encomenda do ciclo de doze tapeçarias chamadas de D. João de Castro (das quais restam dez) por D. Maria.

Alvo de uma importante exposição e estudo no final do século XX, as tapeçarias de D. João de Castro mereciam uma revisita, feita especificamente

com intuítos multidisciplinares e transnacionais que incluíssem a investigação da documentação dos circuitos e das oficinas às quais a encomenda foi ordenada e a história da vida dos panos (n.º inv. T XXII 1 a 10), desde o fabrico à entrada nas colecções do Kunsthistorisches Museum de Viena (*Tapeçarias de D. João de Castro* 1995).

A encomenda é incontestavelmente portuguesa quer pela temática quer pelas legendas que remetem para episódios da vida de D. João de Castro. Os cartões deverão também ter sido desenhados em Portugal, uma vez que as letras são bordadas a preto sobre fundo branco, fugindo à regra dos tapeceiros flamengos que normalmente utilizavam linha branca sobre fundo vermelho, possivelmente por António Campelo, pintor activo na segunda metade do século XVI e com formação em Roma. Este pintor é também autor de um desenho para túmulo que se guarda no Museu Nacional de Arte Antiga (n.º inv. Des 380) e que se pensa ter sido encomendado pela Infanta D. Maria (Moreira 1992, 36 e Moreira 1993, 98).

As razões que justificam propor a Infanta como responsável pela encomenda dos panos com os episódios relacionados com a conquista por D. João de Castro e o cerco por tropas gujaris de Diu são prováveis, mesmo que circunstanciais e interpretativas. D. Maria, tal como os membros da sua família e grande parte da fidalguia, vivia rodeada de tapeçarias. São inúmeros os relatos que descrevem as salas onde recebia com as paredes repletas de panos e sabe-se, por exemplo, que possuía uma cópia da série com a representação da conquista de Tunes por Carlos V, conforme se pode ler no ponto 35 do seu testamento (*Treslado* s.d.).

Para além do conforto e da rotina que a Infanta pudesse encontrar na compra e utilização de tapeçarias, a realidade é que a encomenda de ciclos narrativos aos tapeceiros flamengos era muito cara, apenas ao alcance dos mais ricos, isto é, dos membros da família real e de uma ou duas famílias nobres, mas certamente longe da possibilidade dos Castro. Por outro lado, as tapeçarias não poderão ser anteriores a 1557 (Bauer 1995, 147). E por essa altura, apenas D. Catarina, o Cardeal Infante D. Henrique, o infante herdeiro D. Sebastião e a Infanta D. Maria se mantinham na corte dos Avis-Beja. A duquesa de Bragança, D. Isabel, viúva do Infante D. Duarte, teria

fortuna para gastar com tal encomenda, mas qual o sentido de glorificar os feitos de uma outra família que não a sua? Não haveria em Portugal, portanto, quem mais pudesse despender uma fortuna para mandar fazer em Bruxelas um ciclo de doze panos que relatassem os feitos da conquista de territórios na Índia, personificados por D. João de Castro e ocorridos nas duas décadas anteriores.

Por fim, a intrigante representação de uma mulher em três dos dez panos (tapeçarias n.ºs 8, 9 e 10) que sobraram da série (*Tapeçarias de D. João de Castro* 1995, 252-71). E ainda que com a informação documental que se conhece neste momento seja difícil afirmar com certeza, os traços fisionómicos e o traje “à portuguesa” (saio feminino ou brial com decote quadrangular e gola subida adornada, com as mangas em balão nos ombros) tornam plausível a identificação da Infanta D. Maria. As razões que circunstanciam esta hipótese são duas: uma, visível no rosto, com traços semelhantes aos retratos do Museu Condé e do mosteiro das Descalças Reais, e com o mesmo cabelo com caracóis do desenho por Hieronymous Cock (?-1570) de final da década de 1550 e gravada por Hans Collaert (Ferrari 1941, 16, n.º 399). Mas já com marcas da idade nos olhos cansados e no pescoço, presentes na tapeçaria n.º 8 — Primeira campanha de Salsete. A segunda, pela coincidência entre a data da provável encomenda da série de tapeçarias e a da troca de correspondência relacionada com o casamento de D. Maria com seu tio materno e imperador da Alemanha, Fernando, o que consubstancia a possibilidade de este ciclo ser também um testemunho de uma troca de presentes em contexto nupcial (Pinto 1998, 58-62).

Registe-se ainda a descrição que João Baptista Venturini, secretaria do legado papal, fez da Infanta aquando da entrevista com o Cardeal Alexandrino em 1571: “Era alta, e teria de idade cinquenta anos, posto que não pareça.” (Cardoso 2012, 59).

As tapeçarias narram a sequência de eventos das campanhas de D. João de Castro em Diu e os avanços e recuos do sultão do Gujarat em contínuo, ainda que os episódios se espalhem por várias cidades e locais, em terra e no mar, e em períodos de tempo distantes e não sequenciais. Confere-se assim uma unidade de leitura aos panos que culmina com a



Infanta D. Maria de Portugal a cavalo, pormenor da tapeçaria 10 – Regresso a Diu após a campanha vitoriosa contra o Idalcão. Bruxelas, 1555-60. Lã, seda, fios de ouro e prata. Kunsthistorisches Museum, Viena (T XXII 2)
In Francisco Faria Paulino (coord.). 1995. *Tapeçarias de D. João de Castro*, p. 267. Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.

presença da personagem da mulher, a Infanta D. Maria, surgindo acompanhada do herói que personifica os feitos guerreiros em nome da dinastia real, que era a dela. A esta noção de herói não falta, sequer, as alusões à iconografia e memória romanas, seja no anacrónico vestuário e calçado de algumas das personagens seja no uso do alfabeto epigráfico romano.

De outro modo, são vários os panos onde, à falta de referentes visuais étnicos, arquitectónicos e culturais, se reproduzam animais tido por indianos ou pelo menos estranhos à fauna europeia (como os camelos), se desenham castelos e cidades “à europeia”, se descreva o pânico das populações com recurso à gestualidade, indumentária e pose do referente formal da Antiguidade clássica.

Estes três panos do conjunto de tapeçarias da série dos feitos de D. João de Castro suscitam uma leitura dupla de *representação*. Representação enquanto interpretação dos “modos de ver”, enquanto “re-apresentação” de uma Índia (Diu) que não servia outro propósito que não o de cenário discursivo para a criação gloriosa do(a) patrocinador(a) dos panos. Com efeito, para entender a história que aqui se contava havia que saber quem era e o que fizera D. João de Castro (cujo nome surge nas legendas) e para isso, fora do palco ibérico, havia que se ter lido, por exemplo, a edição de Lovaina da obra latina de Damião de Góis, *Commentarii rerum gestarum in India 1538 citra Gangem* (1539).

Representação porque a Infanta nunca estivera na Índia ou participara enquanto agente em qualquer acção política ou militar em nome da Coroa e apropriou-se de um episódio considerado particularmente venturoso, patrocinando o desenho de uns cartões — por um artista visualmente formado na Roma renascentista — e a execução das tapeçarias em oficina flamenga.

Não se poderia esperar, portanto, que não este resultado: uma construção fantasista, misturada com elementos da vivência europeia quotidiana coeva, e que construía um olhar e um entendimento cultural sobre a Índia que nada tinha a ver com a realidade.

Mas a Infanta D. Maria queria casar e queria ser rainha ou imperatriz. Em 1562 ainda se falava em Castela do “casamento da infanta D. Maria com

o velho imperador, em que D. Joana não podia acreditar, pela diferença de idades, pela consideração dos filhos de Fernando I, por questões de dote, etc. Em Castela comentava-se tal notícia como resultante da vontade de D. Maria em ser imperatriz, nem que fosse por uma hora.” (Cruz 1992, 258).

E ainda que a documentação conhecida sobre o consumo quotidiano e artístico da Infanta não incluía objectos de produção não-europeia, a princesa escolheu associar-se à Ásia em momentos particularmente relevantes da sua vida.

As razões dessa escolha poder-se-ão bastar no valor representacional das peças e da interpretação que era feita de uma Índia e Japão litorais sobre a qual se estendiam os domínios e comércio portugueses. Mas, então, que outros cortesãos e grupos sociais consumiam, por que razões e com que usos os objectos artísticos vindos dos mercados asiáticos?

A personagem e a vida da Infanta D. Maria (princesa, com uma linhagem ilustríssima, riquíssima, solteira sem ser freira) teve características *sui generis* que a tornaram um caso de estudo pouco comum no século XVI português. Uma análise do seu consumo material trará certamente novos contributos para a interpretação das maneiras de apropriação, fruição e utilização dos objectos artísticos de origem asiática na corte portuguesa. ■

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Mónica da Anunciata Duarte de. 1997. *O programa artístico da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz*. Dissertação de Mestrado em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Anexo documental.
- BAUER, Rotraud. 1995. “A série de tapeçarias,” *Tapeçarias de D. João de Castro* (cat. exp.), 143-53. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses/Museu Nacional de Arte Antiga/Instituto Português de Museus.
- CARDOSO, Arnaldo Pinto, *Embaixada do Papa Pio V ao rei D. Sebastião. Missão do Cardeal Alexandrino em Lisboa (1571)*. 2012. Lisboa: Academia Portuguesa de História.
- CRUZ, Maria do Rosário de Sampaio Themudo Barata de Azevedo. 1992. *As regências na menoridade de D. Sebastião: Elementos para uma história estrutural*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 1.
- FERRARI, Enrique Lafuente. 1941. *Iconografía portuguesa. Retratos grabados de personajes portugueses*. Madrid: En la Imprenta Blass.
- FIGUEIREDO, José de. 1927. *Arte portuguesa primitiva: Gregório Lopes e a Infanta D. Maria*. Lisboa: Sep. “Lusitânia”.

- FLOR, Pedro. 2008. "A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI. Problemas, metodologias, linhas de investigação". *Revista de História da Arte* 5: 114-31.
- FLOR, Pedro. 2011. *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- JORDAN GSCHWEND, Annemarie. 2008. "Antoine Trouv on, un portraitiste de Leonor d'Autriche r ecemment d ecouvert". *Revue de l'Art* 159: 11-20.
- JORDAN, Annemarie. 1994. *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de António Moro (1552-1572)*. Lisboa: Quetzal Editores.
- MATOS, Luís de. 1952. *Les portugais en France au XVIe si cle*. Coimbra: Por ordem da Universidade.
- MOREIRA, Rafael. 1992. "Com antiga e moderna arquitectura". In *Jer nimos: 4 séculos de pintura* (cat. exp.), 24-39. Lisboa: Instituto Portugu s do Património Arquitectónico e Arqueológico/Mosteiro dos Jer nimos.
- MOREIRA, Rafael. 1993. "O filho do vice-rei". *Oceanos* 13: 94-107.
- PACHECO, Frei Miguel. 1675. *Vida de la Serenissima Infanta Do a Maria (...)*. Lisboa: En la Oficina de Ivan de la Costa.
- PALLA, Maria José. 1996. "Imagens e condi es da mulher em Gil Vicente". In *A Palavra e a Imagem. Ensaios sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista*, ed. Maria José Palla. Lisboa: Editorial Estampa.
- PEDROSO, Maria Luísa. 2014. *Brisas de Leques. Ventos de Oriente*. Santarém: Norberto Infante Pedroso.
- PINTO, Carla Alferes. 1998. *A Infanta D. Maria de Portugal. O Mecenato de uma Princesa Renascentista*. Lisboa: Funda o Oriente.
- PINTO, Paulo Campos. 2002. *O Leque de Folha Dobrada em Portugal do Século XVI ao Século XX: Leques Comemorativos Portugueses*. Disserta o de mestrado em História da Arte na Universidade Lusíada.
- SANTARÉM, Visconde de. 1842-1860. *Quadro Elementar das Rela es Politicas e Diplomaticas de Portugal com as diversas Potencias do Mundo, desde o principio da Monarchia Portuguesa até aos nossos dias*, vol. 15. Pariz: em casa de J. P. Aillaud.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. 1955. *A Infanta Dona Maria (1521-1577) e a sua fortuna no Sul da França*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império.
- SILVA, L. Garcia e. 1985. "Gil Vicente e a dermatologia". In *Acta Médica Portuguesa* 6: 259-61.
- Tapeçarias de D. João de Castro* (cat. exp.). 1995. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemora es dos Descobrimentos Portugueses/Museu Nacional de Arte Antiga/Instituto Português de Museus.
- Treslado do Testamento da Infanta que Deos tem*, s.l., s.d.: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Cod. 6900.
- VASCONCELOS, Carolina Micha lis de. 1994. *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- WOODALL, Joanna. 2007. *Anthonis Mor. Art and Authority*. Leiden: Brill.
- YARWOOD, Doreen. 1998. *Illustrated Encyclopedia of Worls Costume* (New York: Dover Publications, Inc.)

PROFANO *VERSUS* SAGRADO: A INTEGRAÇÃO DOS TÊXTEIS ASIÁTICOS NO CONTEXTO RELIGIOSO PORTUGUÊS À LUZ DAS CONSTITUIÇÕES SINODAIS DO PERÍODO MODERNO

MARIA JOÃO FERREIRA*

Introdução

Os têxteis contam-se entre os produtos que chegam a Portugal desde os primeiros anos de Quinhentos e logo se configuram como cobichados testemunhos materiais da gesta ultramarina portuguesa na Ásia. De entre os seus principais e mais antigos destinatários destacam-se as instituições eclesiásticas, importantes repositórios de objectos orientais, que logo integram ou adaptam os têxteis asiáticos a alfaias, ao abrigo das necessidades estabelecidas pelo calendário litúrgico católico. Ainda a primeira década de Quinhentos não havia terminado e já algumas igrejas e capelas particulares possuíam ornamentos talhados a partir de “panos da Índia”, isto é, panos remetidos do Estado da Índia via Goa ou Cochim mas não necessária e exclusivamente de procedência indiana. Por um

* CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Bolseira de pós-doutoramento da FCT (SFRH / BPD / 76288 / 2011). E-mail: mjoaopferreira@gmail.com.

O presente tema foi abordado na nossa investigação: *Os têxteis chineses em Portugal nas opções decorativas sacras de aparato (séculos XVI-XVIII)*, 2 vols., Porto, Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011, sobretudo na Parte III. Os têxteis nas directrizes religiosas pós-tridentinas (texto policopiado). Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/56346>.



inventário de 1505 dos bens de D. Manuel I (1469-1521) sabemos que eram «*de pano da Índia duas corelças de pano e meo cada hũa e de duas varas mea de comprido cada pano*» existentes na Capela real (Marques, 1940: 586). Pela mesma época, a infanta D. Beatriz (1430-1506), mãe do rei Venturoso e duquesa de Viseu e Beja, deixava indicações testamentárias a Antão de Oliveira para “*acabar as duas vestimentas de panno da Imdia que dizeis que estam começadas*” e entregá-las ao vigário do convento de Santo António de Beja “*pera serviço da dita casa*” (Freire, 2014: 65). Ainda e apenas a título de exemplo, note-se os conjuntos de dalmáticas e de capas de “*pano de Calecut*” registados na visitação realizada à igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Lisboa, no ano de 1509 bem como os pintados indianos que, entre 1511 e 1512, D. Manuel ofertou aos mosteiros da Madre de Deus de Xabregas (Lisboa), de Nossa Senhora da Pena da serra de Sintra e de Santa Maria de Belém (Dias, 1979: 76).

Mas a recepção e adopção destes panos pela comunidade religiosa não foi consensual, nem entre os diferentes bispados do país nem ao longo do tempo. Assim se infere a partir da leitura de um conjunto de textos normativos produzidos durante o período Moderno, com o propósito de regulamentar a vida das dioceses (Paiva, 2000: 9). Referimo-nos às Constituições Sinodais, cuja natureza jurídico-pastoral e dimensão descritiva os torna em instrumentos da maior relevância, quando se intenta compreender a sensibilidade e as orientações que presidiram à utilização, manutenção e conservação dos têxteis no contexto católico português. Não obstante a importância das *Constituições Sinodais* ter já sido referida por diversos autores, os estudos sobre a arte religiosa em conexão com os princípios, conceitos e práticas impostos pela Reforma Católica são escassos (Roque, 2004: 216). Se nos anos mais recentes algumas investigações foram realizadas em torno do espaço e da imagem religiosa ao abrigo das normativas de Trento¹, nem por isso o tema dos têxteis mereceu atenção.

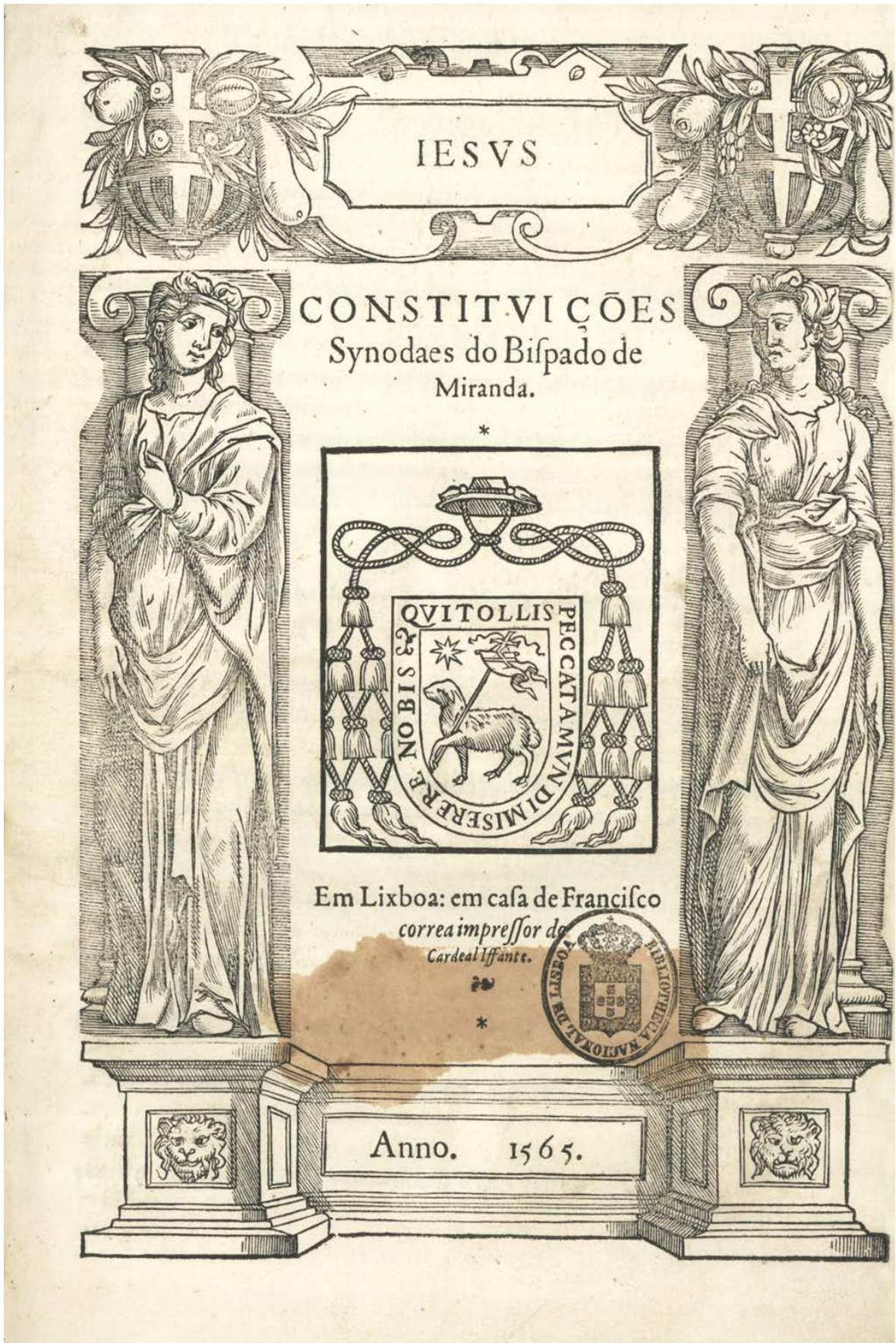
¹ Aos títulos de estudos publicados e enunciados por Roque 2004, 222, como seja aquele de Manuel Joaquim Moreira da Rocha. 1996. “Dirigismo na Produção da Imaginária Religiosa nos séculos XVI-XVIII: as constituições sinodais”. *Museu* 5: 187-202, permitimo-nos acrescentar os de Flávio Gonçalves.

Interessada em aferir até que ponto as alfaías de origem asiática e as especificidades de que estas se revestem se enquadravam nos parâmetros definidos pela Cúria romana para estas componentes no seio litúrgico procedeu-se ao cotejamento destes documentos de raiz. Nesse sentido, analisámos 26 das 120 Constituições Sinodais conhecidas na actualidade, respeitantes às dioceses do Porto, Miranda, Braga, Guarda, Lamego, Viseu, Coimbra, Leiria, Lisboa, Portalegre, Évora, Algarve, e Funchal², publicadas entre os séculos XVI e XVIII. Apesar da sua aparente limitada representatividade, face ao *corpus* total, o grupo de obras seleccionadas compreende 4 das 5 *Constituições* cujas estruturas e conteúdos José Pedro Paiva reconhece como pioneiras das restantes — em concreto, aquele do bispado de Lisboa, de 1537, o de Miranda, de 1565, e os de Viseu, e da Guarda, de 1617 e 1621 (Paiva 2000, 14-15) —, da mesma forma que inclui determinações conciliares de dioceses de todo o país. Por conseguinte, a sua leitura proporcionou uma visão razoavelmente completa da realidade portuguesa, tanto do ponto de vista geográfico, como das preocupações que foram acometendo a estrutura eclesiástica nacional no referido arco de tempo.

A partir da análise das directrizes normativas dimanadas por estes documentos reguladores para o domínio dos ornamentos de culto e das armações, reconhecem-se diferentes atitudes face aos “panos da Índia”.

1990. “A Legislação sinodal portuguesa da contra-reforma e a arte portuguesa”; “A Destruição e mutilação de imagens durante a Contra-Reforma Portuguesa”; e “A Inquisição Portuguesa e a Arte Condenada pela Contra-Reforma”. In *História da Arte. Iconografia e Crítica*, 111-114, 115-118 e 123-127. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda; Alfonso Rodriguez G. de Ceballos. 1991. “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* III: 43-52; Natália Marinho Ferreira-Alves. 1995. “Iconografia e Simbólica Cristãs. Pedagogia da Mensagem”. Sep. de *Theologica* 30: fasc. 1, 57-64, Teresa Leonor M. Vale. 2003. “Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno”. Sep. da revista *Brotéria*, 157: 327-342.

² No decurso do século XVI a geografia episcopal nacional conheceu profundas alterações, com o surgimento de novas dioceses. Aos nove bispados existentes no início do reinado de D. Manuel I outros foram criados perfazendo um total de quinze, como foi o caso do Funchal, Angra do Heroísmo (erigidos em 1514 e 1539) e, mais tarde, de Miranda, Leiria, Portalegre e Elvas, constituídas entre 1545 e 1570.



Frontispício das *Constituições Sinodais de Miranda* (1565).

São estes entendimentos que de seguida se apresentam e analisam à luz da realidade então vigente em Portugal.

Os “panos da Índia” nas Constituições Sinodais Portuguesas do período Moderno

No que ao tema dos “panos da Índia” concerne, verificamos que 9 dos 26 documentos compulsados fornecem elementos sobre a questão sendo que, desde logo, se reconhecem três atitudes em relação ao assunto, por sua vez, coincidentes com três momentos cronológicos distintos. Num primeiro momento, representado que é pelos textos publicados entre a primeira metade e meados de Quinhentos a partir do formulário de Lisboa, datado de 1537, o assunto dos têxteis não é, de todo, muito desenvolvido. As preocupações centram-se em dois aspectos correlacionados com o vestuário e as roupas litúrgicas, designadamente, nos ornamentos que devem existir nas igrejas e na sua manutenção e na questão das peças velhas. De onde sobressai uma total omissão acerca da origem dos suportes têxteis a utilizar.

A abordagem das alfaias litúrgicas têxteis sofre alterações nas *Constituições de Miranda* (1565) que, embora herdeiras do legado promovido pelas de Lisboa, são as primeiras a reflectir de forma mais directa as directrizes de Trento e a suas inquietações, inaugurando, assim, um segundo momento. Tanto nestas, publicadas quase de imediato após a conclusão da última sessão conciliar em 1563, como naquelas outras analisadas que em si entroncam³, as vertentes pedagógica e doutrinal dos textos são acentuadas, ao mesmo tempo que se distingue uma estrutura de organização e conteúdos diferentes e mais detalhados que os das suas antecessoras. Estes aspectos são perceptíveis no âmbito dos têxteis, agora alvo de mais aturada atenção na generalidade das edições. Se por um lado se mantém e

³ Na globalidade datáveis de entre a segunda metade do século XVI e inícios da centúria seguinte, como é o caso das do Porto de 1585, de Coimbra de 1591, de Leiria de 1601, de Elvas de 1635 e de Braga de 1697 (uma versão reformulada daquelas preparadas pela administração de D. Fr. Agostinho de Jesus, no âmbito dos dois sínodos que promoveu a 11.11. 1594 e a 18.10 de 1606).

reforça a questão da conservação e do empréstimo das alfaias litúrgicas no discurso, por outro, este assunto torna-se mais desenvolvido e abrangente, com a introdução de novos temas e preocupações. Tal é justamente o caso dos “panos da Índia”, assinalados pela primeira vez nos *Estatutos* de Miranda, quando, ao definir o número e a qualidade dos panos de corporais a utilizar, o documento declara a necessidade de haver para cada altar «*dous pares de corporaes ao menos com sua palas de olanda, ou pano delgado aluo de linho & não de seda nem algodão, **nem pano da India**, & com suas guardas em que andem enuoltos, com algum sinal, com que se deferenceem dos corporaes (...)*» (*Constituições Synodales do Bispado de Miranda*, 1565: fl. 88v.) (negrito nosso). Esta menção não é, de todo, um caso isolado. Também as *Constituições* que se filiam neste modelo — como as do Porto (1585), as de Leiria (1601), e as de Braga (1697) — incluem o referido decreto em moldes muito idênticos (*Constituições Synodales do Bispado do Porto* 1585: fl. 90), constituindo ligeira excepção a obra de Leiria, que alarga a restrição às palas e aos sanguinhos, que se prescrevem em abundância (*Constituições synodales do Bispado de Leiria* 1601 fl. 78v), e a de Braga, pela forma veemente como determina que os corporais «*por nenhum caso serão de pano da India*» (*Constituições Synodales do Arcebisopado de Braga* 1697, 333) (negrito nosso).

Na transição para o século XVII sucedem-se as edições de Viseu e da Guarda, datadas de 1617 e 1621, as quais se prefiguram como apogeu do modelo tridentino e referências-chave para as de Lisboa de 1656, do Algarve de 1674, de Lamego de 1683 e para as do Porto de 1690, também consultadas. Estas *Constituições*, apreendidas como exemplos de erudição e das políticas de Reforma católica, ampliam ainda mais o âmbito de actuação já antes difundido por esta via. Promovem determinações de tal forma aumentadas e consolidadas que não só dispensam revisões, como são reproduzidas nos anos subsequentes nas próprias dioceses, como tivemos oportunidade de confirmar nas edições de Viseu de 1684, da Guarda de 1686 ou nas do Porto de 1735 — às quais cumpre acrescentar o caso do texto de Coimbra de 1591, o qual foi repetido nas *Constituições* da mesma diocese dadas à estampa em 1731. Os textos deste último período são paradigmáticos no que respeita às directrizes dimanadas de Roma para

esta componente litúrgica, com o propósito de assegurar a dignidade dos têxteis a utilizar no seio das celebrações religiosas e da própria ortodoxia católica. Os mesmos reúnem as mais diversas e completas indicações que, ao longo do tempo, foram sendo estabelecidas em torno das diversas tipologias que compõem o universo religioso têxtil e dos procedimentos a adoptar na sua conservação. Para a sua concretização não foi decerto alheia a escolha mais criteriosa das figuras que então passaram a desempenhar as funções de bispo — sendo que muitos deles foram, nesta fase, importantes renovadores provenientes de ordens religiosas ou estiveram em Roma e acompanharam de perto o processo de Trento e a implementação das suas directrizes denotando, por esse motivo, uma maior acuidade para com as questões em debate. As mencionadas obras apresentam-se como o culminar de um longo processo de reflexão e sistematização que, pelo menos no campo dos têxteis, não acolheu idêntica atenção por parte das remanescentes dioceses portuguesas.

Ora, se o texto de Viseu de 1617 nada refere em relação ao assunto de que aqui nos ocupamos, já o da Guarda, dado à estampa em 1621 — apreendido como verdadeiro exemplo de erudição e das políticas de reforma católica e apreciado pelo extraordinário alcance e minúcia de abordagem que o enforma —, autoriza o emprego de “pano da Índia” na feitura das bolsas de corporais: «*Para cada corporal averà ao menos huas guardas mayores que elle, que poderaõ ser de olanda, linho, ou de **pano da India**, & estas poderaõ ter labores, & guarniçoẽs*» (*Constituiçoẽs Synodales do Bispado da Gvarda 1621*, fl. 192v.) (negrito nosso). O mesmo documento prescreve ainda a existência de «*Corrediças de seda, ou de pano de linho, **ou da India** que cubraõ o retabulo*» nas igrejas da respectiva diocese, tal como os textos de Lamego, de 1683, e do Porto, de 1690 e 1735 (*Constituiçoẽs Synodales do Bispado da Gvarda 1621*, fl. 193v; *Constitviçoens Synodales do Bispado de Lamego 1683*, 330; *Constituiçoẽs Synodales do Bispado do Porto 1690*, 379 e *Constituiçoẽs Synodales do Bispado do Porto 1735*, 379), que o seguem de perto, ainda que estes já nada especificuem acerca dos corporais ou das bolsas que os devem albergar.

A variação de atitude perante as alfaias em suportes têxteis “da Índia”, ao longo dos séculos XVI e XVII, traduz uma evolução de discurso e de

preocupações coincidente com o modo como a sociedade portuguesa (di) gere o empreendimento ultramarino a Oriente e, em simultâneo, o fenómeno religioso da Contra-Reforma accionado por toda a Europa.

Neste sentido, afigura-se compreensível que na primeira metade de Quinhentos nada se especifique nas Constituições Sinodais portuguesas em relação à adopção de têxteis asiáticos. Trata-se de um período marcado pela descoberta ‘do outro’, em termos de testemunhos materiais, pelo verdadeiro deslumbre que a crescente chegada de artigos exóticos a Lisboa desperta, nomeadamente, dos preciosos têxteis em seda e noutras matérias requintadas que, logo, constituem presença na vivência portuguesa.

Estas obras adquirem um tal estatuto que as torna bens altamente requisitados seja por uma questão de gosto, de ostentação e prestígio ou apenas como forma de entesouramento, uma vez ponderadas as suas particularidades materiais intrínsecas ou a dimensão simbólica que reúnem ao evocarem, sob diferentes desígnios, as campanhas e o sucesso militar, económico e religioso dos portugueses na Ásia. Por outro lado, nesta fase, a Igreja portuguesa beneficiava de um dos seus raros momentos de liberalismo, graças à ascensão de uma nova geração de prelados educados em Roma, no contexto das tradições mais tolerantes e luxuosas da corte dos Borgia, também ela mais complacente em relação às críticas difundidas por Gil Vicente, Damião de Góis e Garcia de Resende, e particularmente entusiasta do colecionismo (Smith 1940, 140; Dias 1953 e Barreto 1983).

Todavia, as *Constituições de Miranda* anunciam um claro volte-face. Em meados do século XVI não só se viviam tempos profundamente conturbados, pautados pelo debate e pela reflexão religiosa em busca de uma reforma eficaz da Igreja Católica, como a presença dos têxteis asiáticos entre nós era, com toda a certeza, mais significativa. De entre a mole de Constituições publicadas em Portugal, o documento de Miranda (1565) é, como já observámos, o primeiro a reflectir de modo directo as instruções saídas do recém-concluído Concílio de Trento e a suas apreensões. Publicado quase imediatamente a seguir à conclusão da última sessão, o referido texto apresenta-se em total sintonia com a imagem defendida de uma Igreja que se afirma combatente, virtuosa e exemplar, perante as críticas

dos protestantes. No entanto, também pela mesma altura, os reflexos da Expansão e da presença portuguesa na Ásia assumiam cada vez maior expressão em Portugal, na sequência da entrada de novas gentes, produtos e hábitos culturais e devocionais que, porventura, aos olhos da hierarquia religiosa portuguesa colocavam em risco a hegemonia e as boas práticas católicas no país. Assumimos que uma preocupação deste tipo possa ter estado na base da decisão de incluir a cláusula atinente aos muitos têxteis exóticos, oriundos de procedências distantes e laborados por mãos pagãs, que já então elencavam, sob a mais diversa morfologia e funcionalidade e de forma bem visível, os acervos patrimoniais das instituições religiosas do reino. Só nas visitas efectuadas às igrejas das comendas da ordem de São Tiago em Aljustrel e Palmela, nos anos de 1533 e 1534, são razoavelmente frequentes as referências a alfaias litúrgicas afectas a uma manufactura com “panos da Índia”⁴. Assim como são várias as tipologias arroladas, entre vestuário litúrgico, paramentos de igreja e de altar, isto é, os adereços têxteis empregues no adorno do templo e do seu mobiliário e mais especificamente do altar. É o caso das vestiduras (ou vestimentas como surgem também designadas), corrediças, pálios, frontais, corporais e outras roupas de altar, como as toalhas, mas também as palas e sanguinhos, justamente assinalados nas *Constituições de Miranda* e nas edições entretanto publicadas noutras dioceses — os quais de modo algum podem ser conspurcados ou afectados na sua essência e sacralidade, uma vez presente a carga simbólica de que são detentores e o desempenho que cumprem no ritual da missa ou na exposição e trasladação Eucarística.

Em todo o caso, e não obstante esta postura mais inflexível, veiculada pelas *Constituições* enunciadas, o recurso a espécimes asiáticos no seio do espaço e vivência sacra portuguesa era uma realidade. A sua presença concorria para a exuberância ornamental que tendia a evidenciar-se nos mais diversos domínios das artes decorativas, porventura, em contraponto à

⁴ Cf. ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO, (Lisboa), *Instituições Religiosas — Ordem de S. Tiago*, Liv. 147, *Visitação de Aljustrel*, fls. 53-55 e Liv. 150, *Visitação de Palmela*, fls. 106-107v. publ. por Lino e Silveira, 1969 e 1972: 44, 71-74 e 38, 49-51, respectivamente..



Casula, c. 1630, China. Col. Irmandade da Santa Cruz, Braga.

austeridade e ao peso dos valores éticos, morais e religiosos de Roma, que então afectavam a sociedade e a arte em Portugal, em particular, no domínio das Belas-Artes (Ferreira, 2007, 144). Mesmo invocando referências de culturas remotas do globo, estas obras cumprem o formulário prescrito para as suas funções e afiguram-se, para os devidos efeitos, como testemunhos vivos da acção do clero nas campanhas missionárias ultramarinas ao abrigo do Padroado Português. Apesar do tema das missões não ter feito parte dos assuntos a discutir no Concílio de Trento este não deixou de beneficiar, por um lado, da nova visão humanista decorrente do Renascimento e do fenómeno da Expansão ibérica e por outro, da conjuntura europeia da época que, em plena cisão religiosa, não era indiferente à conquista de novos fiéis (Cruz 1994, 42-44)⁵.

À medida que a auto-confiança da Igreja de Roma cresce em relação aos seus opositores esta assume-se cada vez mais triunfante (Vale 2003, 331) e de pendor universalista, sendo bem sintomática dessa mudança de atitude o discurso veiculado pela *Cathedra Petri* (1657-1666), da autoria de Gianlorenzo Bernini (1598-1680) para a basílica de S. Pedro, em Roma: sustentada por quatro dos trinta e três doutores da Igreja, representantes das facções ocidental e oriental — dois deles latinos e outros dois gregos, respectivamente, Santo Ambrósio, Santo Agostinho, São João Crisóstomo e Santo Atanásio —, a cátedra berniniana revela-se um monumento emblemático da Igreja pós-tridentina, pelo aparato de que se reveste mas também pela mensagem de universalidade que pretende transmitir, aludindo a uma Igreja que se deseja de uma vasta cristandade, de um mundo que se sabe cada vez mais amplo (Hibbard 1982, 142; Paluzzi 1975, 208).

Nesta nova fase, a severidade ou depuração advogada no período coincidente com o maneirismo cede lugar a uma nova linguagem artística que o barroco materializa de forma particularmente eloquente, através dos têxteis, apelando aos sentidos e à percepção sensorial. E, não certamente por acaso, de novo a posição dos prelados portugueses, com respeito aos “panos

⁵ Como o padre Artur de Almeida nota se “a geografia eclesial tinha perdido uma “provincial”, agora ganhava um mundo” (Almeida 1994, 101).

da Índia”, se altera na transição do século XVI para o XVII, como o confirma a leitura do texto das *Constituições* da Guarda, mandadas publicar pelo bispo D. Francisco de Castro (1574-1653) em 1621. Este e outros documentos editados ao longo da mesma centúria confirmam a título oficial, pelo menos nalguns bispados, a abertura aos têxteis estranhos à matriz artístico-cultural portuguesa/europeia, como foi o caso daqueles indianos mas também persas, chineses ou japoneses que, paulatinamente foram chegando a Portugal a partir do século XVI (Ferreira 2014, 73; Ferreira 2015, 147-168).

Afinal, a síntese artística que caracteriza este tipo de património têxtil, potencia a maior das afinidades não só com o espírito ecuménico que então se difunde mas ainda com aquele que subjaz ao desenvolvimento da nova estética barroca. No caso que melhor conhecemos, das alfaias produzidas na China para os portugueses, estas afirmam-se como verdadeiros agentes da linguagem sumptuária religiosa barroca nacional, cumprindo o seu papel enquanto elementos de distinção e de enobrecimento da celebração da missa, da própria Igreja Católica, e ainda da soberania portuguesa, a grande promotora do Padroado Português do Oriente responsável pela missionação na Ásia. Materializam, ainda, o encontro cultural entre o homem e Deus através da celebração dos mistérios divinos ao mesmo tempo que «Esprimono il culto cristiano attraverso un linguaggio, nel contempo, universale e inculturato, assoluto e pentecostale, che supera la molteplicità delle lingue dei popoli, unendo i fruitori in unico atto di comprensione, dove si conjugano conoscenza e sentimento.» (Chenis 2004, 21).

Estas obras, designadamente aquelas bordadas, apresentam-se dotadas de uma forte intensidade cromática e lumínica sugeridas através do recurso a técnicas de bordado deveras relevadas, e da riqueza dos materiais usados, como a seda e o ouro, que não só se enquadra particularmente bem neste contexto barroco, como o reforça. Muitos destes espécimes, na sua maioria datáveis do século XVII, apresentam-se exclusivamente bordados a ouro, «cor por excelência ligada a Deus» (Ferreira-Alves 1986, 222), alinhando com um gosto cada vez mais pronunciado pela utilização do ouro na decoração das igrejas portuguesas, como o atesta as cada vez mais frequentes referências, no decurso de Seiscentos, à necessidade de

se dourarem os diversos elementos de madeira entalhada (Ferreira-Alves 1986, 222).

Ainda que produzidas na China, estas obras têm a particularidade de exhibir, na sua maior parte, programas iconográficos de matriz europeia, muitos deles até de índole cristã, como se reconhece com o tema do pelicano ou o trigrama sacro figurado nalguns espécimes⁶. E mesmo a componente decorativa de pendor chinês identificada nas peças inventariadas, sobretudo à base de ornatos vegetalistas e florais (e ainda zoológicos), se afigura, em certa medida, inóqua e adequada, tanto aos espaços e às funções sacras a que se destinam como à cultura da Contra-Reforma⁷ que se impõe em Portugal na segunda metade do século XVI.

Como se depreende pelos exemplos enunciados, a anuência ou condenação dos têxteis asiáticos nos acervos sacros portugueses foi um assunto complexo que não suscitou o total consenso entre as diversas facções que compunham a comunidade religiosa, nem ao longo do tempo no mesmo bispado nem entre bispados. Assim o demonstra o caso da diocese do Porto, cuja atitude para com os “panos da Índia” se altera entre as suas *Constituições* de 1585 e as de 1690 e em muito difere daquela assumida pela sua homóloga de Braga: primeiro proibindo e depois aceitando quando, quase em simultâneo, se publicam as determinações de Braga (1697), recomendando vivamente que não se utilizem tecidos provenientes da Ásia.

Em contrapartida, todos os textos reguladores do arcebispado de Lisboa, nas suas edições de 1537, 1569, 1588, 1656 e 1737, se revelam bastante omissos no que se refere às directrizes consignadas para os ornamentos a usar. É certo que este lapso se pode ter ficado a dever a variadíssimos aspectos sobre os quais, apenas de momento, se pode especular. Todavia, o mesmo afigura-se plausível à luz de uma cidade cosmopolita, desde cedo familiarizada com obras de arte exóticas e, a acreditar nas palavras de

⁶ A título de exemplo, veja-se, respectivamente os frontais de altar do Museu Nacional do Traje (n.º Inv. 14417) e do Museu da Ciência da Universidade de Lisboa (n.º Inv. 11).

⁷ Ideia desenvolvida por Rafael Moreira a propósito da aquisição por parte de D. Catarina de Áustria de sedas pintadas chinesas com a assinalada temática (Moreira 1998, 473).

António Coelho Gasco, aparentemente incólume à introdução dos novos hábitos trazidos pelos gentios: «*a grande christandade desta real cidade, e sua grande feé affirmando della que se pode bem ver esta sua excelencia que sendo ella habitada de tantas gentes de diuersas nações não se ha perdido nella os boñs, e santos costumes*” (Gasco 1924, 194). Optando por esta atitude, o arcebispado evita todo e qualquer tipo de controvérsia, deixando a decisão à consideração dos superiores das igrejas e de outras instituições religiosas da capital os quais, a julgar pelos bens provenientes da China que chegaram aos nossos dias, aderiram com gosto a estes objectos, integrando-os nos seus acervos (Ferreira 2007, 137-148).

Terminemos assinalando o caso paradigmático do arcebispado de Braga, uma vez confrontadas as *Constituições* que ali se fizeram publicar, com alguns inventários de bens consultados e o património eclesiástico que ainda hoje subsiste nalgumas das suas entidades eclesiásticas. Contudo que se apresente como o texto que mais calorosamente admoesta para que não se utilizem “panos da Índia” no talhe das alfaias, o recurso a suportes têxteis de proveniência asiática foi uma realidade muito concreta, naquela diocese, durante a primeira metade do século XVII. Basta recordar o conjunto de correspondência que permanece no Arquivo da Irmandade de Santa Cruz da igreja com a mesma invocação daquela cidade dando conta do envio, por parte de Francisco Carvalho Aranha — natural de Braga, residente em Macau —, de vários ornamentos indianos e chineses, entre os anos de 1624 e 1635, para as Confrarias da Santa Cruz e da Senhora-a-Branca, ambas em Braga (Ferreira 2013, 84-93)⁸. Entre as alfaias que remeteu incluem-se alvas em canequim, um tecido de algodão característico da Índia, e paramentos da China bordados. Mais interessante ainda de notar é a sobrevivência de alguns destes objectos, como sucedeu com

⁸ Sobre estes ornamentos e a sua encomenda a Francisco Carvalho Aranha cf. ainda ARQUIVO DE NOSSA SENHORA A BRANCA, (Braga), livro 240, *Livro e Inventario de todos os ornamentos da Confraria de Nossa Senhora a Branca, e assim dos vestidos da Senhora e mais peças pertencentes à dita Confraria*, fls. 33-34v, 37v. publ. por Ferreira, 2011, vol. II, 43-45.

o paramento destinado à primeira das confrarias, onde ainda se preserva *in situ*, integrando o espólio artístico do Museu da assinalada Irmandade.

Como os exemplos mencionados alertam, o cotejamento dos inventários de bens dos mais diversos institutos religiosos do país, assim como das *Visitações* que foram realizadas pelo tecido diocesano do território português afigura-se fundamental na compreensão da questão dos têxteis asiáticos no contexto sacro português, na medida em que ecoam o que verdadeiramente existiu e não somente o que foi estatuído na documentação reguladora diocesana publicada em Portugal durante o período Moderno. ■

BIBLIOGRAFIA

Manuscritos

Arquivo de Nossa Senhora a Branca, (Braga), livro 240, *Livro e Inventario de todos os ornamentos da Confraria de Nossa Senhora a Branca, e assim dos vestidos da Senhora e mais peças pertencentes à dita Confraria*.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, (Lisboa), *Instituições Religiosas — Ordem de S. Tiago*, Liv. 147, *Visitação de Aljustrel* e Liv. 150, *Visitação de Palmela*.

Estudos

ALMEIDA, Artur Roque de. 1994. “Regras Conventuais de Ordens Missionárias” In AAVV, *Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missionaçãõ Portuguesa*, 101-105. Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa.

BARRETO, Luís Filipe. 1983. *Descobrimentos e Renascimento: formas de ser e pensar nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CHEMIS, Carlo, 2004. “L’essenzialità dell’effimero. Il segno sacrale dei paramenti liturgici” In *I Tesori Salvati di Montecassino. Antichi tessuti e paramenti sacri*, coord., Roberta Orsi landini, 13-21. Pescara: Carsa Edizioni.

Constituiçõens Synodaes do Arcebispado de Braga, ordenadas no anno de 1639. Pelo Illustrissimo Senhor Arcebispo D. Sebastião de Matos e Noronha: E mandadas Imprimir a primeira vez pelo Illustrissimo Senhor D. João de Sousa Arcebispo, & Senhor de Braga, Primaz das Espanhas, do Conselho de Sua Magestade, & seu Sumilher da Cortina, &c. 1697. Lisboa: Off. de Migvel Deslandes.

Constituiçõens synodaes do Bispado de Leiria. Feytas, & Ordenadas em Synodo pello Senhor Dom Pedro de Castilho Bispo de Leiria, &c.. Coimbra: Manoel D’Araujo, 1601.

Constituiçõens Synodaes do Bispado da Gvarda Impressas por Mandado do Illustrissimo e Reverendissimo Senhor Dom Francisco de Castro, Bispo da Gvarda, e do Conselho de Sva Magestade. 1621. Lisboa: Pedro Craesbeeck.

Constituiçõens Synodaes do Bispado do Porto, Novamente Feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Dom loam de Sovsa Bispo do dito Bispado, do Conselho de sua Magestade, e seu Sumilher de Cortina. 1690. Porto: por Joseph Ferreyra.

Constituiçõens Synodaes do Bispado do Porto, Novamente Feitas, E ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Dom Joaõ de Sousa Bispo do Ditto Bispado, do Conselho de Sua magestade, & Seu Sumilher de

- Cortina. Propostas, e Aceitas em o Synodo Diecesano, que o dito Senhor Celebrou em 18. De Mayo do anno de 1687.* 1735. Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu.
- Constituiçoens Synodaes do Bispado de Lamego, Feitas pello Illustrissimo, & Reverendissimo Senhor D. Miguel de Portvgal, Pvblicadas, e caeitas no Synodo, que o dito Senhor Celebrou em o anno de 1639. E agora Impressas Por Mando do illustrissimo, & Reverendissimo Senhor D. Fr. Lvis da Sylva, Bispo do Dito Bispado de Lamego, do Conselho de S. Alteza, &c.* 1683. Lisboa: Off. de Miguel Deslandes.
- Constituições Synodaes do Bispado de Miranda.* 1565. Lisboa: Casa de Francisco Correa.
- Constituições Synodaes do Bispado do Porto, Ordenadas pelo muyi Illustre & Reuerendissimo Senhor Dom Frey Marcos de Lisboa Bispo do Dito Bispado. &c. Agora nouamente acrecentadas com o Estilo da Iustiza.* 1585. Coimbra: Antonio Mariz.
- CRUZ, Maria do Rosário Azevedo. 1994. "A Missionação Portuguesa. Perspectivas da Missionação e da História de Portugal" In AAVV, *Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missionação Portuguesa*, 37-51. Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa.
- DIAS, José Sebastião Silva. 1953. "Portugal e a Cultura Europeia (Sécs. XVI a XVIII)", Sep. de *Biblos*, XXVIII.
- DIAS, Pedro. 1979. *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos artisticos.* Coimbra: Instituto de História da Arte — Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. 1986. "A Arte da Talha no Porto na Época Barroca: artistas e clientela, materiais e técnica", Tese de Doutoramento, Universidade do Porto.
- FERREIRA, Maria João Pacheco. 2013. "A recepção de têxteis chineses na Arquidiocese de Braga (século XVII): testemunhos de um gosto português". *Artis. Revista de História da Arte e Ciências do Património*, [2.ª série], n.º 1: 84-93.
- FERREIRA, Maria João Pacheco. 2007. "Entre o Sagrado e o Profano. Funções e Temas na Produção Têxtil Bordada Sinoportuguesa datável do século XVII". In *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa. Colóquio de História da Arte*, coord., Teresa Leonor M. VALE, 137-148. Lisboa: Livros Horizonte.
- FERREIRA, Maria João Pacheco. 2014. "Os "Panos da Índia" em Portugal: integração e consumo dos artigos têxteis asiáticos na sociedade portuguesa dos séculos XVI a XVIII". In *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França. Sessões Simultâneas (2.ª ed. revista e aumentada)*, coord., Begoña FARRÉ TORRAS, 72-81. Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores de Arte [Consultado em 5.1.2016] Disponível em: <http://www.apha.pt/wp-content/uploads/docs/Actas%20IV%20CHAP%20final.pdf>
- FERREIRA, Maria João Pacheco. 2011. "Os têxteis chineses em Portugal nas opções decorativas sacras de aparato (séculos XVI-XVIII)", 2 vols. Tese de Doutoramento, Universidade do Porto.
- FERREIRA, Maria João. 2015. "Asian Textiles in the Carreira da Índia: Portuguese Trade, Consumption and Taste, 1500-1700". *Textile History* 46 (2): 147-168.
- FREIRE, A. Braamcamp. 1914. "Inventário da Infanta D. Beatriz. 1507". *Archivo Histórico Portuguez*, IX: 64-110. Lisboa: Typ. Calçada do Cabra.
- GASCO, António Coelho. 1924. *Primeira Parte das Antiguidades da muy nobre cidade de Lisboa Imporio do Mundo e Princeza do Mar Oceano.* Coimbra: Imprensa da Universidade. (Ms. c. 1625).
- HIBBARD, Howard. 1982. *Bernini.* Madrid: Xarait Ediciones.
- LINO, Raúl e Silveira, Luís, coord. 1969 e 1972. *Documentos para a História da Arte em Portugal*, vols. 7 e 11. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARQUES, J. M. Silva. 1940. "Armas e Tapeçarias Reais num inventário de 1505". In *Congresso do Mundo Português*, vol. V, tomo 3.º, 555-605. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários.
- MOREIRA, Rafael. 1998. "As Formas Artísticas". In *História dos Portugueses no Extremo Oriente — De Macau à Periferia*, dir., A. H. de Oliveira Marques, 1.º vol., tomo I, 449-502. Lisboa: Fundação Oriente.

- PAIVA, José Pedro. 2000. "Constituições Diocesanas". In *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, dir. Carlos Moreira de Azevedo, vol. C-I, 9-15. Lisboa: Círculo de Leitores.
- PALUZZI, Carlo Galassi. 1975. *La Basilica di S. Pietro*. Bolonha: Cappelli Editori.
- ROQUE, Maria Isabel Rocha. 2004. *Altar Cristão. Evolução até à Reforma Católica*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
- SMITH, Robert C. 1940. "A Sixteenth Century Manueline doorway in the Algarve". In *Congresso do Mundo Português*, vol. V, tomo 3.º. 135-158 Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários.
- VALE, Teresa Leonor M. 2003. "Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno", Sep. da revista *Brotéria* 157: 327-342.

«VENCER NO PINÇEL A ZEUXIS E A APELES» NA ÁSIA. A PRODUÇÃO E CONSUMO DE PINTURA NAS MISSÕES DO JAPÃO E DA CHINA NO SÉCULO XVII

ALEXANDRA CURVELO*

Numa carta de Luís de Almeida escrita do Japão em Outubro de 1561, este jesuíta narra um episódio que terá tido lugar a bordo da nau portuguesa que havia aportado a Firando. O intuito era levantar o moral dos cristãos destes domínios. O meio utilizado foi um retábulo pintado que se colocou num espaço do navio arranjado para o efeito, numa acção que terá causado fervor entre alguns dos japoneses convertidos².

Dois anos mais tarde, também de Firando, Fróis descreve a reacção de um dos dáimios locais a uma pintura de «Nossa Senhora da Graça»

* Instituto de História da Arte (IHA), FCSH, Universidade NOVA de Lisboa.
E-mail: alexandra.curvelo@gmail.com.

O conteúdo deste texto está desenvolvido na minha tese de Doutoramento em História da Arte — *Nuvens Douradas e Paisagens Habitadas. A Arte Namban e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova-Espanha (c.1550 – c.1700)* — e as informações nele contidas foram publicados em dois artigos: Alexandra Curvelo, “The artistic circulation between Japan, China and the New-Spain in the 16th-17th centuries” e Alexandra Curvelo; Angelo Cattaneo, “Le arti visuali e l’evangelizzazione del Giappone. L’apporto del seminario di pittura dei gesuiti”.

² Cópia de huma do Irmão Luis dalmeida de Jappão pera ao pe Antonio de quadros provincial da India ao 1 de outubro de 1561. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, fl. 450.



colocada no altar da igreja, assim como refere a execução, por um artista de Quioto, da divisa dos jesuítas num abano dourado:

Depois do Padre ser chegado a esta terra [a Firando] avendo já alguns meses *que nella Estava a segunda/somana da quaresma veyo aquy Este Primçipe verse com o Padre, porque ate Emtão o não tinha/visto. (...) Veosse o Padre com Elle para o Altar que tinha bem concertado como de festa com hum Imagem de Nossa Sora da graça que Elle muito folgou de ver E/ficou espantado da perfeição della, porque de qualquer parte que se punha parecia que o Minino tinha os olhos nelle (...) Entendeo Elle tudo mujto Claramente o Padre lhe disse que não tinha outra cousa que lhe offerecesse mais que hum abano de ouro com hum IESUS mujto bem pimtado de huns que mandou o Padre Gaspar Villela do Meaco, com huma cruz em riba e tres cravos em baixo (...)*³.

Estas duas missivas são exemplares da utilização das imagens pelos jesuítas em solo japonês e da resposta motivada pela sua exibição ou observação por parte de um público local.

Numa análise que realizou sobre esta temática, Léon Bourdon remete o leitor para um texto japonês muito tardio e, segundo o autor, com inúmeras imprecisões, mas que apesar de tudo contém um grande número de pormenores factualmente confirmados — o *Nanban-jin Kohai-hi* (“História da grandeza e declínio do Convento dos Bárbaros do Sul”).

Nele refere-se que os jesuítas que se instalaram no Miyako apresentavam à sua audiência o «Espelho dos Três Mundos», espelho mágico no qual apareciam, em primeiro lugar, animais, seguidos de seres monstruosos, de símbolos dos tormentos que seriam infligidos aos infiéis, do soberano celeste na glória paradisíaca onde poderiam ascender os crentes e, por

³ Cópia de huma do Jappão do Padre Luis Frois pera os Padres E Irmãos da Companhia de Jhus da india e europa de 14 de Novembro de 1563. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, fls. 537-538.

fim, uma jovem mulher ricamente trajada e tomando nos seus braços uma criança que era o Santo Supremo que nascera do seu interior. De acordo com Bourdon, talvez se tratasse de um retábulo em forma de tríptico trazido da Europa e não de quadros especialmente realizados no Japão para ilustrar o ensinamento dos predicadores.

O recurso à imagem, no contexto da presença jesuíta no Japão, surge como uma das referências centrais da epistolografia da Ordem, num fenómeno que se enquadra plenamente no espírito de uma Europa contra-reformista e pós-tridentina.

Porém, às dificuldades da chegada ao Japão das pinturas e gravuras que se pedia que fossem enviadas da Europa, mas que, na melhor das hipóteses, tardavam a chegar, acrescia ainda a errância a que os missionários se viam obrigados.

A partir dos factos conhecidos, não restam dúvidas sobre a importância de Giovanni Niccolò (c.1558-1626) para o arranque e posterior desenvolvimento da prática artística jesuíta no contexto da missão japonesa. Apesar das inúmeras menções à sua pessoa, o seu percurso enquanto artista continua por se conhecer, apesar de ser lícito supor que tenha decorrido, pelo menos parcialmente, em Roma. Não há nenhuma pintura que lhe possa ser seguramente atribuída e, da sua mão, conhece-se apenas uma carta. Contudo, e a partir da informação recolhida, podem-se retirar alguns elementos (Vlam 1976; Okamoto 1972; McCall 1947-1948; Ruiz de Medina 2001).

Nasceu cerca de 1558 em Nola, perto de Nápoles, tendo entrado para o noviciado em Dezembro de 1577, onde se terá destacado pelos seus dotes artísticos, já que foi chamado para a missão do Japão antes de concluir o noviciado, partindo de Roma rumo a Lisboa em 1579. A 7 de Agosto de 1582 chegou a Macau e foi nesta cidade, onde viveu praticamente um ano antes de partir para o Japão, que Giovanni terá pintado a sua primeira obra para a missão. Tratar-se-ia de uma imagem do «Salvador».

O destino final, Nagasáqui, foi atingido em Julho de 1583, tendo Niccolò aí estacionado durante os primeiros tempos da sua permanência no Japão, onde pintou as primeiras obras: duas imagens de Cristo como

Salvador do Mundo («Salvator Mundi») realizadas entre 1583 e 1584 para as comunidades católicas de Nagasáqui e de Arima.

Ainda em 1584 partiu para Azuchi e em 1585 estava no Shimo, a área Noroeste e Oeste de Kyūshū. Em 1586, foi um dos irmãos que acompanhou o Padre Provincial Gaspar Coelho na visita efectuada a Miaco e Bungo. Pelos registos dos Catálogos de 1587 e 1588, Niccolò estava então em Osaka, tendo passado no ano seguinte para Arie.

Durante este período há notícias de algumas das pinturas realizadas por Niccolò, designadamente um outro «Salvator Mundi» e uma imagem de «Nossa Senhora da Assunção» para a igreja de Usuki. A primeira foi enviada pelo padre Gaspar Coelho para a missão da China, o que não constituía um caso isolado do envio de pinturas de outras partes da Ásia católica para a China:

Dalle Filippine un devoto prete mandò un'ancona della Madonna col Bambino in braccio e S. Giovanni che lo adorava, venuta di Spagna, di raro artificio per la vivezza de'colori e figure, quale il P. Francesco Caprale applicò a quella missione³.

Poucos anos mais tarde, entre 1594-1595, outra pintura de Niccolò seguiu para a China, um óleo sobre cobre com a representação de «São Lourenço» ou de «Santo Estevão», que foi presenteado por Matteo Ricci ao príncipe imperial de Chiengan:

(...) e não tendo outra cousa que lhe dar, lhe dei huma imagenzinha de sancto Estevão posto em oração, pintado de olios em cobre com muito artificio, que o p. Vice Provincial me mandou de Japão, pera com isto comesar a entrar com elle a tratar das cousas de nossa sancta lei, como ja o tenho comesado a fazer. E recebeo esta imagem com tanto gosto que logo a mandou

³ *Fonti Ricciane*, I, p. 232.



**Virgem das Neves, Japão,
século XVII, 26 Martyrs
Museum, Nagasaki.**

emcastoar; e dahi a poucos dias me mandou mostrar emcastoada com pao preto com huma armação muito grande com mil lavores e laçarias que folgaia V.R. de a ver. Ao redor está toda guarneçada duma pedra muy rica e preciosa que trasparece duma parte e doutra, que na China he muito estimada e está muy artificiosamente lavrada⁴.

Sobre a «Nossa Senhora da Assunção», é da pena de Fróis que nos chegam as informações existentes na sua *História do Japão*.

Pelo texto ficamos a saber que se tratava de uma imagem a óleo de grandes dimensões e que ficou à mercê dos acontecimentos. Fróis refere o que veio a suceder a esta pintura:

(...) em chegando ao Usuqui, se forão agazalhar em nossa igreja nova e, abrindo logo o retabulo de Nossa Senhora, que estava pregado com as taboas ao redor, lhe comessarão a pintar cornos de veados no rosto, e depoes com os traçados o estavam riscando e desfazendo⁵.

Anos mais tarde, em carta com data de 5 de Outubro de 1626, o padre Mateus de Couros descreve uma realidade que atesta a violência da destruição dos bens dos missionários e das comunidades católicas, num episódio que não foi um acto isolado no contexto da presença religiosa europeia no Japão.

Eventos como este explicam, em larga medida, a razão pela qual subsistem tão poucas imagens de iconografia cristã que se possam atribuir quer a Niccolò, quer aos discípulos que formou. Por outro lado, justificam que do material remanescente sejam poucas as obras que podem ser

⁴ *Opere Storiche del P. Matteo Ricci SJ*, Vol. II: “Le Lettere dalla Cina (1580-1610)”, Carta de Ricci a Duarte de Sande, de Nancian, a 29 de Agosto de 1595, p. 159.

⁵ *Opere Storiche del P. Matteo Ricci SJ*, Vol. II: “Le Lettere dalla Cina (1580-1610)”, Carta de Ricci a Duarte de Sande, de Nancian, a 29 de Agosto de 1595, p. 159, p. 308.

inseridas no grupo daquelas que foram tão amplamente louvadas por Fróis e outros jesuítas da época.

De Arie, Niccolò transitou para Shiki (Kumamoto), onde o encontramos em 1592. Shiki fazia então parte do arquipélago de Amakusa, o local onde, entre meados de 1588 e finais de 1600, graças à protecção e apoio de Konishi Yukinaga, os jesuítas desenvolveram tranquilamente as suas actividades.

Em Shiki deu-se um acontecimento importante, já que na mesma lista que refere Giovanni, surgem mencionados dois japoneses associados à prática da pintura, naquela que constitui, tanto quanto nos foi possível apurar, a primeira referência documental a discípulos formados por Niccolò em solo japonês:

113 + Irmão Votauo Manção Japão (Aprende a pintar e não sabe mais que Japão)

114 + Irmão Maniro Joam. Japão (Aprende a pintar e não sabe mais que Japão)⁶.

Terá sido precisamente logo no início da década de 1590 que se fundou o Seminário de pintura e a partir daqui a documentação confirma que se mantiveram os ensinamentos da arte da pintura ocidental.

De Mancio Utao, que nasceu em Ōmura em 1569, a documentação atesta ter entrado no Seminário de Arima em 1581, ainda antes, portanto, da chegada de Niccolò ao Japão. Entrou na Companhia em 1589, e em 1592 estudava pintura em Shiki. Nos primeiros anos de 1600 surge no rol dos elementos da Companhia estacionados em Nagasáqui, onde estaria ainda em 1613. Foi mais um dos que partiu para Macau após a expulsão definitiva dos missionários do Japão.

⁶ Rol das casas e residenciais que tem a companhia na Viceprovincia de Japão neste mês de Novembro do anno [15]92. com os nomes dos padres/e Irmãos que nellas residem. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fl. 23v. Documento transcrito por Schurhammer in *Monumenta Historica Japoniae*, pp. 291 e ss.

Elogio Do Irmão Mancio Taicico. Utò cidade de Japão no Reyno de Fingo foi pátria de Mancio Taicio, *que* foi tan ecelente na arte de pintar, *que* podemos dizer *que* venceu no pincel a Zeuzis e a Apelles. Ornou todos os templos de Jappão com Imagens sagradas, *que* pintou, mas vencesse ainda na pintura, porque com huma mistura de cores muito diverssas lançou linhas de mil virtudes pella taboa branca de sua Alma, e ta[ntas], e tam sutis, e delicadas, *que* por mais *que* suasse Apelles as não cortara com pincel humano. E daqui lhe veyo o pintar tanto ao vivo em si a Piedade, a Religião, e charidade, a humildade Christã, *que* se não fartavão os olhos humanos de as ver nelle, e as contemplar sahiaolhe estas pinturas tam superiores, porque podia dizer o *que* dezia outro pintor *Aeternitas pinto*, pinto para a eternidade⁷.

Paralelamente, a imprensa prosseguia com dois irmãos coadjutores não formados. A cada um cabia a tarefa de imprimir na respectiva língua (italiano e japonês), o que pressupõe um trabalho consertado de equipa. A constante mobilidade tinha os seus benefícios, sobretudo quando se tratava de uma fixação temporária num local tão remoto e longínquo das principais cidades e vias de comunicação, como Fróis bem expressa na sua *Historia de Japam*:

Teve tambem o seminario huma ventagem a todas as outras mais cazas, que onde, em tempo desta perseguição, não se podem nas outras fazer publicos officios com a solemnidade que convem, o seminario, como está apartado entre os matos e ter

⁷ Elogios, e Ramalhetes de Flores Borrifados com o sangue dos Religiozos da Companhia de JESUS, a quem os tyrannos do Imperio de Japão tirarão a vida/por odio da Fé Catholica. Com o catalogo de todos os Religiozos, e Seculares, que por odio da mesma Fé forão mortos naquelle Jmperio, athe O anno de 1640. Pelo Padre Antonio Francisco Cardim da Companhia de JESUS, Procurador Geral eleito a Roma pela Provincia de Jappão, natural de Viana de Alentejo &^a. Em Lisboa Com licença da S. Inquisição. Ordinario, e Paço, por Manoel da Sylva anno Domini 1650. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-55, fl.65v.

as commodidade que tem, com o ajuntamento de tanta gente que se exercitavão na muzica e em tanger diversos instrumentos, fizerão sempre seos officios com toda a solemnidade que podião. Porque, alem do que fazem na semana [santa] e nos dias mais solemnes, todos os domingos commummente tem missa cantada, hora em canto chão, hora em canto d'orgão com muzica de diversos instrumentos, hora de orgãos, hora de violas d'arco, hora de arpa, laude e viola e cravo, que muitos delles sabem tanger muito bem. E alem disto cantão hora vespervas, hora completas à tarde, o que tudo fazem assim para solemnizarem as festas, como convem neste tempo, já que se não podem fazer em outras partes, como tambem para os meninos terem sua recreação e para estarem bem exercitados, destros e habituados nestes officios ecclesiasticos.

Não menos proveito vão fazendo alguns delles assim em pintar, como em abrir laminas para estampa: porque huns se exercitão em pintar imagens de oleos, os quaes nos fazem gradeamente admirar, porque alguns delles tirão pelo natural algumas imagens das mais perfeitas que trouxerão de Roma os quatro fidalgos japões, com tanta perfeição assim das cores, nitidez e sombras, como das simelhanças, que depoes entre os mesmos Padres e Irmãos muitos não sabião dixtinguir quaes erão as que elles fizerão, e quaes as que vieram de Roma. As quaes sendo vistas por alguns portugueses, sem saberem que se fizerão em Japão, se admiravão, dizendo que, com ajuda de Deos, terá Japão daqui por diante quem possa encher tanto numero de igreias de boas imagens e contentar tambem muitos senhores chrispãos.

Os que abrem laminas não fazem menos em seu officio, porque abrem já muito ao natural as imagens impressas que vem de Roma, das quaes se forão imprimindo muitas com grande contentamento e satisfação dos christãos.

Outros vão pintando imagens d'aguada com tanta lindeza que parecem de forma.

E assim se vai com isto agora satisfazendo a espiritual e santa cobiça que os christãos tinhão de terem imagens em suas cazas, a que sam mui inclinados, onde primeiro tanto carecião dellas: donde se pode bem entender o grande fructo que se vay fazendo e se pode ao diante esperar deste seminario⁸.

De entre os inúmeros pontos do seu texto, importa fundamentalmente destacar a referência a japoneses que aprendiam a fazer pintura de aguada e pintura a óleo com base nos modelos levados de Roma para o Japão pela missão de 1582-1590.

As cópias por eles realizadas eram de tal forma esmeradas, tiradas que eram do “natural” e aproximando-se do protótipo fornecido mesmo a nível das cores, que dificilmente se poderiam (e podem) distinguir dos exemplares europeus. Temos então claramente expressa a aprendizagem da técnica de pintura ocidental, com o recurso à modelação do claro-escuro e à perspectiva.

Estas informações são tanto ou mais importantes, quanto coincidem exactamente com o período em que os artistas da Escola Kanō deverão ter realizado os primeiros biombos *nanban* com a representação da chegada de portugueses a portos do Japão.

Curiosamente, os contactos estabelecidos entre artistas ou discípulos da Escola de pintura Kanō e os missionários europeus remetem, não para a Companhia de Jesus, mas para a Ordem franciscana, sobressaindo neste contexto dois nomes: Juan Kanō Ichuin, discípulo de Kanō Eitoku, e Pedro Kanō Gennosuke, mais conhecido por Kanō Domi (Vlam 1976; Yamane 1973).

De Juan Kanō Ichuin sabemos apenas que era natural de Nagasáqui e que começou por se associar aos franciscanos em Quioto. Já o percurso de Pedro Kanō Gensuke está relativamente bem estudado (Vlam 1976). Começou por se chamar Tōsa Domi, visto ter sido discípulo da escola de

⁸ Luís Fróis, *Historia de Japam*, V, Capítulo 61: “Do que este anno [de 1593] soccedeo assim em Arima, como no seminario de Fachiravó”, pp. 479-480.

pintura Tōsa antes de ser aluno de Kanō Mitsunobu, altura em que passou a apelar-se Kanō Domi. Foi um dos artistas que trabalhou no castelo de Nijō, em Quioto, e muito provavelmente também no castelo de Nagoya, em Kyūshū, sob a direcção de Mitsunobu.

Cerca de 1594, e à semelhança de Juan Kanō, aparece ligado aos missionários franciscanos estabelecidos em Quioto, o que constitui um dado digno de nota e cujas implicações no domínio artístico, se as houve, ainda estão por determinar.

O contacto com os jesuítas terá ocorrido em 1601-1603, altura em que se deslocou a Nagasáqui e que poderá corresponder à realização do par de biombos que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa). A razão da sua deslocação a Nagasáqui neste período é conhecida, já que trabalhava para os franciscanos como “sindico”, isto é, na qualidade de supervisor do dinheiro e propriedades da Ordem.

Não se conhece, até à data, nenhum trabalho ao estilo ocidental pela mão de qualquer um destes artistas e nem tão pouco se sabe se algum deles foi aluno do Seminário de pintura.

No entanto, e de entre os inúmeros pintores nipónicos formados por Niccolò, aqueles que mais se destacaram não usavam o apelido Kanō.

Nas fontes japonesas surgem fundamentalmente referidos dois artistas: Saburozaiemon Ikushima, natural de Nagasáqui e activo no início do século XVII, e Emosaku (ou Emonsaku) Yamada, oriundo da ilha de Kyūshū, que terá participado na rebelião de Shimabara, onde que os cristãos utilizaram uma bandeira com o símbolo da Eucaristia circundado pela legenda «Louvado seja o Santíssimo Sacramento».

Se não consegui encontrar o nome de Saburozaiemon Ikushima nas fontes jesuítas consultadas, nem na bibliografia japonesa publicada em inglês na segunda metade de Novecentos, já nalguma historiografia europeia, Emosaku surge mencionado com relativo destaque.

Terá nascido em Nagasáqui e por volta do ano de 1615 começou a pintar imagens a óleo ao estilo ocidental, tarefa pela qual era pago numa base mensal.



Virgem das Neves
(pormenor), Japão,
século XVII, 26 Martyrs
Museum, Nagasaki.

Após a célebre revolta de 1637, Emosaku foi um dos sobreviventes, tendo morrido anos mais tarde (cerca de 1655) em Nagasáqui.

A este personagem são atribuídas diversas obras, nomeadamente pinturas com a representação de figuras europeias, mapas e vistas de cidades. Da sua mão diz-se ser também, para além do famoso estandarte de Shimabara, uma outra composição particularmente curiosa — «São Miguel lutando contra o demónio» —, que durante anos esteve na posse de uma família japonesa cristã da área de Nagasáqui, tendo transitado posteriormente para a Sacristia da Catedral de Urakami, na mesma cidade, templo que foi totalmente destruído em 1945.

Realizado, quase certamente, com base numa gravura de Jeronimus (Hieronimus) Wierix, coloca-se como hipótese que a sua execução tenha partido de uma encomenda da Confraria de São Miguel, que havia sido fundada nesta localidade em 1611 (McCall 1947-1948).

Este esparso *corpus* pictórico apresenta a particularidade de revelar, à semelhança de algumas outras composições de autoria desconhecida, a simbiose existente do ponto de vista técnico, formal e por vezes até iconográfico, entre a tradição da pintura japonesa e da pintura europeia. Tome-mos como exemplo desta síntese alguns trabalhos, começando com a composição conhecida por «Nossa Senhora das Neves», actualmente no Museu dos 26 Mártires de Nagasáqui, uma pintura a óleo e aguada sobre papel de fabrico japonês e vagamente baseada numa gravura da «Virgem com o Menino» incluída na obra *Cruz no monogatari (A História da Cruz 1591)*, impressa no Japão.

O perfil dos estudantes que frequentavam o seminário de pintura dos jesuítas só pode ser, assim, parcialmente traçado. Como seria de esperar, tudo indica que estamos perante pessoas de origens sociais diferenciadas, ainda que, eventualmente, a motivação fosse, para a maioria dos casos, a mesma. Ou seja, a prática da pintura ao estilo ocidental ter-se-á inserido, no contexto do percurso individual de cada um, no espírito de conversão à religião cristã.

Nos anos que se seguiram, o número de alunos do seminário não parou de aumentar e mencionam-se agora expressamente os *dōjuku*, ou

dógicos, os auxiliares da missão, atestando que nem todos os alunos faziam, necessariamente, parte integrante da Companhia. No entanto, no ano de 1597, o Seminário de Arie foi dissolvido e passado para Nagasáqui. Para o ano de 1603 surgem algumas referências tanto às aulas de pintura, como a Giovanni Niccolò, que aparece como «Prefeito do Seminario dos Pintores».

A última vez que encontrámos nomes de pintores nipónicos associados ao seminário jesuíta foi num documento com a data de 1593.

Então, surgiam apenas menções a «Utao Mancio» e a Mancio João. Se para o primeiro já referimos os dados disponíveis, para o segundo importa fazer o mesmo. Efectivamente, corresponde ao «Irmão Tadeu pintor» que surge agora mencionado.

Oriundo de Usuki, no Bungo, onde nasceu em 1568, ingressou na Sociedade em 1590 e estudou no Seminário de pintura em Shiki.

Em Nagasáqui permaneceu entre 1603 e 1606, a que se seguiram dois anos em Quioto, onde esteve novamente, em 1613. Em 1614 partiu para Manila, voltando ao Japão em 1618, onde ficou pouco tempo, partindo daí para Macau, cidade onde morreu em Novembro de 1627.

A ele atribui Grace Vlam uma das mais emblemáticas composições de todas quantas sobreviveram da prática da pintura *kirishitan* — o retrato de São Francisco Xavier do Museu Municipal de Kobe — e, apoiando-se nas inquestionáveis semelhanças estilísticas, das duas pinturas dos «Quinze Mistérios do Rosário».

Para os anos da primeira década de 1600, Niccolò volta a ser referido no Catálogo de Fevereiro de 1607, associado à prática de pintura no Colégio de Nagasáqui, sabendo-se que aqui permaneceu até 1614. Para este ano, e exceptuando o caso de Niccolò, deparamo-nos com quatro pintores: os irmãos Tadeu (em Quioto) e Leonardo Quimura (em Nagasáqui) e Luís Shiotsuka e Mancio Taichiku⁹.

⁹ Catalogo dos Padres e Irmãos da Companhia da provincia de Japão feito em Fever^o. Do anno de 1613. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fl. 87.

Das informações disponíveis, verificamos que em vésperas da expulsão de todos os missionários do Japão havia inúmeros pintores a trabalhar em associação com os jesuítas, destacando-se os nomes daqueles que foram admitidos na Sociedade, mas a que juntavam tantos outros que assumiram o papel de auxiliares da missão, os *dōjuku*.

Contudo, em 1614, esta obra não só foi interrompida, como os elementos a ela associados acabaram por se dispersar, tendo tido como os dois destinos principais as Filipinas (Manila) e Macau.

Macau foi para muitos (a maioria), a melhor das soluções, ou o refúgio possível. Foi aqui que se instalou Niccolò, cujo nome surge no rol de padres e irmãos do Colégio de Macau que haviam sido desterrados do Japão, documento compilado em Janeiro de 1616.

Paradoxalmente, o fim (oficial) da presença missionária no Japão marcou o arranque efectivo da prática pictórica ocidental em território chinês. O ponto de partida teve lugar no dia 8 de Novembro de 1614, quando foram desterrados do Japão 150 religiosos da Companhia de Jesus. Desta centena e meia de jesuítas, 73 foram para Macau e 23 para Manila, ficando os restantes 54 escondidos no arquipélago nipónico.

Nas fileiras dos que partiram para Macau e aí fixaram residência, incluíam-se o próprio Giovanni Niccolò, Mancio Taichiku e um irmão de nome Tadeu.

Para o ano de 1623, o Catálogo do Colégio de São Paulo integra já não apenas os nomes de Niccolò e Tadeu, como o de um novo pintor — Jacobe Niva (1579-1638) —, uma das figuras fundamentais na continuidade da pintura ao modo ocidental no interior da China¹⁰.

¹⁰ Rol dos Padres e Irmãos da Província de Japão do anno de 1623. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fls. 128-129. Curvelo and Cattaneo, “Le arti visuali e l’evangelizzazione del Giappone. L’apporto del seminario di pittura dei gesuiti”.

Os dados conhecidos sobre Giacomo Niiccem (Ni Yi-ch'eng), permitem inferir que terá nascido no Japão em 1579, filho de pai chinês e de mãe japonesa¹¹.

A sua educação fez-se, inicialmente, no seminário de Shiki (Amakusa), onde, desde 1592, estava Giovanni Niccolò, devendo portanto reportar-se a esta época o encontro de ambos. Provavelmente a pedido de Matteo Ricci, encontramos-lo em Macau em 1601. Aqui, realizou para a igreja da Madre de Deus um quadro da «Anunciada» e outro das «Onze Mil Virgens».

De Macau, Niva viajou para Norte, até Beijing/Pequim, onde estava no Verão de 1602 e onde pintou um quadro do «Salvador», assim como uma versão da imagem da «Virgem de São Lucas» realizada a partir de um quadro vindo de Roma e oferecido por Ricci ao Imperador, e que terá sido mais tarde copiado por um pintor chinês, numa versão que se guarda hoje em Chicago no The Field Museum.

Niva foi enviado a Macau em 1606 para pintar obras para a nova igreja, a recém-construída igreja da Madre de Deus. Sabemos que era desejo de Alessandro Valignano que a igreja fosse prontamente decorada, tendo para o efeito mandado vir um pintor português da Índia. Contudo, como o próprio adverte no memorial escrito a 18 de Janeiro de 1606, se se desse o caso deste artista não chegar a Macau, dever-se-ia recorrer a Niva ou, em último caso, a Giovanni Niccolò, que teria que sair, ainda que momentaneamente, do Japão.

De Macau, Niva passou a Nanchang e daí a Pequim depois da morte de Matteo Ricci, onde, entre Setembro e Outubro de 1611, fez o quadro que representava o Salvador sentado num trono circundado por anjos e Apóstolos para o altar do pagode de Zhalan, também conhecido por Cemitério da Missão Portuguesa de Pequim.

Em 1613, Niva estava ainda em Pequim, e só muitos anos mais tarde, em 1623, volta a ser referido em Macau. Durante este período, entre 1618 e

¹¹ *Fonti Ricciani*, II, N.687. Curvelo and Cattaneo, “Le arti visuali e l’evangelizzazione del Giappone. L’apporto del seminario di pittura dei gesuiti”.

1623, deverá ter trabalhado em Macau, mas entre 1623 e 1635, quando volta a surgir nova menção, poderá ter estado no Japão. Retorna, contudo, a Macau, já que foi lá que acabou por morrer em Outubro de 1638, tendo sido enterrado na igreja da Madre de Deus, onde se encontrava também sepultado Giovanni Niccolò, falecido em 1626, e Tadeu, pintor, finado em 1627.

Quando Niva se deslocou a Pequim para pintar o «Salvador» no templo budista que havia sido dado aos cristãos para fazerem dele a capela funerária de Ricci, estava com ele um chinês, Yu Wen-hui, a quem os portugueses deram o nome de Manuel (ou Emanuel) Pereira, o provável autor de um famoso retrato (póstumo) de Ricci que se crê ser o que se encontra na Sacristia da Igreja de Gesù, em Roma.

Manuel Pereira (1575-1633) foi, de todos os discípulos de Niccolò cujo percurso é razoavelmente conhecido, o único que terá nascido em Macau, filho de pais chineses.

Os seus dotes artísticos poderão ter estado na origem da sua ida para o Japão para estudar sob a direcção de Niccolò, período de formação que deverá ter decorrido entre 1593 e 1598, coincidindo este último ano com o regresso à China. Nessa altura foi enviado para Nanjing (Nanking) e trabalhou directamente para Matteo Ricci.

Em 1610, logo após a morte de Ricci, ter-se-á deslocado a Pequim e terá regressado a Macau erca de 1617, onde viveu durante cinco anos. Aqui terá permanecido pelo menos até 1628, já que em 1629 o localizamos em Nanchang, vindo a morrer em Hangchou, Chekiang, cinco anos mais tarde.

A primeira pintura da sua autoria referida pela documentação reporta-se a uma cópia de «A Virgem com o Menino e São João Baptista», que terá realizado a partir de uma versão mexicana do mesmo tema. A obra de Pereira foi oferecida à mulher de um alto dignatário chinês, ao passo que a pintura oriunda da Nova-Espanha serviu de presente para o Imperador.

É surpreendente a inesperada escassez de material pictórico qualitativamente relevante em Macau, que nem a consulta do inventário das obras que se guardam no Seminário de São José pode suprir.

Este vazio é ainda mais inesperado à luz das referências aos pintores que surgem associados a Macau e à missão da China, bem como às referências documentais que atestam a riqueza decorativa do interior da Madre de Deus, que deveria espelhar, ainda que parcialmente, a produção artística de então, tanto no plano da pintura, como da escultura. A ladear o altar-mor, dispunham-se duas capelas e dois altares, um dos quais dedicado a São Miguel. Do altar de São Miguel, junto do qual, recordemos, foi enterrado Niva, o seu provável autor, a única pintura que chegou até aos dias de hoje é a que representa o Arcanjo Uriel, figura pintada a corpo inteiro, munido de uma espada de fogo e segurando uma custódia eucarística.

Estilisticamente, esta obra denota, como Rafael Moreira sagazmente sugeriu (Moreira 1999), «curiosas e totalmente inesperadas afinidades com a pintura “crioula” do México ou da escola cuzquenha».

A composição central, que naturalmente representaria São Miguel, foi provavelmente uma das muitas destruídas pelo incêndio do século XIX.

Interessa, porém, determo-nos nesta invocação, já que este Arcanjo simboliza a missão ao serviço de Deus, ou, no dizer de Santiago Sebastián (Sebastián 1990), uma clara visualização do triunfo da Igreja católica sobre a Reforma, traduzida metaforicamente pela luta encabeçada pelo príncipe dos anjos.

Miguel, juntamente com os outros arcanjos, era entendido como um exército divino, sentido este que foi, em termos imagéticos e simbólicos, devidamente apropriado pela Companhia de Jesus, a Ordem que se via a si mesma como uma milícia divina.

Para a difusão da iconografia angélica foi decisiva a cópia livre realizada por Jeronimus Wierix do fresco existente na Igreja de Santa Maria dos Anjos, em Palermo, a mais antiga de todas as composições conhecidas dos sete arcanjos, datável da passagem do século XV para o século XVI.

Tudo indica que terá sido precisamente este o modelo utilizado por Yamada Emosaku para a pintura de «São Miguel» que lhe é atribuída e que durante anos se encontrou exposta na Sacristia da Catedral de Urakami, em Nagasáqui.

Estamos, pois, perante um exemplo da rápida circulação de um modelo que, num espaço de menos de um século, viajou da Sicília até ao Japão, China e Iberoamérica, difundindo-se e afirmando-se em contextos diferenciados. ■

BIBLIOGRAFIA

Fontes Manuscritas:

Catálogo dos Padres e Irmãos da Companhia da provincia de Japão feito em Fever^o. Do anno de 1613. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fls. 86-87v.

Cópia de huma do Irmão Luis dalmeida de Jappão pera ao pe Antonio de quadros provincial da Índia ao 1 de outubro de 1561. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Jesuítas na Ásia, 49-IV-50, fls. 446-452.

Cópia de huma do Jappão do Padre Luis Frois pera os Padres E Irmãos da Companhia de Jhus da india e europa de 14 de Novembro de 1563. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Jesuítas na Ásia, 49-IV-50, fls. 536-540.

Elogios, e Ramalhetes de Flores Borrifados com o sangue dos Religiozos da Companhia de JESUS, a quem os tyrannos do Imperio de Japão tirarão a vida/por odio da Fé Catholica. Com o catalogo de todos os Religiozos, e Seculares, que por odio da mesma Fé forão mortos naquelle Jmperio, athe O anno de 1640. Pelo Padre Antonio Francisco Cardim da Companhia de JESUS, Procurador Geral eleito a Roma pela Provincia de Jappão, natural de Viana de Alentejo &^a. Em Lisboa Com licença da S. Inquisição. Ordinario, e Paço, por Manoel da Sylva anno Domini 1650, fls. 105-357. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Jesuítas na Ásia, 49-IV-55, fls. 105-357.

Rol das casas e residenciais que tem a companhia na Viceprovincia de Japão neste mêz de Novembro do anno [15]92. com os nomes dos padres/e Irmãos que nellas residem. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fls. 21-26v.

Rol dos Padres e Irmãos da Provinçia de Japão do anno de 1623. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fls. 127-138v.

Estudos e Fontes Impressas:

CURVELO, Alexandra. 2008. "The artistic circulation between Japan, China and the New-Spain in the 16th-17th centuries". In *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies* 16: 59-69.

CURVELO, Alexandra and Angelo Cattaneo. 2011. "Le arti visuali e l'evangelizzazione del Giappone. L'apporto del seminario di pittura dei gesuiti". In Kuniko Tanaka (ed.). *Geografia e cosmografia dell'altro fra Asia ed Europa. Geography and Cosmology Interfaces in Asia and Europe* (Proceedings of the III Dies Academicus of the Accademia Ambrosiana, Milan, 22-23 October 2010), 31-60. Rome: Bulzoni [«Asiatica Ambrosiana 3. Saggi e ricerche di cultura religioni e società dell'Asia»].

FONTI RICCIANE. 1942-1949. edite e commentate da Pasquale D'Elia SJ sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia. Edizione Nazionale delle Opere Edite e Inedite di Matteo Ricci, SJ Roma: La Libreria dello Stato, 3 vols.: Vol. I: *Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina NN. 1-500*, 1942; Vol. II: *Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina NN.501-1000*, 1949; Vol. III: *Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina Appendici e Indici*, 1949.

MCCALL, John. 1947-1948. "Early Jesuit Art in the Far East". In *Artibus Asiae*, Vol. X/2: 121-137; X/3: 216-233; X/4: 283-301; XI, ½: 45-69.

FRÓIS, P. Luís SJ. 1976-1984. *Historia de Japam*. José Wicki SJ (ed.), 5 Vols. Lisboa: Biblioteca Nacional.

- Monumenta Historica Japoniae I. Textus Catalogorum Japoniae 1553-1654*. 1975. Monumenta Missionum Societatis Iesu, Vol. XXXIV, Missiones Orientales. Editionem Criticam, Introductiones ad Singula Documenta, Commentarios Historicos Proposuit Josef Franz Schütte SJ. Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu.
- MOREIRA, Rafael. 1999. “Uma Fachada-Retábulo em Macau”. Separata de *El Museo de Pontevedra*, T. LIII: 159-168.
- OKAMOTO, Yoshitomo. 1972. *The Namban Art of Japan*. New York; Tokyo: Weatherhill; Heibonsha.
- Opere Storiche del P. Matteo Ricci SJ*. 1911 e 1913. Edite a cura del Comitato per le Onoranze Nazionali con prolegomeni note e tavole dal P. Pietro Tacchi Venturi SJ, 2 vols. Vol. I: *I Commentarj della Cina*; Vol. II: *Le Lettere dalla Cina (1580-1610)*. Macerata: Premiato Stabilimento Tipografico.
- RUIZ DE MEDINA, Juan. 2001. “Cola, Giovanni (João Nicolao)”. In *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús Biográfico-temático*. Charles E. O’Neill, S.I.; Joaquín M.^a Domínguez, S.I. (eds.), vol. 1, 838-839. Roma; Madrid: Institutum Historicum, S.I.; Universidad Pontificia Comillas.
- SEBASTIÁN, Santiago. 1990. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, S.A..
- TAKAMIZAWA, Tadao. 1981. “Biombos Namban”. In *Arte Namban*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- VLAM, Grace. 1976. *Western-style Secular Painting in Momoyama Japan*. PhD dissertation in History of Art. University of Michigan.
- YAMANE, Yuzo. 1973. *Momoyama Genre Painting*. New York: Weatherhill; Tokyo: Heibonsha. (Col. The Heibonsha Survey of Japanese Art, 17)

URBANÍSTICA E ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO NA CONSTRUÇÃO DO ATLÂNTICO (SÉC. XVI). A MORFOLOGIA URBANA COMO INDICADOR EM PONTA DELGADA E RIO DE JANEIRO

ANTONIETA REIS LEITE*

Introdução

A fundação de cidades foi desde sempre central na estratégia dos processos de colonização, domínio do território e definição de fronteiras. Nesse âmbito, o urbanismo, no conjunto da teoria urbanística, das práticas e dos agentes que o integram e interpretam, afirmou-se como uma ferramenta instrumental, essencial à concretização e materialização dessa estratégia. Não foi diferente no caso português, cujo império de mar se construiu também por cidades que o consubstanciaram numa rede de pontos interligados. A materialidade destes territórios e destas cidades, por integrar uma estratégia una, reveste-se de uma coerência que tem, em grande medida, raiz na matriz legislativa que informou os diferentes processos fundacionais, sendo possível repor pelo menos parte da *genealogia* desse processo (Rossa 2014, 167-191). Entre muitos outros casos de

* CES, Universidade de Coimbra; CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal. E-mail: antonietaleite@hotmail.com.

Este trabalho enquadra-se no âmbito do projeto de pós-doutoramento financiado pela FCT: *10 Vilas de Fundação nos Açores (séc. XVI) Urbanística e Ordenamento do Território na colonização do Atlântico* SFRH/BPD/93497/2013.



comparação possível, escolheu-se analisar comparativamente a morfologia urbana de Ponta Delgada nos Açores e do Rio de Janeiro no Brasil, cidades onde, como se demonstrará, se reconhece o recurso a processos de atuação sobre o território, de base legislativa idêntica.

Legislação e ocupação da terra nos Açores

Data de 1474 a divisão final do território da donataria dos Açores em oito capitânias, dando expressão administrativa a uma estratégia clara de ordenamento do território, após um período inicial que necessariamente se caracterizou como mais experimental e menos formalizado, dado tratar-se de um território até então totalmente desconhecido (Meneses 2008, 63-109). Esta reorganização do território açoriano foi fortemente impulsionada por D. Beatriz, viúva do segundo donatário D. Fernando, à frente do destino das ilhas em nome dos filhos menores entre 1470 e cerca de 1484 e incluiu, além da definição das circunscrições administrativas, a estabilização da primeira rede concelhia, fazendo corresponder à formalização de cada capitania, a fundação de uma vila cabeça do novo território criado¹.

Enquanto a entrega das jurisdições aos respetivos capitães se formalizou pela edição em carta de doação, documento onde se esclareciam os direitos e deveres que lhes cabiam, complementarmente regulamentaram-se por um regimento de povoamento (Leite 2014), conhecido da historiografia açoriana por *regimento antigo* ou *regimento de dona Beatriz*² (Canto 1892, 385,

¹ As primeiras vilas fundadas nas ilhas, de criação senhorial, dispensaram a emissão de carta de foral. Contudo, não restam dúvidas de que a criação das capitânias se fez acompanhar da fundação de vilas cabeça dos novos territórios, como se demonstra de forma particularmente clara, por exemplo, no processo de construção da Vila da Praia na ilha Terceira, para a qual se encontra documentação embora lateral à questão bastante explícita no que respeita à existência de um processo fundacional superiormente decidido pelo donatário. A este exemplo deve juntar-se o estudo das restantes malhas urbanas deste período, que têm na morfologia urbana um forte indicador de que efetivamente se tratam de casos de fundação. Leite 2015, 36-376.

² Deste regimento apenas se conhecem alguns capítulos não datados, mas a sua análise permite concluir que o regimento foi emitido por D. Beatriz. Gregório 2007, 125-126.

390-392, 398-399), os preceitos da apropriação do território, esclarecendo nomeadamente por quem e como devia ser distribuída a terra, quem fiscalizaria o processo, bem como que parcela devia permanecer no domínio público dos povos. D. Manuel I, dentro da linha que vai definir todo o seu reinado, reedifica o sistema emitindo nova documentação onde os termos anteriores são reforçados (Gregório 2007, 126-127).

Aos donatários das ilhas, e por eles aos capitães, cabia distribuir a terra aos povoadores, desde o início do processo de ocupação das ilhas. Na base do preceito esteve a Lei das Sesmarias que regulava a distribuição de terra maninha, baldia ou abandonada, tanto no espaço urbano como rural em Portugal desde 1375 e que, em 1422, se acrescentou de uma premissa, autorizando o “*Infante D. Henrique, já regedor do mestrado de Cristo, [a] poder dar ou mandar dar de sesmaria herdades da ordem e as suas que estivessem desaproveitadas*” (Rau 1982, 101), estendendo assim aos donatários a possibilidade de doar terra sob este regime³, regime até então reservado ao rei e por ele delegado nos sesmeiros dos concelhos. De modo a tornar-se eficiente num território desocupado e longínquo, como era o caso dos Açores, a Lei das Sesmarias foi atualizada pelos diplomas e regimentos acima referidos e assim transmitida aos capitães.

Na prática o capitão assume o controlo, integrando na mesma autoridade os poderes antes repartidos pelo Povoador e pelos Sesmeiros medievais, a quem cabia, desde os tempos da construção do reino, fundar vilas e distribuir terras (Trindade 2013, 227-239).

O conjunto de regras que compõe o regimento dos capitães foi, por estes, passado aos primeiros povoadores através das cartas de dada (ou de doação de terras), e ditou a morfologia da ocupação⁴, podendo resumir-se, no que em concreto toca ao primeiro desenho do território em três partes:

³ É interessante notar que o ano do diploma, 1422, e o da sua confirmação, a 11 de Março de 1449, aproximam-se muitíssimo de marcos temporais importantes do processo colonizador atlântico, respetivamente, do início do povoamento do arquipélago da Madeira e em seguida dos Açores, ambos entregues no quadro do domínio sobre os novos territórios ultramarinos, à Ordem de Cristo e com a sua administração confiada ao Infante D. Henrique. Leite 2015, 434.

⁴ Estes três tópicos sintetizam o estudo aprofundado em Leite 2015, 412-419.

- i) A cada povoador cabia uma parcela, ou dada de sesmaria. Estas podiam ter diferentes dimensões na largura, medida que era tomada ao longo da linha de costa, mas estendiam-se em direção ao interior desconhecido tanto quanto o povoador conseguisse ocupar em cinco anos (Frutuoso 1998, 230).
- ii) Ao longo da linha de costa o povoador ficava obrigado a deixar uma margem de 80 a 100 passadas, como terra pública, entregue como sesmaria à câmara. As 100 passadas estão referenciadas num documento de 1515, intitulado “*Apontamentos e queixas enviadas ao rei D. Manuel em nome do concelho de Vila Franca do Campo*” (Lalanda 1999, 84), contudo, segundo Frutuoso, essa medida seria de 80 passadas (Frutuoso 1998, 230).
- iii) Além desta serventia, os povoadores ficavam obrigados a dar terras para os caminhos do concelho, serventias e regos de água se fazerem, tanta quanto fosse requerida, como exemplifica o texto da uma carta de dada do início do século XVI, “*lhe assim dou [a terra] com tal condição que da feitura desta minha carta até cinco anos primeiros seguintes, elle roce os montes, lavre e aproveite as ditas terras dando por ellas caminhos e serventias e regos de agua pera o concelho se lhe necessários forem*” (Canto 1892, 395).

Estas três condicionantes prefiguraram um primeiro desenho da paisagem construída, onde se lê sucessivamente da costa em direção ao interior, ou “do mar à serra”, como aparece mencionado nas cartas de dada em sesmaria (Forjaz 1983, 825-835; Gregório 2002, 15-240), uma franja de terrenos de reserva pública, a que se seguem parcelas de largura diversa demarcadas perpendicularmente à costa com limite interior a definir em cinco anos e que, por sua vez, serão atravessadas por caminhos do concelho que nascerão das necessidades ditadas pelo processo de ocupação em curso, nomeadamente fomentando ligações entre núcleos de povoamento.

Às doações de terra e privilégios fiscais atribuídos aos primeiros povoadores, que visavam atrair e fixar população, juntou-se o ordenamento do território, na senda de um controlo eficaz sobre todo o processo de

povoamento. A paisagem muito geometrizada que ainda hoje estrutura o território das ilhas é a expressão material desta estratégia política, determinada e resolvida, que em primeiro lugar pretendia garantir que o povoamento se processava de forma lucrativa, otimizando a produção agrícola assim como o sistema de controlo fiscal.

Esta estratégia de ordenamento do território, identifica-se ainda hoje, claramente, no cadastro do território de Ponta Delgada, pelo que vale a pena olhar para este caso com maior pormenor.



Ponta Delgada: hipótese de desenvolvimento urbanístico em meados do séc. XVI (Antonieta Reis Leite, 2012).

Ponta Delgada

Ponta Delgada ganhou o título de vila apenas em 1499, sendo aliás a primeira vila açoriana de fundação manuelina⁵, roubando protagonismo a Vila Franca do Campo, desde os primórdios do povoamento de São Miguel (ainda na primeira metade do século XV) cabeça de ilha e de capitania, e até esse ano única vila da ilha, no cumprimento da política cedo definida pelos donatários que optaram pela concentração de funções administrativas e representativas apenas num lugar, como atrás se referiu, reservando todos os recursos do território para a exploração agrícola intensiva.

Vila Franca do Campo, situada sensivelmente a meio da costa sul, foi pois a vila de fundação da ilha. O papel de capitalidade perdeu-se em resultado da revisão da hierarquia dos núcleos, coincidente com o processo contínuo e progressivo de conhecimento das potencialidades do próprio território.

É nesse contexto que Ponta Delgada ganha proeminência e se evidencia como uma área mais produtiva, a que não são alheias as melhores qualidades topográficas e geomorfológicas da área onde o povoado se implantou, a plataforma que une os enormes maciços das Sete Cidades a poente e do Fogo-Furnas a nascente.

Mas Ponta Delgada evidencia-se também como um melhor porto e em seguida como melhor centro administrativo do que Vila Franca, factos a que se tem de juntar a destruição total da Vila em 1522 por um forte tremor de terra. Paulatinamente transferem-se para Ponta Delgada os poderes económico, com a mudança da alfândega ainda em 1518 e já em 1525 o religioso com a fundação da primeira casa conventual, o convento de São Francisco.

⁵ Com a subida ao trono de D. Manuel, 5.º donatário das ilhas, iniciou-se uma fase de reordenamento do território dos Açores. A donataria foi extinta, mantendo-se as capitánias, e sobrepôs-se ao território das capitánias uma nova malha territorial administrativa, materializada pela fundação de 10 vilas novas. Tema central do projeto de pós-doutoramento que enquadra esta investigação.

Pelo que até aqui se expôs, entende-se que, quando os primeiros serviços se instalaram, Ponta Delgada conhecia já algum desenvolvimento urbano e principalmente um forte desenvolvimento rural que se traduzia materialmente uma *moldura morfológica*⁶ bem estruturada por uma ocupação agrícola intensiva. Vale por isso a pena recuar um pouco na cronologia e perceber como esta área se estruturou na origem.

Não obstante o povoamento da ilhas de São Miguel ter-se iniciado ainda na primeira metade de Quatrocentos, apenas conheceu uma verdadeira dinâmica povoadora depois de 1474, quando a ilha é vendida como uma capitania a Rui Gonçalves da Câmara filho do primeiro capitão do Funchal, ação que deve ser compreendida dentro da política de povoamento, dinamizada por D. Beatriz a que atrás se fez já referência.

Em Ponta Delgada observa-se que do traçado linear, estruturado por uma primeira rua paralela ao mar, uma nova malha urbana vai crescer, suportada pelo cadastro agrícola previamente estabelecido.

Este cadastro agrícola que ordena o crescimento da vila, claramente no sentido sul-norte, encontra-se fundamentado pelo conjunto de regras determinantes antes descrito, um verdadeiro um programa de ordenamento territorial que veio caracterizar em definitivo a imagem de Ponta Delgada, como ainda hoje se espelha na sua malha urbana e tecido territorial envolvente.

Numa revisão rápida do que foi dito observa-se que:

Paralelamente ao mar e sensivelmente a 80 passadas da costa estabeleceu-se uma primeira via, a partir da qual se distribuem as terras de sesmaria. Além dos primeiros quarteirões dentro da faixa de terra pública nasceram os primeiros equipamentos, nomeadamente a igreja, a casa de câmara e cadeia, a misericórdia, a alfândega e a praça/mercado.

Foi também neste alinhamento que se instalaram os Franciscanos, no limite poente do espaço urbanizado, no então denominado Campo da Conceição, por aí se localizar a ermida dessa invocação cedida aos frades,

⁶ *Morphological frame*, em tradução livre *moldura morfológica*, é um conceito integrante dos estudos de morfologia urbana, foi explicitado por Conzen 1969, 137.

e que a partir dessa data passa a ser conhecido por Campo de São Francisco. É também no Campo de São Francisco que em 1535 se instala o primeiro convento feminino, o Convento da Esperança.

Ambas as estruturas conventuais, definem as extremas do Campo que se caracteriza por ser o único espaço de desafogo da malha urbana.

Quando Ponta Delgada precisou crescer o padrão do tecido urbano estava já definido pela malha das parcelas agrícolas primeiro distribuídas. Assim os novos quarteirões que se formaram em direção ao interior, bem como os equipamentos que se instalaram na vila, nomeadamente as estruturas conventuais, tiveram de sujeitar-se ao parcelário prévio.

Apesar das características físicas do terreno facilitarem a implantação urbana, observam-se muitas restrições no uso do espaço. De facto, percebe-se uma clara tentativa de conservar a terra para uso agrícola, concedendo apenas o mínimo essencial para o desenho do espaço urbano, resultando Ponta Delgada num conjunto de ruas bem estruturado mas estreitas e com uma dimensão de lotes exígua. Como a história local não se cansa de referir e o desenho urbano de o lembrar: “Ponta Delgada não nasceu para cidade” (Costa 1946, 419).

A exceção a esta regra é o ensanche que resultou da instalação do Colégio de Todos os Santos no setor norte da malha em 1592, conformando uma unidade morfológica determinante para a evolução e consolidação morfológica de Ponta Delgada.

Por um lado, o novo bairro, condicionou o crescimento da malha para o interior, por outro, contribuiu para a densificação da área que lhe ficava a sul, bem como para a organização urbanística de todo o conjunto, conformando o bairro que ainda hoje se identifica na malha como uma unidade morfológica clara.

Da análise morfológica deste conjunto há dois factos a reter para a análise pretendida:

Em primeiro lugar é de notar o recurso a uma unidade de medida base que se identifica com a courela (Leite 2015, 458-459), uma medida agrícola antiga, que se traduz em parcelas retangulares de 10 por 100 braças, ou seja, 22 por 220 metros.

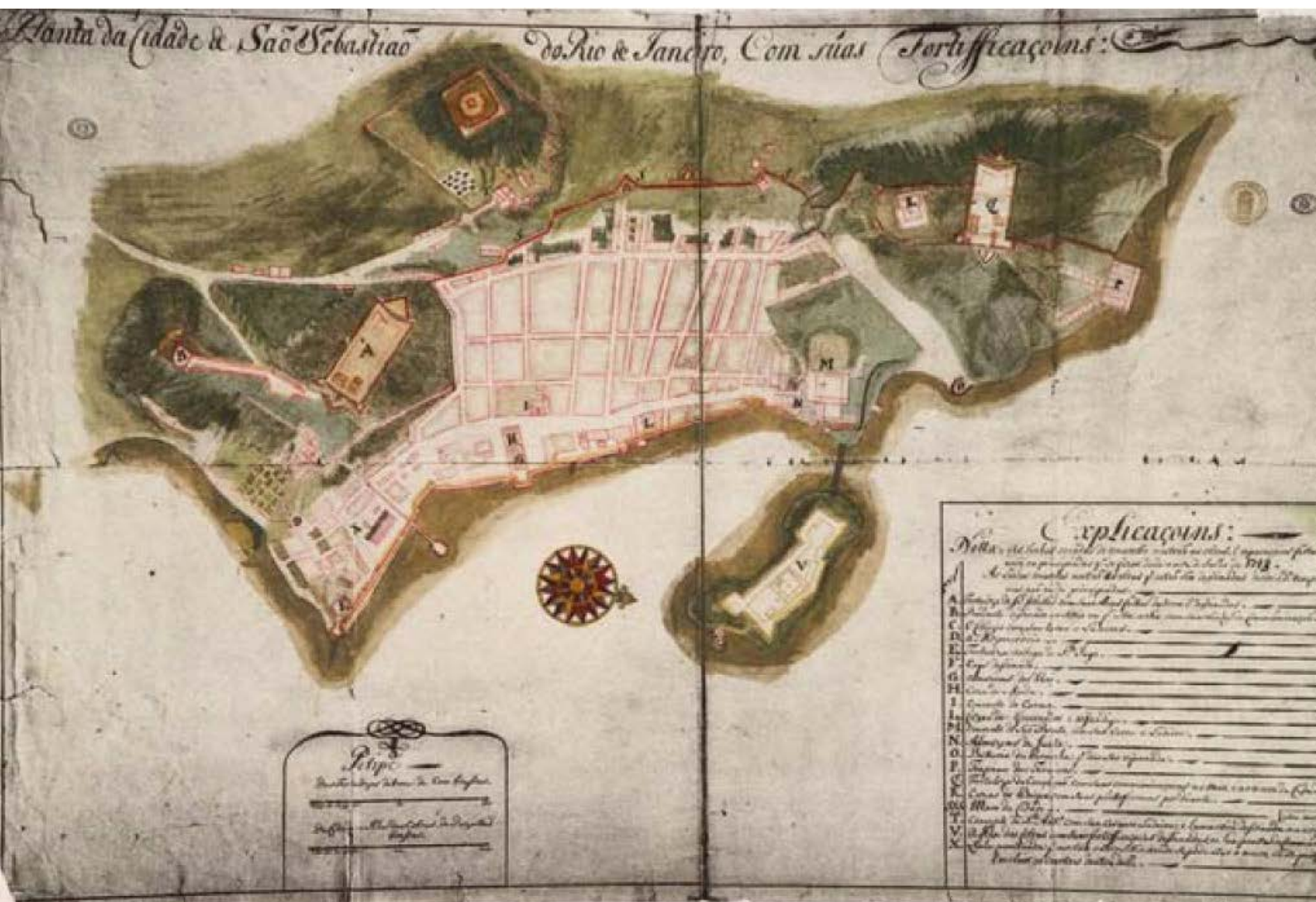
Em segundo lugar, é de assinalar que embora aparentemente o conjunto de regras, sintetizado nos três pontos acima enumerados, apenas se dirigisse ao território rural e agrícola, a estrutura urbana incluiu-as na sua morfologia sem que tensões profundas se criassem. Aliás, sistema equivalente era usado para a distribuição de lotes urbanos, as denominadas sesmarias ou dadas urbanas um procedimento comum nas fundações medievais⁷.

Rio de Janeiro

Apesar do enorme salto geográfico, as semelhanças morfológicas, mas também processuais entre o caso de Ponta Delgada e o da ocupação da várzea do Rio de Janeiro, despertam o interesse e motivam a análise comparativa dos dois casos. O salto é, apesar de grande, autorizado pela linha sequencial e contínua que os dados reunidos pela investigação em curso vão compondo, dando consistência a um programa de ordenamento do território com aplicação no espaço atlântico de colonização portuguesa, tanto a nível urbano como rural. Aliás, é de notar que apesar de no caso do Rio, não ter existido previamente uma ocupação agrícola da terra, isso não impediu a utilização das mesmas fórmulas de atuação sobre o território, comprovando a sua abrangência a diversos contextos.

Como demonstrativo da linha sequencial referida, veja-se, a título de exemplo, a evolução da documentação relativa às capitánias, a fórmula administrativa escolhida para governar o atlântico, e como as cartas de doação de capitania se completam com itens cada vez mais precisos em relação aos direitos e deveres dos capitães. Se as primeiras cartas, as da Madeira e as dos Açores, muito simples, tiveram de se completar com

⁷ A propósito, é de referir, que não é certamente uma coincidência que na cidade de Angra na Ilha Terceira, onde não se reconhece uma pré ocupação rural e agrícola, a terra urbana se reparta tendo por base uma medida que é também um submúltiplo desta mesma medida, as doze varas de medir pano, ou seja 11 metros.



João Masse, *Planta da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro com suas fortificações* (1713).
DPHDM – Marinha do Brasil (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rio-Masse1713.jpg>).

regimentos de povoamento regulando a ação do capitão. Quer as do Brasil (Chorão 1999), quer a de Angola entregue a Paulo Novais em 1571 (Brásio 1958, 36-51) incluíram já práticas que, não estando escritas na lei, tiveram aplicação em todas as capitanias, implícitas que estavam nas funções do capitão, entre elas o dever de fundar uma vila cabeça do território ou a atribuição da alcaidaria-mor ao capitão, isto é, a chefia militar da jurisdição, ambas já inscritas na legislação brasileira, mas ainda ausente das cartas das ilhas.

Mas esta sequência e evolução está presente também noutras matérias que em diversos momentos causaram tensão entre os donatários, ou a coroa, e os capitães das ilhas, como seja a entrega pelo capitão a si próprio de terras em sesmaria, que no caso do Brasil e Angola aparece já regulamentado nas respetivas cartas de doação, quer no que toca à dimensão, quer ainda no que toca à sua distribuição dentro da linha de costa da capitania.

Aliás, desde logo, a própria divisão das capitanias brasileiras definidas em 1534, corresponde a uma transposição para o desenho do espírito da lei enunciada pelos regimentos de povoamento das ilhas, que em boa verdade apenas distribuía frente de costa, deixando ao beneficiado o desbravamento e descobrimento do interior. A fórmula expressiva, mas abstrata, “do mar à serra”, encontra paralelo no desenho das capitanias brasileiras pela demarcação interior de um paralelo desconhecido coincidente com a linha do tratado de Tordesilhas.

De volta ao Rio e à escala urbana, veja-se que, à semelhança das outras povoações fundadas no Brasil, se encontra a reserva da frente marítima para terra de uso comum. São as denominadas “terras de marinha” que eram entregues às câmaras em regime de sesmaria, e que foram progressivamente sendo aforadas e assim ocupadas de forma a garantir financiamento ao município (Porto s.d., 133). No caso do Rio esse processo está já estudado por Fernanda Bicalho que explica que ainda em 1641 (Bicalho 2003, 205), a câmara decidiu vender “em hasta pública os chão que possuía na marinha, exceto o terreno fronteiro ao convento do Carmo, reservado para *rossio* da cidade” para aplicar o lucro da operação na fortificação da cidade, depois de nesse ano Luanda ter caído às mãos dos holandeses gerando o pânico do outro lado do atlântico. A operação de venda apenas se realizou em 1646 (Bicalho 2003, 183 e 205-207), com o consentimento do conselho ultramarino, aliviando, por um lado, a câmara do esforço financeiro que lhe caberia na fortificação da cidade, por outro privando-a do lucro que até aí lhe advinha do aforamento de terras que lhe pertenciam por dada de sesmaria desde o início da ocupação da terra (Bicalho 2003, 183-184). No que à reserva de terra comunal junto à costa importa, isto é, no que às *terras de marinha* respeita

especificamente, e demonstrando a importância destes espaços, nomeadamente como área sensível ao nível da fortificação, bem como pelo estatuto especial de que gozavam, por serem terras de domínio público e privilégio do povo, em 1698, o rei emitiu um novo decreto proibindo a sua alienação pelas câmaras, reservando para si essa função (Bicalho 2003, 207).

A documentação conhecida relativa à construção do Rio de Janeiro é, como se entende dos exemplos aqui seleccionados, muitíssimo mais rica do que a relativa a Ponta Delgada, contudo, para a análise morfológica que se pretende, a cidade açoriana, ao contrário da brasileira, beneficia da manutenção da malha urbana, que serve como fonte documental primária.

Aliás, as semelhanças, entre Ponta Delgada e a várzea do Rio de Janeiro, estendem-se também à morfologia urbana em si. Apesar de as duas cidades terem origens muito distintas, nomeadamente pelo facto do Rio decorrer de um processo fundacional formal e Ponta Delgada não, a que se junta uma geografia distante e uma cronologia difusa. Curiosamente, as duas, aproximam-se bastante no momento da consolidação das malhas, já que a cidade açoriana conheceu um percurso demorado de construção (final do século XV a meados do século XVII) enquanto a baixa carioca se conformou de forma mais acelerada entre a transição de Quinhentos para Seiscentos e meados do século XVII. A analogia entre as duas urbes estabelece-se essencialmente ao nível do desenho urbano final da ocupação da várzea do Rio, a parte baixa a norte do morro genético, onde a expansão urbana programada cresceu, e a malha da cidade micalense.

Seguindo de perto o trabalho de Maurício Abreu dedicado à geografia do Rio (Abreu 2010), pode afirmar-se que objetivamente, Ponta Delgada e a várzea do Rio de Janeiro, encontram afinidades na forma arqueada da baía — não obstante ser de amena praia no Rio e de rocha, por vezes alterosa, em Ponta Delgada — mas também na forma como o tecido se estrutura a partir de uma primeira paralela à praia da qual partem perpendiculares para o interior. É evidente que no Rio todo o processo se desenrola de uma forma mais apurada, bem visível na linearidade com que se estruturou a malha, livre dos solavancos administrativos que demarcaram o processo evolutivo micalense e que deixaram marcas profundas na morfologia de

Ponta Delgada. Nota-se ainda que os dois tecidos, além da primeira paralela ao mar, ancoraram o crescimento num eixo que abria caminho para o interior. Nos Açores foi uma linha de água que, além de marcar o trilho de penetração no território, definiu o centro do lugar. No Brasil foi um trilho indígena, prévio à ocupação portuguesa da baía, que estruturou a interiorização da malha.

Deve salientar-se ainda que os dois núcleos se estruturaram com base no mesmo sistema de modelação métrica, que tem por suporte as 20 braças, ou seja, a medida da largura da courela, a medida agrícola antiga que encontramos também em outros núcleos açorianos⁸.

Os dados apresentados, apesar de embrionários, por si só são reveladores da persistência de uma metodologia de ocupação, metodologia que teve a sua coerência assegurada pelo sistema instituído para a distribuição de terra, fundamentado na Lei das Sesmarias, de origem medieval, mas que se soube ajustar às necessidades dos tempos e espaços, como também por um sistema de gestão local de ordenamento do território que evoluiu aprendendo com o passado sem nunca o negar. ■

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Maurício de Almeida. 2010. *Geografia Histórica do Rio de Janeiro (1502-1700)*, Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson.
- BICALHO, Maria Fernanda. 2003. *A cidade e o Império. O Rio de Janeiro no século XVIII*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRÁSIO, António, ed.. 1958. dir. *Monumenta Missionaria Africana Vol. III*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar e Academia Portuguesa de História.
- CANTO, Ernesto do, ed.. 1892. *Arquivo dos Açores Vol. XII*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- CHORÃO, Maria José Bigotte, ed.. 1999. *Doações e Forais das Capitâneas do Brasil*, Lisboa: Torre do Tombo.
- CONZEN, M.R.G. 1969. *Alnwick, Northumberland. A study in town-plan analysis*, London: Institute of British Geographers.

⁸ A propósito, é de referir, que não é certamente uma coincidência que na cidade de Angra na Ilha Terceira, onde não se reconhece uma pré ocupação rural e agrícola, a terra urbana se reparta tendo por base uma medida que é também um submúltiplo desta mesma medida, as doze varas de medir pano, ou seja 11 metros.

- COSTA, Carreiro da. 1946. “Etnografia da Cidade II. Ponta Delgada e a sua formação topográfica” *Insulana. Revista Instituto Cultural de Ponta Delgada* vol. II (2-3): 419-423.
- FORJAZ, Jorge. 1983. “Cartas de ‘dadas’ do século XV na Ilha Terceira” *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira* III e IV: 825-835.
- FRUTUOSO, Gaspar. 1998. *Saudades da Terra. Livro IV*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada.
- GREGÓRIO, Rute. 2002. “O Tombo de Pero Anes do Canto (1482-1515)” *Separata do Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira* LX: 15-240.
- GREGÓRIO, Rute Dias. 2007. *Terra e Fortuna: os primórdios da humanização na ilha Terceira (1450?-1550)*. Ponta Delgada: CHAM.
- LALANDA, Margarida. 1999. *A Sociedade Micaelense*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LEITE, Antonieta Reis. 2014. “Regimentos de povoamento” In *e-Dicionário da Terra e do Território no Império Português*, edited by J. V. Serrão, M. Motta e S. M. Miranda. Lisboa: CEHC-Instituto Universitário de Lisboa. DOI: 10.15847/cehc.edittip.2014v083
- LEITE, Antonieta Reis. 2015. *Açores Cidade e Território. Quatro vilas estruturantes*. Angra do Heroísmo: Instituto Açorianos de Cultura.
- MENESES, Avelino de Freitas de. 2008. “O povoamento.” In Artur Teodoro de Matos, Avelino de Freitas Meneses e José Guilherme Reis Leite, *História dos Açores vol. I*, Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura.
- PORTO, Costa. s.d. *O Sistema Sesmarial no Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- RAU, Virgínia. 1982. *Sesmarias medievais portuguesas*. Lisboa: Editorial Presença.
- ROSSA, Walter. 2014. “As cidades novas do universo urbanístico português: invariância e evolução.” In *Fomos condenados à cidade: uma década de estudos sobre património urbanístico (colectânea de 14 textos reeditados e 6 inéditos)*, edited by Walter Rossa, 167-191. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- TRINDADE, Luísa. 2013. *Urbanismo na Composição de Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

VIAGENS NA MINHA TERRA. OLHARES ESTÉTICOS SOBRE A TRANSFORMAÇÃO DA SELVA

RENATA ARAUJO*

Nas duas últimas décadas do século XVIII várias foram as viagens que se fizeram no interior da Amazônia portuguesa. No âmbito das preparações das demarcações, os governadores e os engenheiros atravessaram os rios e a selva; Alexandre Rodrigues Ferreira realizou a sua viagem filosófica, acompanhado pelos seus desenhadores; o bispo Dom Frei Caetano Brandão fez as suas visitas pastorais e os ouvidores fizeram as suas correições. Em qualquer dos casos, o espaço que era percorrido era entendido como parte integrante do reino, uma parte contudo, que do reino se distanciava em vários aspectos. A intenção desta comunicação é discutir a ambiguidade do olhar que se projeta para estes espaços que eram do reino, sendo diferentes dele.

O foco principal da análise são as transformações que se operaram na região depois da elevação a vilas dos antigos aldeamentos missionários. Como eram vistas estas novas vilas? O que delas se dizia e o que nelas se via? O que para elas se projetava e esperava? A escolha recai sobre as vilas na medida em que elas próprias se configuram como espaços de fronteira, como espaços híbridos, onde conviviam as populações nativas e os agentes da colonização. Importa por isso questionar como se opera neste contexto a relação entre identidade e alteridade no reconhecimento estético

* Universidade do Algarve; CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa.
E-mail: renataaraujo6@gmail.com.



daquela paisagem ou dos objetos culturais que ali foram produzidos ou consumidos e como este processo foi transportado e transformado e por quem nelas viajava e vivia.

Sendo óbvio o empréstimo que faço no título a Garrett, desculpo-me com a legitimidade de que as viagens de que aqui falarei fizeram-se, de facto, na minha terra. Talvez também deva dizer que a terra aqui em causa foi e é vivenciada sobretudo pela água, pelos rios que a percorrem e a definem. Ou melhor, os rios e a selva, os dois marcos que enquadram a paisagem amazónica. Ambos estão presentes nas narrativas de todos os viajantes. Ambos encantam e assustam ao mesmo tempo. Começemos pelo encantamento:

No dia 12 entramos no rio Paoarú um dos mais belos por não ser muito largo e dar lugar a gozar-se de perto da vista dos seus frondosos arvoredos, quase até passar por debaixo dos ramos das árvores: todos os sentidos aqui acham encantos que os transportam, um cheiro aromático perfuma o ar; lindas aves se vem saltar de uns ramos para outros cantando suavemente; veem-se a cada passo sobressair por entre as verdes folhas ramalhetes de flores: aqui cavas profundas formadas pela corrente das águas; lá raízes descarnadas descendo das ribanceiras até o leito do rio: variedade de arbustos viçosos, e odoríferos, uma relva muito verde, que no país chamam capim, em algumas partes louras areias, ou terra de diversas cores, pequenas ribeiras, chamadas igarapés, que lá do centro dos matos vem desaguar em o rio; tudo forma a mais agradável perspectiva (Amaral 1818, 173).

Quem assim fala é Dom Frei Caetano Brandão, bispo do Pará entre 1783 e 1790. Este é um trecho da sua primeira visita pastoral. Todo o relato do bispo está marcado por esta visão que se pode dizer paradisíaca, que o próprio aliás literalmente confessa:

Confesso que muitas vezes alargando os olhos por aquelas situações tão aprazíveis, bem desejei a pureza, e inocência

das almas justas, para poder, à sua imitação, subir por estes degraus às maiores alturas do céu e contemplar a amenidade daqueles jardins formados pela mão do criador para eterno recreio dos escolhidos. Ah! Que se a terra, lugar de desterro, e cativoiro, assim está semeada de tantas belezas, que será o céu! (Amaral 1818, 180).

Contudo, nesta terra que lhe parecia já imagem antecipada do céu, vê consternado a dificuldade que havia em passar a palavra de Deus. Em Santa Ana do Cajari, relata que foi recebido pelos índios que, em tom muito devoto, cantaram a saudação angélica, o que lhe «enterneceu a alma». Descreve a povoação dizendo ser lugar pequeno que «só tem a vista do rio, para o qual olha não muito alterosamente; o mais que a cinge, é tudo mato». (...) A igreja «é pequena e muito pobre, mas acha-se caiada e limpa, com uma imagem de Santa Ana mui perfeita». Mas o que mais o impressiona é que:

Nesta povoação encontrei uma índia de cem anos, e mais de idade, da criação do lugar, que jazia em uma profunda, e total ignorância não só da doutrina, mas de todos os conhecimentos relativos à religião, e era batizada: mandei examinar por alguns inteligentes da língua se sabia as pessoas da Santíssima Trindade? Nada: Quantos deuses havia? Nada: Fiz-lhe eu mesmo alguns sinais, erguendo os olhos, e as mãos ao céu: ria-se: informei-me com as pessoas da casa (estava com um neto casado) responderam-me que era ladina (assim chamam aos mais espertos) porém que nunca lhe tinham enxergado vestígios de religião. Isto causa espanto, (...) Se no seio de uma povoação, e de uma família cristã educada ao bafo de ministros eclesiásticos, e rodeada de superiores luzes se acha um espírito tão cego, que será no fundo dos matos, onde faltam todos estes subsídios? A experiência de muitos que de lá descem, dá forças à dúvida: ouço contar, que alguns não diferem dos troncos e dos rochedos, pelo

que respeita ao conhecimento da Divindade. No livro de óbitos vi que havia algum tempo, que tinha morrido uma índia de duzentos anos de idade (Amaral 1818, 188).

Essa referência a índias com mais de cem anos (e até duzentos, como aqui se vê) é recorrente no relato do bispo, em várias povoações ele as encontra. Admitindo que não se pode ler isso como ingenuidade, penso que é significativo que ele insista nesta imagem de uma ancianidade quase ancestral. Estas índias velhas, que parecem mais velhas do que são e que ele as quer ver como tais, são para o bispo a representação da própria contumácia. Digo que ele as quer ver assim tão velhas por que deste modo pode tentar isolar esta contumácia admitindo que ela tem raízes no passado daqueles povos mas que as novas gerações podem ser conduzidas a uma outra visão. E no entanto, mesmo sobre esta hipótese, que tanto deseja, não pode deixar de ter dúvidas.

Em todo o relato do bispo o que me parece mais significativo é precisamente o contraste que ele veicula, entre as povoações e vilas fundadas na Amazônia e tudo o que as circundava, como se estas fossem meras ilhas e mesmo assim pouco seguras, inclusive de Deus. Como diz o bispo «o mais que a cinge é tudo mato». O mato que permanecia, em parte, nos próprios índios, que podiam ser como os troncos e rochedos impenetráveis da selva. É esse olhar, que oscila entre a profunda alteridade e a necessária identificação, que me interessa discutir.

Num panfleto publicado em Lisboa em 1754 intitulado *Relação e notícia da gente que nesta segunda monção chegou ao sítio do Grão Pará e as terras de Mato Grosso* o autor investe numa comparação que toma por exemplo nada menos que Lisboa. Diz que:

(...) cuidamos todos em outro tempo, que o sítio do Pará era Lisboa; tão fáceis são os homens nas suas considerações, mas ainda que a terra pela vizinhança do sol é livre de todas aquelas calamidades que se experimentam em Portugal pelos meses de Dezembro, Janeiro e Fevereiro, com tudo não participa da delicia

com a diferença que vai do agreste para o mimoso, do solitário para o povoado, porque desembarcados os doentes por falta de cómodo, ficaram muitos ao rigor do tempo, mas este os não ofende, que a ser o clima do reino, nenhum escaparia pelo desabrigado; e ainda que alguns morreram já em terra, com tudo depois que entraram a gozar os ares dela experimentaram a saúde, que naqueles países costuma haver (...) só o que no reino superabunda nestes sítios falta, é o cómodo, causa a pouca frequência que há de gente, assim como em outras partes, que é de crer que se Portugal fora tão deserto não haveria no mundo terra mais agreste (Silva 1754).

É interessante esse relato posto que, aparentemente, sendo o clima e a natureza bons, a única verdadeira falta era de gente. E contudo havia gente. Mas para os que chegaram na monção, o contraste era evidente. Embora a cidade do Pará pudesse lembrar Lisboa, nela se mantinha a diferença que ia do agreste ao mimoso, do solitário ao povoado. No entanto, na leitura profundamente otimista do autor da notícia, essa diferença convertia-se em mero tempo.

Por agora é toda esta terra sumamente agreste, mas espera-se em Deus, que conduzida que seja do reino mais gente, se façam povoações, e com elas, e com o trato, e comunicação, brevemente chegarão a outro estado (Silva 1754).

Essa expectativa está, de certo modo, presente em todo o projeto colonial, que vislumbrava no urbano o seu espelho civilizacional. Das vilas e povoações esperava-se que operassem a transformação, a metamorfose, do agreste em mimoso. Tal não é diferente no quadro das novas vilas criadas na Amazónia pela reconversão dos antigos aldeamentos missionários (Araujo 2102).

Podemos, neste sentido, voltar a Frei Caetano Brandão, cujo olhar é perpassado por aquela ambígua empatia de que falávamos. Em Monte



José Joaquim Freire, 1785. *Prospecto da frontaria da Igreja Matriz e casa da residência da Vila de Monte Alegre.* Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Alegre, o bispo e toda a sua comitiva tinham chegado adoentados. A recepção calorosa e acolhedora que tiveram fica expressa no relato que é profundamente elogioso não só à vila como aos hábitos cristãos dos seus habitantes «mil e tantas almas, tudo índios, mostrando tal religião e cristandade, que eu me consolara muito se visse desta forma as povoações dos brancos e ainda a mesma capital do Estado» (Amaral 1818, 204-205). Ali também havia velhos e velhas com cem anos, todos com boa disposição. Uma delas não tinha vigor para se sustentar em pé mas lhe falou deitada na sua rede.

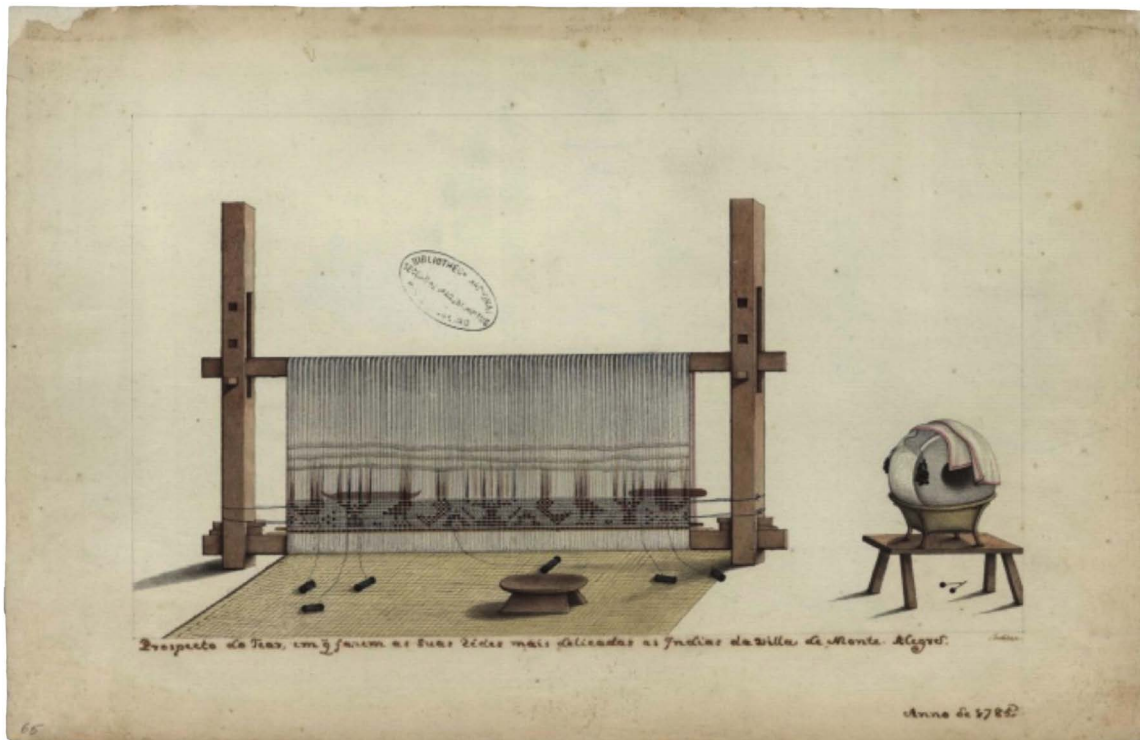
Os elogios estendem-se à igreja e, sobretudo, à vista que é apresentada partir dos padrões europeus.

A Igreja é um bom edifício com assaz espaço, três altares assados, muita luz, ornato suficiente, em fim tem a limpeza e decência que convém aos objetos sagrados, (...) Toda ela está cercada de uma varanda muito desabafada e vistosa. Acha-se a Vila de Monte Alegre situada sobre um alto monte, donde se descortina por todas as partes variedade de objetos sumamente aprazíveis: porém nada recreia tanto como o espaçoso e dilatado campo que se vê correr ao longo do rio Amazonas, retalhado por diferentes lagos, e arvoredos, formando a perspectiva de uma enfiada de quintas dispostas na mais bela ordem (Amaral 1818, 204-205).

A conclusão do bispo sobre a vila é enfática.

Em uma palavra esta povoação distingue-se de todas, e lhe convém o título, que vulgarmente se lhe aplica – corte no sertão – título bem merecido não só pelo que fica dito, mas pelo asseio, e civilidade da maior parte dos moradores, no vestido, no trato e na limpeza das casas. São laboriosos assim homens como mulheres, aqueles no negócio da salsa e cravo, nas roças para maniva, de que há abundância, e já principiam a plantar cacoads; estas em costura, fiar algodão, fazer redes, pintar cuias, o que executam com tal graça e delicadeza, como se não vê em outra alguma parte do Estado (Amaral 1818, 204-205).

Os panos e redes de dormir e sobretudo as cuias são também referidos como belos objetos por vários outros viajantes (São José 1868; São José 1869; Daniel, 2004). Eram das manufaturas mais apreciadas pelos europeus. O padre Anselmo Eckart, jesuíta que viveu no aldeamento de Trocano no rio Madeira, que foi o primeiro a ser elevado a vila com o nome de Borba-a-Nova, relata que um juiz de fora que por ali passava a caminho



José Joaquim Freire, 1785. *Prospecto das casas das índias Monte Alegre onde fazem as cuyas. Prospecto do tear em que fazem as suas redes mais delicadas as índias da Vila de Monte Alegre.* Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

das minas do Mato Grosso mostrara-lhe uma rede de dormir «lindamente trançada de juncos de diversas cores e figuras. Era o presente que o governador Mendonça oferecera ao juiz quando este se apresentara em Mariuá» (*apud.* Porro 2011, 580). Refere igualmente a outra rede «grande, forte e cor púrpura», que lhe tinha sido presenteada pelo padre da missão Aricará por ocasião da sua partida.

Ela não é perfurada como as de uso comum dos índios, mas tecida de modo denso tal como um tapete resistente e nenhum inseto, nem mesmo o mosquito que infesta a maioria dos lugares desta América meridional, pode picar através dela. Esta peça de algodão densamente tecido é chamada tapurana, e da mesma maneira as mulheres índias fazem esteiras para se acomodar nas embarcações e as cobertas para os catres (*apud.* Porro 2011, 580-581).

Sobre as cuias de Monte Alegre a opinião do padre Eckart é também bastante elogiosa, quanto à paisagem é mais irónica a sua leitura.

Outros tornam este recipiente ainda mais bonitos: pintam neles muitas figuras de árvores, de pássaros e de outros animais. Os mais belos e com diferentes cores eram feitos na residência de Gurupatuba [depois Monte Alegre], que estava sob a supervisão dos padres capuchinhos. Esta residência ficava tão afastada da margem, em que havia povoações contínuas, que alguns diziam, a título de gracejo, que era necessário tomar água antes, no riacho ao longo do caminho, para não morrer de sede até chegar lá. (...) As mencionadas baixelas para beber e comer, as cuias, são valorizadas, como eu vi, com prata e ouro incrustados, ao lado de belas figuras (*apud.* Porro 2011, 588).

Alexandre Rodrigues Ferreira fez uma memória específica acerca dessas cuias onde também diz que elas eram «os pratos, os copos e toda a

baixela dos índios». Reafirma a importância que tinham no seio da própria cultura indígena dizendo que quando quis adquirir uma que era destinada ao principal da aldeia, não a conseguiu «tanto é o apreço que fazem da taça por onde bebe o seu principal». Diz ainda que «o branco, a que elas oferecem água na tal cuia pode lisonjear-se do respeito e atenção que lhes merece. A maior grosseria e desatenção neste caso, seria a de rejeitar» (Ferreira 1933, 62).



Cuias pintadas pertencentes à Coleção Etnográfica de Alexandre Rodrigues Ferreira. Provavelmente, provenientes de Monte Alegre no Pará. Academia de Ciências de Lisboa.

Fonte: Ferreira 2005.

Quanto à produção, diz que se faziam na vila de Monte Alegre entre 5000 a 6000 cuias por ano e que algumas casas chegavam a fazer quinhentas. É clara a referência à integração do gosto europeu, assim como à própria procura.

[à] imitação das índias, também trabalham nas cuias algumas mazombas, trabalham já ensinadas pelos europeus no tocante às cores, ao gosto e à riqueza da pintura, ora dourada, ora prateada. Mas há cuia destas de encomenda, que importa a seu dono 12\$800 réis, como ao tenente-coronel Teodósio Constantino

de Chermont importou uma que enviou para Lisboa. Ela não tinha diferença de mais belo e rico Xarão. Na vila de Monte Alegre, as mamelucas filhas de morador Manoel Ribeiro Pinto estavam fazendo um aparelho de chá feito de cuias que lhe havia encomendado Dionísio Gonçalves Lisboa administrador do contrato do Pesqueiro Real na Vila de Santarém (Ferreira 1933, 62).

Importa ter em conta, como indica Tekla Hartmann (1988, 291-302), que as cuias pintadas faziam parte da produção indígena muito antes do contacto com os europeus e já eram referidas nos escritos de Frei Gaspar de Carvajal (1543) como produto de comércio intertribal.

Es cosa mucho de ver las pinturas que todos los indios deste río hacen en las vasijas que tienen para su servicio, así de barro como de palo, y en los calabazos con que beben, así de estremados e lindos follages e figuras bien compasadas... (Carvajal *apud.* Hartmann 1988, 297).

Nos exemplares da coleção de Alexandre Rodrigues Ferreira, ainda segundo Hartmann, é visível que «Exceto alguns exemplares em que se poderiam imaginar reminiscências (ou imitações) de um estilo geométrico do tipo Santarém ou Marajó pré-cabralinos, os demais ostentam uma pintura de inspiração barroca» (Hartmann 1988, 293). O que não implica que toda a produção assim fosse, mas era provavelmente essa a que era mais requisitada pelos europeus.

O relato do Bispo João de São José confirma que «em Portugal se estimam principalmente em conventos onde há senhoras do Brasil, e também as fidalgas que ocupam o tempo em fazer meia, costumam trazer nas cuias o fio, servindo de fundo a sacos pequenos de seda». De tal modo que o próprio bispo encomendou «uma porção de quarenta cuias para fazer presente delas a quem as estima e mandou pedir de Portugal» (São José 1869 *apud.* Hartmann 1988, 295).

A essas referências se poderiam juntar outras, relativas às louças de barro, aos cachimbos, assim como às redes produzidas nas povoações, para as quais Alexandre Rodrigues Ferreira chama a atenção, reivindicando que fossem melhor valorizadas e comercializadas.

Isto é o que tenho observado, que as povoações [p]raticam em si certa indústria a que mais se afeiçoam. Em Monte Alegre as cuias, em Santarém os pacarás, tabuleiros e chapéus de palha, em Óbidos as redes, em Faro a olaria, em Serpa o fio de algodão. Esta indústria, longe de entrar no monopólio dos diretores, deveria ser compensada até com pagas de caprichos, institui[n]do-se as feiras ou nas povoações ou cidades, pelas vezes precisas no ano, como no Rio de Janeiro fez o marquês de Lavradio (Ferreira 1933, 62).

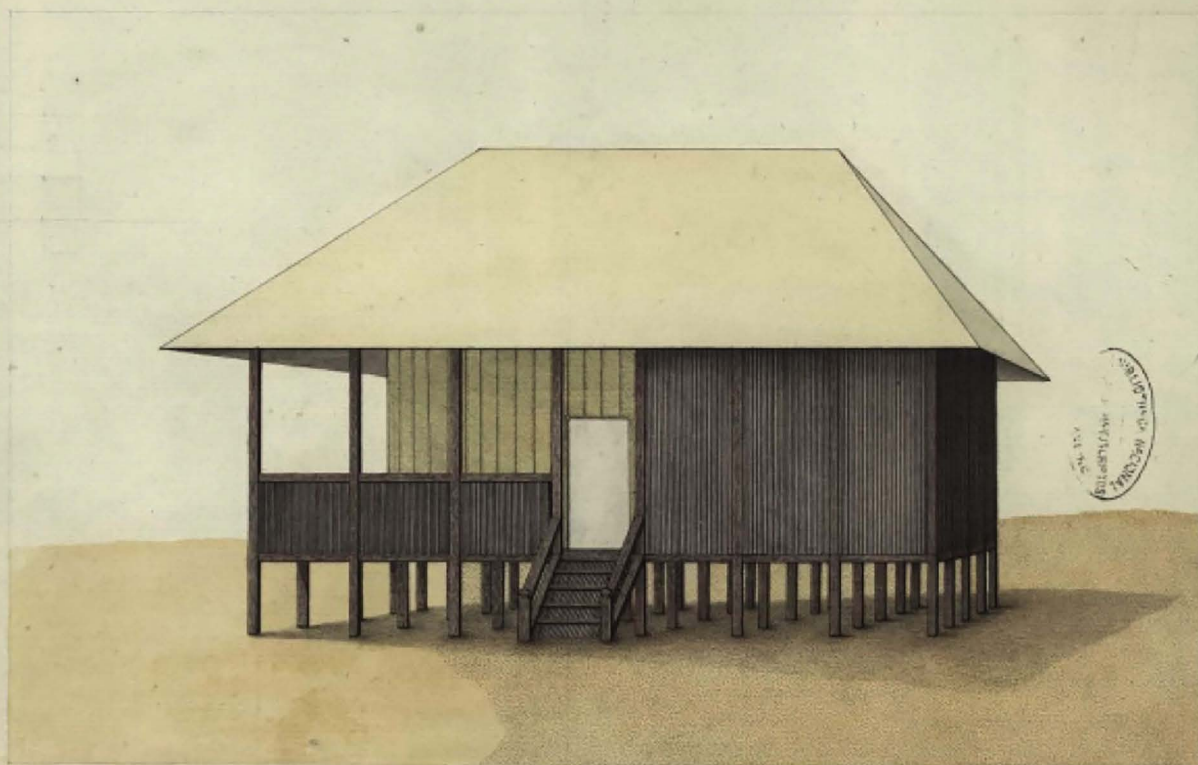
Embora estas peças possam representar um relativo afastamento das matrizes formais das próprias tribos, no que diz respeito às técnicas e processos de execução são claramente os modos de fazer indígenas que imperam. No caso das cuias, Alexandre Rodrigues Ferreira fornece informação pormenorizada acerca das tintas, dos instrumentos e dos métodos utilizados pelas índias (que incluem o uso da amónia da urina) que não dependem em nada das inovações trazidas pelo colonizador.

De certo modo também se pode fazer uma similar analogia no que diz respeito às habitações. Na relato já antes citado, a explicação do uso dos materiais é clara e, sem contradição, o exemplo de Lisboa é novamente invocado.

(...) o mesmo mato e a mesma rede de cordas com que a Natureza foi prendendo as árvores umas às outras (...) delas nos temos servido nas casas e choupanas que para a nossa habitação fazemos, elegendo sítio aonde estejam árvores grossas, das quais fazemos umas como colunas, e por entre elas metidos paus, as vamos enredando de cipó verde o qual com folha se faz uma capa tão densa, como qualquer das casas de Lisboa, por cima e

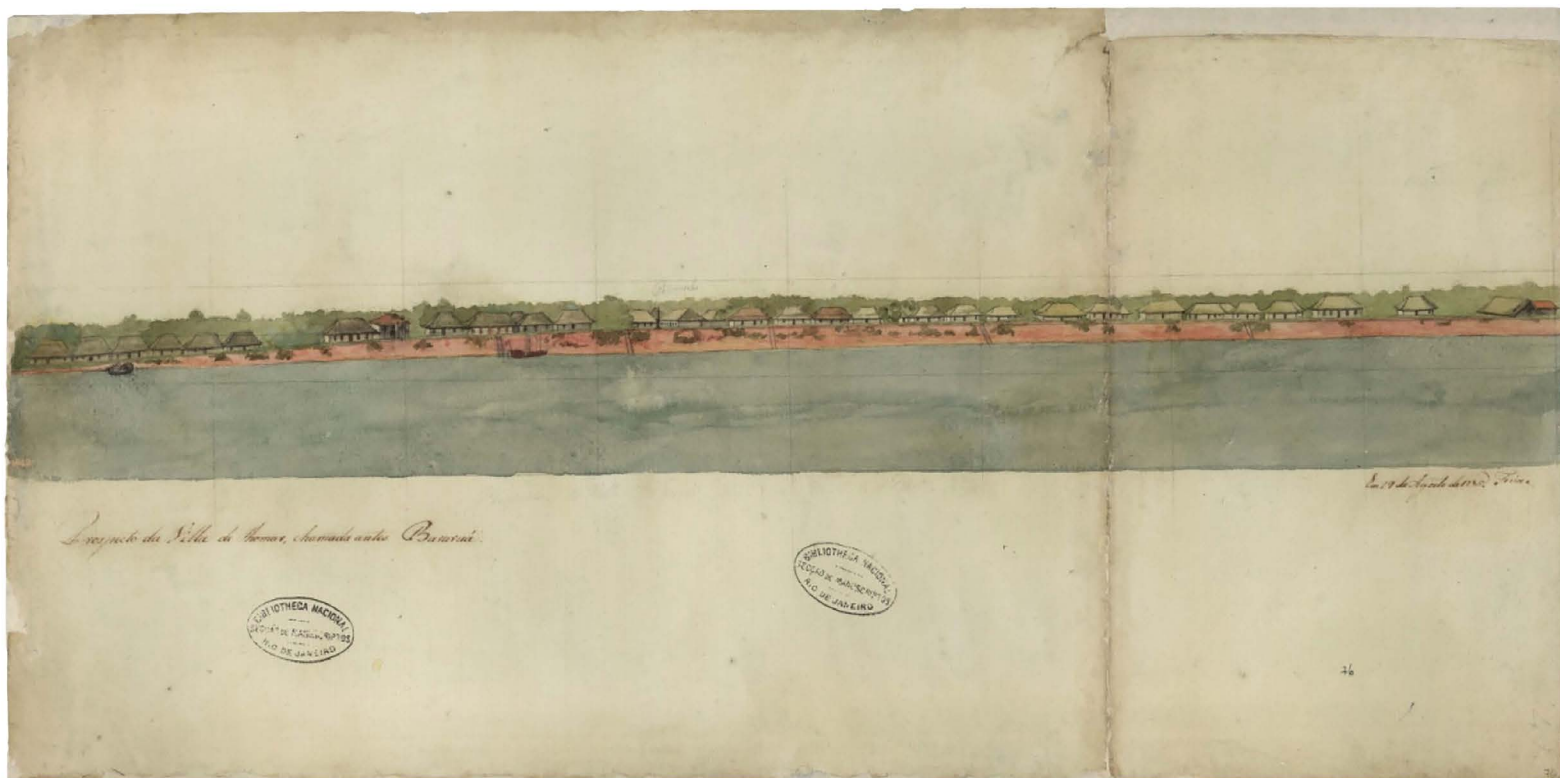
por baixo se atravessam da mesma forma enredados em razão de ficar o pavimento levantado do chão por causa da humidade da terra (...): nos paus das árvores se pregão redes, e nelas fazemos as camas em quanto o tempo não nos dá lugar para preparar habitações mais cómodas (Silva 1754).

Essa evidência de adaptação é visível nas imagens das casas, como as de Oeiras, nas vistas das povoações e nas próprias descrições que delas são feitas pelos viajantes.



Prospecto das Casas da Vila de Oeiras, que se acha situada na margem setentrional do Rio Araticu; 2 léguas acima da sua foz.

José Joaquim Freire, 1785. Prospecto das casas da vila de Oeiras que se acha situada na margem setentrional do rio Araticu 2 léguas acima da sua foz. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



José Joaquim Freire, 1785. *Prospecto da Villa de Thomar, chamada antes Bararuá. Em 29 de Agosto de 1785.* Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Da vila de Tomar, no rio Negro, temos duas imagens, uma feita por José Joaquim Freire, no âmbito da Viagem Filosófica e outra feita por João André Schwebel quando era a missão carmelita Baraorá. Igual circunstância para o lugar de Lamalonga, também anteriormente o aldeamento carmelita Dari. Em qualquer dos casos é visível que mesmo quando eventualmente se mudaram os materiais das paredes (nas quais se utilizou também o adobe) a maioria das coberturas manteve-se por largo tempo de palha, com algumas exceções.

Da Tomar e Lamalonga disse o ouvidor Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio:

Forma-se esta vila [de Tomar] sobre uma extensa, e alegre planície. Pelo nascente é a terra baixa, e aqui principia a vila que vai correndo pela margem meridional do rio e pouco a pouco se

vai elevando a terra em altas barreiras. Uma das suas ruas mais próximas ao rio tem padecido grande ruína por causa do combate das águas no concavo de uma enseada. (...) Compõe-se dos índios das nações Manaó, Baré, Uayuana e Passé. Habitam também nela muitos moradores brancos aplicados a lucrosas culturas de café e cacau (Sampaio 1985, 113).

Em todo o Rio Negro não há situação mais própria para a formatura de uma grande povoação como a de Lamalonga; porque a planície se estende muito por todos os lados, a elevação ao rio sem altura incomoda, e o terreno arenoso, qualidades que faltam em mais povoações (Sampaio 1985, 114).

As descrições feitas por Alexandre Rodrigues Ferreira são bastante mais detalhadas. De Tomar diz que:

A vila, dentro de si, está dividida em dois bairros ao longo da povoação, o de Santa Apolónia principia na Vargem, e acaba no lugar em que está sita a matriz; segue-se o outro, a que não ouvi dar nome; continua da igreja para cima, tem a sua praça de pelourinho e acaba no lugar em que está casa da olaria. Há em cada bairro duas ruas somente, a da frente e a do fundo; ambas pertencem aos índios, mas nas suas travessas e particularmente na que sai a praça do pelourinho estão situadas as casas dos moradores brancos, a excepção de um ou de outro (Ferreira 1983, 71-72).

Sobre as casas descreve a sua distribuição.

A residência do reverendo vigário consta de uma casa de espera, uma sala com seu camarim e outra casa de dispensa, é térrea e coberta de palha, com seu forro de ripas de jussara; as

portas e janelas são pintadas de ochra e de tabatinga, mas não tem fechaduras (...)

A da residência do diretor é grande, bem repartida, e conservada, também é térrea e coberta de palha; mas tem com fechaduras na portas; tem uma casa de fora, a que corresponde cada lado a sua sala com camarim, uma delas serve de armazém e para este uso tem a segurança que basta. (...)

Nem há casa de câmara, nem tão pouco de cadeia, serve de cadeia a do calabouço da povoação, o pelourinho que existe, apenas mostra, que algum dia o foi (...) (Ferreira 1983, 72-73).

De Lamalonga, retoma as palavras elogiosas do Ouvidor Ribeiro de Sampaio que «tanto se enamorou da situação do lugar», para dizer que «com efeito a terra é fértil quanto se pode desejar», sendo mistura de areias e argila e, em especial «terra humosa, que é essa terra preta, por outro nome, terra de jardins». As considerações mais significativas são para a igreja e a casa do vigário de que fornece uma interessante informação:

Quasi no meio da rua da frente está situada a matriz entre as residências do reverendo vigário e do diretor. Algum tanto mais pequena é do que a de Tomar, porém mais bem conservada. Não é coberta de telha, porque suposto que as paredes estão rebocadas por dentro e por fora, alguns esteios contudo já se acham arruinados a superfície da terra; por esta razão não podem sustentar o peso da telha.

(...) Está pintada por dentro em forma de azulejo, sem tinta alguma de mais custo do que a do Curi e tauá, o anil e a tabatinga.

Não tem mais que o altar-mor, o seu retábulo também é de muriti pintado; nele vi colocada a imagem de São José, que é o orago, ao lado dos arcos da capela-mor, em vez de altares laterais, estão pintadas duas tarjas, de cada lado a sua, cada uma delas tinha seu painel (...)



Frontispício Alegórico da Viagem Filosófica. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

que José Joaquim Freire elege para o título da vista que fez de Barcelos “*molire jam tecta videt, jam sidere terrae*” (na terra a edificar seguros dela, na tradução de Odorico Mendes). Trata-se de uma citação da Eneida de Virgílio (livro VII verso 290) que com estas palavras descreve o final das longas viagens de Eneias e a sua chegada ao Lácio, onde o troiano e os seus homens começariam a erguer em terra as edificações que fariam o império romano (Ojeda 2011). Será pouco modesto, e eventualmente ingénuo, mas é certamente claro nos seus propósitos.

Também é claro que este império que ali se fazia incorporava, não exatamente como despojos, mas como dados da integração, os artefactos ali produzidos, como evidencia o frontispício alegórico da Viagem Filosófica onde entre os objetos dispostos aparecem com destaque as cuias de Monte Alegre.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, António Caetano do. 1818. *Memórias para a história da vida do venerável arcebispo de Braga, D. Frei Caetano Brandão*. Volume 1. Lisboa: Imprensa Régia.
- ARAUJO, Renata Malcher de. 2012. «A Urbanização da Amazônia e do Mato Grosso no século XVIII: “Povoações civis, decorosas e úteis para o bem comum da coroa e dos povos”». *Anais do Museu Paulista* 20 (1): 41-76.
- DANIEL S. J., Padre João. 2004. *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*. Belém: Prefeitura Municipal, Rio de Janeiro: Contraponto.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. 1933. «Memória sobre as cuyas que fazem as índias de Monte Alegre e Santarém (1786)». *Revista Nacional de Educação* 06: 62.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. 1983. *Viagem Filosófica ao Rio Negro*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. 2005. *Viagem ao Brasil II. A Expedição Philosophica pelas Capitânicas do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. Coleção Etnográfica*. v. 1. Rio de Janeiro: Kapa Editorial.
- HARTMANN, Thekla. 1988. «Evidência Interna em Cultura Material: O Caso das Cuias pintadas no Século XVIII». *Revista do Museu Paulista* XXXIII: 291-302.
- MARTINS, Renata Maria de Almeida. 2009. «Tintas da Terra, Tintas do Reino, Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)». Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- OJEDA, Pablo Marcelo Diener. 2011. «Imagens da Urbanização da América Portuguesa no legado da Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira». *Acervo* 24 (2): 43-58.
- PORRO, António. 2011. «Uma crônica ignorada: Anselm Eckart e a Amazônia setecentista». *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi* 6 (3): 575-592.
- SAMPAIO, Francisco Xavier Ribeiro de. 1985. *As Viagens do Ouvidor Sampaio (1774-1775)*. Manaus: Associação Comercial do Amazonas.

SÃO JOSÉ, João de. 1868. *Memórias de Frei João de S. Joseph Queiroz Bispo do Grão-Pará com uma extensa introdução e notas illustrativas por Camillo Castelo-Branco*. Porto: Typographia da Livraria Nacional.

SÃO JOSÉ, João de. 1869. «Viagem e visita do sertão em o Bispado do Gram-Pará em 1762 e 1763.» *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* IX.

SILVA, Caetano Pais da. 1754. *Relaçam e notícia da gente que nesta segunda monção chegou ao sítio do Grão Pará e as terras de Mato Grosso, caminhos que fizerão por aquelas terras, com outras muito curiosas, e agradáveis de Rios, Fontes, fructos que naquela Paiz acharão. Copia Tudo de huma carta, que a esta cidade mandou Isidoro de Couto escripta por Caetano Paes da Silva*. Lisboa: Off. de Bernardo Anton. de Oliveira.

IMAGINÁRIA E DEVOÇÃO. APONTAMENTOS PARA O SEU ESTUDO, NAS ILHAS AÇORIANAS NO PERÍODO MODERNO

DUARTE NUNO CHAVES*

A imaginária devocional nos Açores, uma reminiscência da Idade Moderna

O caráter devocional do povo açoriano reflete-se na pluralidade de festividades religiosas ao longo do calendário litúrgico, assentes no culto de vários santos padroeiros, ou então, num conjunto de manifestações profanas estritamente ligadas à devoção, de que é exemplo o culto do Espírito Santo. De uma forma geral, o programa decorativo das igrejas micaelenses espelha esta realidade devocional, transportando-nos para uma presença de imaginária sacra caracterizada por um acervo maioritariamente de escultura importada, procedente dos movimentos tardo-gótico, maneirista e barroco, imperando nos seus materiais a madeira estofada policromada, embora possamos observar escultura em barro, marfim e mármore, sendo que em relação a este último, as menções são mais escassas. Segundo Ataíde¹, algumas destas imagens modeladas em barro vermelho reportam-nos

* CHAM, Universidade dos Açores. E-mail: duarte.ns.chaves@uac.pt.

¹ Luís Bernardo Leite de Ataíde foi advogado, político, historiador de arte e etnógrafo, tendo sido responsável por uma vasta produção de artigos difundidos na imprensa periódica e em algumas revistas de cariz cultural local, sendo ainda autor, entre outros, do livro “Etnografia: Arte e Vida Antiga dos Açores”, em dois volumes, com uma primeira edição datada de 1973, da responsabilidade da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e uma reedição da Direção Regional da Cultura do Governo Regional dos Açores, no ano de 2011. Nestas obras encontram-se reunidos alguns trabalhos



para uma autoria indígena do século XVIII, sendo também desta centúria a importação de pequenas imagens de marfim², assentes em modelos artísticos iconográficos acordados nos cânones estabelecidos pelo movimento da Contra Reforma³.

O inventário realizado por Oliveira Martins⁴, publicado em 1983, é um documento que aponta alguns pontos preambulares sobre as fontes e origem da escultura neste espaço insular, caracterizando a presença da imaginária devocional no arquipélago em três períodos: Luso-flamengo (1430-1582)⁵, Espanhol (1582-1642) e Brasileiro (1642-1830). Estes três ciclos demonstram-nos uma diversidade de influências artísticas, balizadas por um conjunto de acontecimentos históricos que passam pelo povoamento, pela união dinástica de Portugal e Espanha, e num momento posterior pela expansão e presença portuguesa no Brasil, abarcando uma cronologia de cerca de quatrocentos anos (Martins 1983, 17-18).

Em relação ao primeiro período, correspondente ao povoamento do arquipélago, são assinalados pelo autor como espécimes de escultura primitiva, traços góticos em alguns exemplares, encontrando-se esta imaginária trabalhada em calcário, alabastro e madeira. Para o historiador

de investigação realizados por este investigador na primeira metade do século XX, versando as Belas Artes, a Etnografia e a História dos Açores. No segundo volume desta publicação o autor efetua um levantamento da obra de talha e escultura existente em S. Miguel, bem como um levantamento dos profissionais que estiveram ligados a estes ofícios, particularmente nos séculos XVII e XVIII. Vd. Ataíde, 1974, volumes I e II.

² Cf. Ataíde 1974, II: 85.

³ Vd. Sousa 1993, 12.

⁴ Francisco Ernesto Oliveira Martins (1930-2012) publicou ao longo da sua vida mais de três dezenas de livros, versando temáticas tão abrangentes como a história da arquitetura, do mobiliário e da escultura nos Açores. Em 1983 é responsável pela edição de um inventário realizado a várias espécies escultóricas no arquipélago, intitulado “ A Escultura nos Açores”, registando imaginária proveniente dos séculos XVI a XVIII. A sua Casa-Museu, em Angra do Heroísmo, alberga um acervo de valor incalculável, onde se podem contemplar peças de mobiliário, faiança inglesa e chinesa, escultura e mobiliário talhado em cedro do mato, dos séculos XV e XVIII. Vd. Martins 1980; 1983 e 1991.

⁵ O autor subdivide essa mesma produção escultórica nas seguintes segmentações: escultura primitiva açoriana (1450-1525); escultura em pedra de Ançã (1475-1515); escultura flamenga (1475-1550); escultura de Bastião Roiz (1525-1550) e escultura em alabastro (1500-1600). Cf. Martins 1983: 228-31.

Pedro Dias existe na imaginária açoriana uma preponderância na estética tardo-gótica que ultrapassa o período quinhentista, devendo-se esta situação, segundo este, à falta de preparação e de contactos dos imaginários locais, bem como ao desinteresse, por parte da população, com questões estéticas (Dias 1999, 241-242). Numa primeira instância, as imagens devocionais que acompanharam as primeiras gentes que se estabelecem nas ilhas tiveram origem nas terras de proveniência, nomeadamente do reino ou do ducado da Borgonha. Com o estabelecimento das populações vamos assistir a uma produção local, onde se destaca o mestre terceirense Sebastião Rodrigues, natural da freguesia de Santa Bárbara, que viveu na primeira metade Quinhentos, grafado na documentação coeva como Bastião Roiz (Martins 1983, 28)⁶.

Para Oliveira Martins, a escultura primitiva presente no arquipélago é resultado da importação proveniente dos primeiros contingentes de povoadores chegados às ilhas, achando-se esta produção escultórica dominada pela predominância de artistas flamengos, provenientes de Malines e Zoutlew⁷. Pedro Dias chama a atenção para o cuidado a ter relativamente

⁶ Ainda no que diz respeito ao incremento da produção local, temos que ter em atenção que o povoamento insular obrigou aos primeiros habitantes uma capacidade multifacetada de organização produtiva, nomeadamente no que diz respeito à força de trabalho utilizada na edificação de fortificações, habitações particulares, edifícios públicos, igrejas, ermidas e conventos e ainda numa pequena indústria de construção e reparação naval. Paralelamente, o desenvolvimento populacional registado nas ilhas do arquipélago, no final de Quatrocentos e na primeira metade de Quinhentos, teve como consequência um aumento do consumo interno, que seria provido em matérias-primas expedidas através de ponte marítima exercida entre o reino e as ilhas. Esta situação teve como causa o incremento de uma classe de artífices que proliferam no perímetro dos principais portos e que aí beneficiavam de um fácil acesso às matérias-primas. Mestres cabouqueiros, pedreiros, carpinteiros e entalhadores, entre outros, vão organizar-se em corporações de oficiais mecânicos, que facilmente, e em especial nas ilhas periféricas, vão integrar um patamar inferior na hierarquia social dos cargos concelhios, atrás de uma pequena nobreza, mercadores e lavradores abastados. Para entendermos esta dinâmica social, em especial nas ilhas de menor dimensão, aconselhamos a leitura dos trabalhos de António dos Santos Pereira, sobre o desenvolvimento da ilha de S. Jorge nos séculos XV e XVI. Vd. Pereira 1984, 1987.

⁷ No seguimento das relações seculares procedentes da reconquista cristã peninsular, e fortalecidas ao longo da Dinastia da Borgonha reinante em Portugal, a expansão portuguesa no decorrer do século XV contou com a participação de um forte contingente oriundo da Flandres. Segundo Avelino de Meneses, apesar de ser no centro do arquipélago, mais precisamente na ilha Terceira, que a colonização flamenga atinge inicialmente uma maior expressão, este processo de ocupação

à atribuição da autoria desta imaginária, assente, por Oliveira Martins em critérios relativos, pois a possível autoria flamenga atribuída a diversas imagens quinhentistas terá que ser analisada com atenção, dado que esta autoria pode ser falível, *pois não é possível saber se uma obra foi comprada na Flandres ou executada na ilha Terceira por um flamengo com madeira do Norte da Europa*⁸. Ainda segundo Pedro Dias, Coimbra, no início do século XVI, é tida como outro centro fornecedor de esculturas, especialmente exemplares trabalhados em pedra de Ançã, sendo que foram inventariadas por Oliveira Martins onze exemplares deste espécime escultórico, dos quais se destacam a imagem de S. Pedro no trono, que pertenceu à igreja paroquial de S. Pedro da Ribeirinha na ilha Terceira, bem como uma figuração de S. Sebastião, sinalizado na cidade de Angra, proveniente de uma escola tardo-gótica coimbrã (Dias 1999, 214).

No seu trabalho de registo da escultura existente no arquipélago, este investigador açoriano expõe a preponderância do género escultórico com origem na Flandres nos grupos central e ocidental, fruto da maior influência flamenga nestas ilhas. Podemos, ainda, descortinar alguns exemplares em S. Miguel e Santa Maria, caso das figurações de “Santo André”, em nogueira do século XVI e propriedade da Fundação Visconde Botelho, Nossa Senhora das Dores, em madeira de carvalho, da Igreja de S. Pedro,

do espaço açoriano no decorrer de Quatrocentos, principia a oriente, apesar das escassas fontes que nos reportam a presença dos flamengos nas duas ilhas mais orientais do arquipélago. Uma dessas alusões é fornecida pelo testemunho do cronista Gaspar Frutuoso, que menciona residência do flamengo Guilherme na ilha de S. Miguel. O principal centro de colonização acabaria por ser a ilha do Faial, já que no decorrer da segunda metade da década de 1460, Jos Dutra é delegado no cargo de capitão do donatário faialense. Desta ilha partiriam outros contingentes como o de Guilherme da Silveira e seus seguidores, que após paragens na Terceira e Flores, acabariam por estabelecer-se definitivamente na localidade do Topo, ilha de S. Jorge. Na atualidade o património transmitido pelos contingentes de oriundos da Flandres está bem patente nas ilhas do Grupo Central através da onomástica e da toponímia. Vd. Meneses, 2008: 101-106; Frutuoso, 1978, VI:252.

⁸ A falta de documentação coeva, que ateste a autoria e procedência da imaginária primitiva é um facto, por essa razão achamos importante mencionar algumas fontes que nos apontam esse sentido importador da arte primitiva açoriana. Segundo Pedro Dias, em 1483 é efetuada uma encomenda por Antão Martins, segundo capitão-donatário da Praia, da ilha Terceira, que logo no primeiro ano de mandato adquire na Flandres, a propósito do Mosteiro de Nossa Senhora da Luz, um conjunto de obras de arte, entre as quais a imagem padroeira deste espaço conventual. Cf. Dias 1999, 239-242.



Segundo Oliveira Martins, a tradicional figuração da “Pietà” pertença do Museu Vivo do Franciscanismo está associada à denominada escola dos “Mestres da Sé”. Foto de Duarte Nuno Chaves.

S. Sebastião, entalhado em carvalho, propriedade do Museu Carlos Machado, em S. Miguel, e “Nossa Senhora com o Menino Jesus ao colo” existente na ilha de Santa Maria, mais precisamente na Igreja da Vila do Porto (Martins 1991, 95-104). A escultura devocional existente nos Açores, independentemente das suas possíveis periodizações, continuou a apresentar, durante o século XVI e na primeira metade da centúria seguinte, uma forte influência desta escola flamenga (Dias 1991, 61-63).

Ainda no seguimento do inventário supracitado, no segundo período da imaginária açoriana, que abarca a época da ocupação espanhola, vamos

encontrar uma escultura associada à denominada escola dos “Mestres da Sé”, movimento que durante o século XVII reuniu em torno da Sé Catedral de Angra do Heroísmo, na ilha da Terceira, um conjunto de imaginários responsáveis pela produção de escultura em madeira de cedro, de onde se destacam obras com influência flamenga, espanhola e indo-portuguesa. A este período é imputado um conjunto de imagens, objeto de processos de exportação, no próprio espaço insular, sendo de destacar vários bustos relicários e oitenta e três representações da “Pietà”, entre as quais se encontra uma imagem pertença da Igreja de N.^a Sr.^a de Guadalupe, atual Museu Vivo do Franciscanismo, na cidade da Ribeira Grande (Chaves 2013, 94-96).

A proliferação do Barroco distinguiu esta segunda etapa da presença de imaginária sacra no arquipélago, nomeadamente por intermédio de importações de Valhadolid e Sevilha, que viriam a estimular a produção escultórica dos Mestres da Sé de Angra. Esta ascendência castelhana não se manifestou apenas na ilha Terceira, já que no catálogo das “I Jornadas Culturais do Dia Mundial do Doente” realizadas em S. Miguel, em 1993, com mostra de Arte Religiosa e posterior edição das conclusões em livro, Nestor de Sousa⁹, comissário da exposição, afirma que os jesuítas de Ponta Delgada haviam contratado em 1604 um tal de Vasco Pereira, que em Sevilha executou uma escultura figurativa de “Nossa Senhora com Anjos Músicos” (Sousa 1993, 9-10).

⁹ Nestor de Sousa (1931-2017), licenciado em História pela Universidade de Coimbra e mestre em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa, de entre a sua vasta atividade cultural e científica, foi responsável pela lecionação da disciplina de História da Arte na Universidade dos Açores desde a sua criação, em 1976, como Instituto Universitário, até ao ano da sua aposentação em 2003. No decorrer dos 27 anos em que esteve ligado à academia açoriana, editou dezenas de artigos publicados em Portugal e no estrangeiro, tendo ficado ligado à edição e organização de diversos catálogos de exposições artísticas, fruto da sua ligação ao Museu Carlos Machado, do qual foi diretor de 1975 a 1985, para além de uma profícua produção de textos junto das revistas de culturais e jornais açorianos. Na sua obra são de destacar diversos artigos relacionados com a história da arquitetura, das artes cénicas e plásticas, bem como pareceres ligados à classificação e conservação de património material, nas suas componentes móvel e imóvel. Na investigação efetuada no decorrer desta dissertação, tivemos oportunidade de consultar alguns dos trabalhos deste autor, sendo de destacar a introdução teórica à exposição “Trajes do Século VIII e Império”, para além de artigos relacionados com a arquitetura religiosa, que nos apontam fontes ligadas a nomes de imaginários e entalhadores para os séculos XVI a XIX, na ilha de S. Miguel.

A terceira e última etapa catalogada por Oliveira Martins, séculos XVII e XVIII, reportam-nos a um conjunto de peças inventariadas para uma época de forte predomínio de escultura originária do Brasil e Oriente, sobretudo devido ao processo de evangelização empreendido pelas ordens religiosas instaladas no arquipélago. Esta realidade expressa na primeira metade de Setecentos, é visível devido à intervenção da Companhia de Jesus, tendo o autor catalogado estes espécimes como incluídos num barroco-jesuítico (1650-1760) — (Martins 1983, 269-272). Parte da imaginária referenciada encontra-se associada ao programa hagiográfico dos jesuítas, sendo de destacar a preferência pelos cultos dirigidos a Cristo crucificado, à devoção mariana, bem como aos principais santos da Ordem.

A posição dos Açores, enquanto placa giratória da navegação para as Índias ocidentais e orientais, privilegiou a aquisição de um vasto património cultural durante o período da expansão portuguesa, e do qual podemos destacar um conjunto de memórias da época, visíveis através de uma diversidade considerável de escultura oriental, sobretudo espécimes entalhadas com madeiras exóticas e marfim, fruto do estabelecimento dos portugueses no oriente, que se encontram com alguma regularidade nas ilhas de S. Miguel e Terceira, e de forma mais esporádica nas restantes ilhas¹⁰.

O acervo do espaço museológico contíguo à Igreja Matriz de S. Jorge, que reflete esta realidade, não só ao nível da escultura, mas também no

¹⁰ As ilhas atlânticas, a partir dos princípios do século XVI, mantiveram um papel de primordial importância na dinâmica expansionista do império português, sendo que para Alberto Vieira, a preponderância das rotas oceânicas dos portugueses encontravam-se assentes em cinco vértices insulares de grande relevo: Açores, Canárias, Cabo Verde, Madeira e S. Tomé. As Canárias e os Açores vão apresentar um elevado protagonismo nas rotas oceânicas no que diz respeito aos trajetos para as Índias Ocidentais e Orientais. Ainda segundo este historiador, pelo facto destes dois arquipélagos atuarem como via de entrada e de saída das rotas oceânicas, foram objeto de uma forte atividade de pirataria e corso. Os Açores manteriam desde esta época um importante papel geoestratégico. Nesta perspetiva, e no seguimento do apoio à navegação atlântica, em 1527 é criada a Provedoria das Armadas na ilha Terceira, tornando-se o porto de Angra como ponto-chave da navegação e entreposto comercial para as ilhas, estando estas suscetíveis à implantação das casas religiosas que proliferavam ao longo do arquipélago, e à mais variada influência artística. Vd. Vieira s/d, 2-4.

mobiliário em Pau-Santo, Pau-Rosa e Pau-Cetim¹¹. Em termos de imaginária, para além de um conjunto de oriundo dos séculos XVII e XVIII, será de destacar, pela sua singularidade e valor histórico-cultural, um exemplar indo-português, em marfim, do século XVII, numa figuração do “Bom Pastor” ou “Pastor Adormecido”, que havia sido pertença do pároco da Urzelina aquando da erupção vulcânica de 1 de maio de 1808¹².

Os espaços conventuais franciscanos enquanto encomendadores de escultura devocional – o exemplo micaelense

A presença das ordens religiosas nas ilhas açorianas, particularmente a Ordem de S. Francisco, para além da comparência de meios humanos que são repercutidos numa forte implantação no terreno, situação reportada

11 O Museu de Arte Sacra e Etnografia Religiosa das Velas, na ilha de S. Jorge, é bem representativo de um tipo de pequenos espaços museológicos, incluídos em igrejas paroquiais, que se encontram em algumas ilhas do arquipélago, e que albergam um vasto património móvel, sinónimo da evolução cultural das ilhas ao longo das mais de cinco centúrias de ocupação humana deste espaço insular. Este museu, constituído na igreja Quinhentista de invocação a S. Jorge, foi fundado em 1985, pelo Pe. Manuel Garcia da Silveira albergando, numa sala de 55 m², 540 peças de um diversificado acervo de esculturas e alfaias litúrgicas, que durante séculos estiveram (e ainda estão) ao serviço da pedagogia da fé.

12 Este grupo escultórico agregado apresenta-nos uma encenação representada em quatro elevações descendentes no seu diâmetro, sendo que no último nível encontramos a tradicional representação iconográfica do “Bom Pastor”, baseada na parábola do Evangelho de S. Lucas (15,4), onde Cristo se apresenta como o pastor que defende o seu rebanho do lobo. A representação do “Menino Jesus” acha-se numa figura infantil sentada no tronco de uma árvore, em posição búdica ou adormecida. São apresentados como atributos desta imagem, a figuração da uma cabaça no ombro direito do Menino e um bordalo amarrado à cintura, acessórios imputáveis à atividade pastorícia. A imagem segura dois cordeiros, respetivamente no ombro esquerdo e no regaço. Nos níveis posteriores de representação encontram-se as figurações da Virgem Maria e São José, secundados por um rebanho de cordeiros. Na base desta encenação aparece-nos a figura de uma mulher semideitada, ladeada por dois leões, segurando a cabeça com a mão direita, enquanto a esquerda aponta para um livro aberto, “O Livro da Vida”. Vd. Silveira, 2003. A propósito da arte indo-portuguesa, Osswald afirma que a evolução desta arte é resultado do afastamento dos grandes centro europeus de produção artística, que impossibilitaram a importação de obras em quantidade suficiente para satisfazer a Cristandade dispersa nos territórios originários da expansão, tendo resultado na criação de uma mão-de-obra especializada, detentora de uma apurada técnica, originária de artistas e artesãos locais cristianizados ou gentios. Vd. Osswald 1996, 30.

através da edificação de mais de trinta casas religiosas ao longo de oito das nove ilhas do arquipélago, tiveram um papel de primordial importância nos processos de evangelização e solidariedade comunitária junto das populações locais, desde a década de 1450 até à sua expulsão em 1832.

Apesar do legado que os franciscanos deixaram às atuais gerações ser vital para o estudo do processo identitário dos açorianos, ainda não foi efetuada uma quantificação e elucidação do real valor comercial, intrínseco e artístico do património cultural sacro, composto por um variado acervo de peças escultóricas, pictóricas e alfaias litúrgicas que estiveram ao serviço da pedagogia exercida pelos três ramos da família franciscana no decorrer da sua presença no arquipélago. Em S. Miguel tivemos a possibilidade, devido à nossa investigação, de conviver com esse mesmo património, do qual aproveitamos para expor um breve apontamento, de forma a poderemos contextualizar a nossa pesquisa neste espaço geográfico.

Após a primeira edificação quatrocentista dos espaços conventuais nas ilhas de Santa Maria e Terceira, deparamos um segundo período de construção dos conventos e mosteiros em S. Miguel, encontrando-se esta época balizada maioritariamente em duas etapas, séculos XVI e XVII. Será precisamente neste intervalo que Ataíde define como “o começo de um período a que bem se pode chamar de apogeu da técnica do entalhador” (Ataíde 1974, II: 33). A imaginária beneficiou também com a fundação dos conventos nesta altura, encontrando uma correlação com alguma abastança económica de certas localidades, nomeadamente aquelas que se encontravam providas de portos marítimos, tendo assim um maior acesso às importações oriundas dos principais centros exportadores da época.

Dois dos principais exemplos desta realidade são os conventos edificados na cidade de Ponta Delgada e na então vila da Ribeira Grande. Apesar do estabelecimento dos frades nestes espaços datar, respetivamente, do primeiro quartel das centúrias de quinhentos e seiscentos, a implantação destas casas mendicantes, com as invocações marianas à Sr.^a da Conceição e Sr.^a de Guadalupe, sofreram ampliações e modificações posteriores, como comprova a construção oitocentista da guardiania em Ponta Delgada. Estas transformações arquitetónicas encontram correspondência nas

gramáticas decorativas dos interiores das duas igrejas conventuais, que dão suporte espiritual aos conventos em referência. Apesar dos programas iconográficos apresentarem uma preponderância dos séculos XVII e XVIII, vamos no entanto encontrar movimentações de outras épocas.

Em relação à antiga unidade conventual, situada na capital de S. Miguel e reedificada no século XVIII, a gramática estética expressa na totalidade dos retábulos deste espaço, encontra-se em consonância com o estilo barroco¹³, aliás, Sofia Medeiros define o programa decorativo do interior deste templo, como um bom exemplo da estética barroca em S. Miguel, apesar de não seguir o conceito de *obra de arte total* que se generalizou de alguma forma em Portugal, em que o barroco se propaga a todas as componentes do espaço, como um todo (Medeiros 2013). Ainda a este respeito, Isabel Soares de Albergaria limita o espaço desta igreja na sua morfologia arquitetónica, como estando muito apegada aos “formulários seiscentistas pós-tridentinos, assumidamente assentes no rigor da tratadística clássica”, num sentido de traço estático que caracteriza parte da arquitetura açoriana. Apesar do interior retabular marcadamente barroco, podemos, pois, enquadrar a sua estética exterior, no que Kubler designou como “arquitetura chã” (Albergaria 2013, 19-20).

Em S. Miguel apenas encontramos três igrejas entendidas no estilo barroco que contemplam esta relação entre o figurino morfológico da sua arquitetura e o programa decorativo do seu interior, respetivamente as

¹³ Relativamente à inclusão do barroco e do rococó nos Açores, e de forma muito particular na ilha de S. Miguel, o historiador Pedro Dias analisa na sua obra “História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822)”, a componente decorativa de um conjunto de retábulos micaelenses, balizando o período barroco no arquipélago em três etapas distintas, que abarcam os reinados de D. Pedro II a D. Maria I: “Do ponto de vista estilístico os retábulos açorianos apresentam as mesmas características formais do continente, podendo assim dividir-se, fundamentalmente, em três grupos, um do primeiro barroco que vigorou em tempo do reinado de D. Pedro II e no início de D. João V, tradicionalmente apelidado de estilo nacional, um segundo que ocupou quase todo o tempo do rei Magnânimo, com uma muito maior complexidade de formas e frontões hipertrofiados e de desenho muito variado, com colunas salomónicas ou já de fuste lisos ou cobertas por finas talhas; e um terceiro em que abundam os elementos decorativos concheados e em que aparecem as madeiras memoriadas, feitas sobretudo na segunda metade do século e que, no tempo de D. Maria I, começaram a incorporar alguns elementos de cariz neoclássico.” Cf. Dias 1999, 289-291.

igrejas do Colégio dos Jesuítas e de S. Pedro, ambas em Ponta Delgada, e a igreja da Misericórdia, na Ribeira Grande¹⁴.

Na prossecução do programa teológico, resultante dos ditames pós-tridentinos, em que a imagem se torna uma constante no auxílio da liturgia, encontramos uma renovação Seiscentista e Setecentista no que concerne aos programas iconográficos dos espaços conventuais dos Frades Menores. A igreja do antigo convento franciscano de Ponta Delgada é um exemplo evidente dessa situação, como demonstrado no recente trabalho editado pela Paróquia de São José, em que é efetuado um levantamento da escultura existente neste espaço. A propósito deste trabalho, Paulo Brasil, no capítulo dedicado à imaginária, efetua uma exposição do acervo escultórico contido nas estruturas retabulares desta antiga igreja conventual, que abarca espécimes do século XVII até à atualidade (Brasil 2013, 41-44). Chega-nos, muito possivelmente da primitiva igreja, um alto-relevo figurando São Cosme e São Damião, que segundo Brasil é da autoria do imaginário micaelense João da Fonseca, que em 1669 já exercia a sua atividade nesta ilha, sendo de destacar o seu trabalho nos relevos do retábulo de outra igreja conventual franciscana, St.º André em Vila Franca do Campo¹⁵.

¹⁴ Nestor de Sousa em 1991, no artigo “Arquitetura Barroca nos Açores”, defende que estas construções de cariz barroco em S. Miguel mantêm uma certa rigidez linear, apresentando alguma resistência à organização espacial barroca, acolhendo, no entanto, alguns valores ornamentais oriundos da tradição local. Cf. Sousa 1991, 464-466.

¹⁵ Esta estripe de profissional terá evoluído ao longo de Setecentos, dando uma contribuição assinalável com obras de pendor barroco, encontrando-se o imaginário João da Fonseca referido por Paulo Brasil, agremiado a um conjunto de outros profissionais assembladores, de origem portuguesa e estremeira, que participaram em vários trabalhos junto dos conventos micaelenses, como seja também o caso do francês Agen que seria responsável por trabalhos junto dos frades recoletos da Caloura. Cf. Ataíde, 1974, II: 25-44; Dias, 1991: 289-290. Ainda a propósito do trabalho de investigação efetuado por Ataíde, o ramo da arte associado ao trabalho de entalhe em estruturas retabulares, em S. Miguel, encontra-se correlacionado com o desenvolvimento económico que se acentuou nas ilhas ao longo do século XVI e que possibilitou a proliferação de um conjunto de moços e mestres imaginários que se encontraram ligados a trabalhos de decoração dos interiores de ermidas e igrejas em Ponta Delgada e Ribeira Grande. Segundo Ataíde, é muito difícil atribuímos nesta época, por escassez de fontes, uma aptidão destes oficiais para a execução do trabalho de entalhe de imagens de vulto, embora tenham existido trabalhos de autoria indígena como é o caso do mestre Gaspar Borges, que segundo documento da misericórdia local, para além de armar e

Com os trabalhos de reconstrução do atual edifício Setecentista, e respetiva remodelação estética do seu interior, os Frades Menores apetrecharam os retábulos, compostos por uma decoração barroca, com um programa de escultura de vulto que evidencia “a sua execução num ambiente de restauração religiosa e de mudança estilística provocada pela doutrina reformista” (Brasil 2013, 42).

Através da análise do acervo da Igreja Paroquial de S. José, somos levados a crer, no entanto, que a generalidade da sua imaginária é proveniente de importação, como prova a imagem do “Senhor Santo Cristo dos Terceiros”, trazida de França no final do século XVII. A reforçar esta tese encontra-se a avaliação efetuada por Paulo Brasil à imagem padroeira deste templo, com invocação a N.^a Sr.^a da Conceição, que apresenta no seu processo de entalhe a combinação da tela com a madeira, possibilitando um efeito de plasticidade à representação dos panejamentos da escultura, situação que, segundo este conservador-restaurador, é pouco comum nos Açores até ao século XVIII (Brasil 2013, 42).

Os procedimentos de encomenda de imaginária sacra para as igrejas conventuais franciscanas encontraram-se caracterizados pela singularidade respeitante à circunstância que envolve a inserção social por parte do ramo secular desta ordem mendicante, nomeadamente por intermédio das fraternidades da Ordem Terceira da Penitência. As diversas elites locais achavam-se intrometidas na hierarquia desta organização, como comprova o exemplo da cidade da Ribeira Grande, em S. Miguel. O procedimento de aquisição de parte do acervo da igreja de N.^a Sr.^a de Guadalupe, atual Museu Vivo do Franciscanismo, iniciou-se no primeiro quartel de seiscentos, fruto de uma política de benefícios que favoreceu os irmãos mais abastados, que em troca do apoio concedido à Ordem dos Penitentes recebiam indulgências para si e para os seus descendentes, concedidas no decorrer dos cerimoniais do enterro, e que

ornamentar a igreja da Santa Casa da Misericórdia de Ponta Delgada, foi responsável pela obra das figuras da Paixão. Vd. ASCMPD, *Livro de receita da Santa Casa da Misericórdia de Ponta Delgada*, 1574, p. 27.



Imagem padroeira dos penitentes da Ribeira Grande, Senhor Santo Cristo dos Terceiros, adquirido pelos penitentes em 1664. Propriedade Museu Vivo do Franciscanismo. Foto de Luís Furtado.

compreendiam a concessão de sepulturas e a instituição de capelas e de legados pios¹⁶.

Esta lógica de benefícios na antiga igreja conventual ribeirão-grandense teve como resultado, aquando da fundação deste espaço conventual, o oferecimento de um busto relicário em madeira figurando St.^a Úrsula, originário, muito possivelmente, da primeira metade do século XVII. Segundo a narração de Fr. Agostinho de Monte Alverne fez parte das primeiras imagens do acervo deste antigo espaço conventual, tendo sido colocado num altar de invocação ao martírio a que esta santa esteve sujeita juntamente com as “Onze Mil Virgens” que a acompanharam no seu sofrimento, tendo-se este espaço retabular perpetuado até aos nossos dias¹⁷.

16 A investigação realizada por Susana Goulart Costa em torno do cerimonial do sepultamento, em S. Miguel, no decorrer do século XVII, demonstra-nos a importância que o tema da chamada “Boa Morte”, encontrava junto das populações, independentemente do seu estrato social. A sua investigação de doutoramento apresenta-nos uma sociedade micaelense na qual se encontra enraizado o costume funerário de sepultar os defuntos com hábitos religiosos, em especial a vestimenta franciscana. Ainda segundo esta historiadora, a utilização da referida vestidura servia para criar uma diferenciação social, já que existiam dois tipos de hábitos, o de “saial”, usado pela elite local e o de “picote”, usado por elementos de condição inferior. Para além das funções de evangelização e assistência social das populações, coube também aos irmãos Terceiros franciscanos, um importante papel de intermediação nestes processos de benefícios concedidos em vida ou depois da morte Cf. Costa, 2007: 403-407. Consulte-se ainda a investigação levada a cabo por Elisabete Jesus, em torno das questões da “boa morte”. Vd. Jesus 2005, 149-150; Chaves 2013, 104-107.

17 Gostaríamos de chamar a atenção para o interesse que o Pe. Fr. Agostinho de Monte Alverne, nascido na Ribeira Grande, 1629 (?) – 1726, também grafado como Agostinho de Montalverne, tem enquanto fonte primária para o estudo das temáticas relativas à narrativa da presença dos franciscanos no arquipélago, e de forma muito particular no que diz respeito à investigação que agora desenvolvemos. Apesar de não lhe ser reconhecido o brilhantismo de outros cronistas franciscanos, como o seu contemporâneo Pe. Fr. Diogo das Chagas, e de lhe ser imputado por alguns investigadores o estigma de homem de cultura bastante limitada, a sua importância é manifestada, não só enquanto alto dignatário da Ordem Terceira na cidade de Ponta Delgada, no qual foi investido comissário a 5 de Junho de 1699, cargo que ocuparia já com a idade de 70 anos até ao ano de 1702, mas particularmente devido à pesquisa que efetuou em alguns conventos da ilha de S. Miguel, nomeadamente na guardiania de N.^a Sr.^a da Conceição em Ponta Delgada, espaço conventual que chegou a ser sede da Província Franciscana nos Açores, e ainda junto da guardiania da Ribeira Grande, onde efetuou os seus votos professos e viria a falecer quase centenário. Os dados compilados ao longo da sua vida foram registados, por mão própria, através de um manuscrito, cujo título reflete o nome da própria província das ilhas açorianas, “Crónica da Província de S. João Evangelista, das ilhas dos Açores, da Ordem de S. Francisco”. Este manuscrito,



Busto relicário em madeira figurando St.^a Úrsula, originário, da primeira metade do século XVII. Propriedade do Museu Vivo do Franciscanismo. Foto de Luís Furtado.

(...) o altar das Onze Mil Virgens, em que está uma relíquia delas em um meio corpo, que deu o Conde D. Manuel, o segundo, tem doze alqueires e meio de trigo, com pensão e missa cantada em dia da Transfiguração.¹⁸

Ainda no seguimento dos relatos efetuados pelo autor das “Crónicas da Província de S. João Evangelista”, outro dos expedientes utilizados pela

em posse da Biblioteca Pública de Ponta Delgada, só viria a demonstrar interesse enquanto fonte para o estudo das temáticas franciscanas na segunda metade do século XIX, por intermédio de José de Torres, embora apenas na década de 1960 fosse transcrito na sua totalidade por Rodrigo Rodrigues, e publicado, em três volumes, pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada. Ob. Cit.

¹⁸ Cit., Monte Alverne 1994, vol. II, 316.



Crucifixo doado à igreja conventual da Ribeira Grande, em 1650, pelas clarissas do Mosteiro da Esperança. Propriedade Museu Vivo do Franciscanismo. Foto de Luís Furtado.

comunidade franciscana da Ribeira Grande para apetrechar o retábulo da sua igreja, encontrou-se aglutinado a um certo sentido mecenático por parte da restante família franciscana. Exemplo desta situação é o facto de, numa altura em que ainda decorriam obras de acabamento da igreja de N.^a Sr.^a de Guadalupe, as irmãs Clarissas do Mosteiro da Esperança efetuarem uma doação de um crucifixo, que seria destinado ao coro alto da igreja conventual da Ribeira Grande, e que assim se manteve até meados do século XX. Após as obras de transformação deste espaço em unidade museológica, em 2012, voltaria o crucifixo a retomar o sítio original (Chaves 2013, 83-86).

O padre Fr. Simão de Santa Catarina, sendo provincial, mandando levantar o arco da capela do mosteiro da Esperança da cidade para as religiosas do coro verem nela a obra que tinham feito, como no arco tivessem um crucifixo, que no arco novo já não servia por grande, lho pediu para o coro desta casa e dando-lhe de esmola, o mandou vir para S. Pedro da Ribeira Seca, donde, em dia da cruz, de Maio de 1650, o foram buscar com grande solenidade, procissão e de todo o povo, trazendo o vigário da dita igreja, o padre João Gonçalves Senra, que lhe deixou oito canadas de azeite para se alumiar de noite, e com missa cantada e sermão, que o padre custódio Fr. João da Cruz fez, se pôs no coro, onde hoje está consolando os que o vêm.¹⁹

Considerações Finais

Os processos de encomenda e origem da imaginária sacra nos Açores, no período que compreende os séculos XV e XVIII, resultam em parte do trabalho de artistas e oficinas locais, em menor escala durante a primeira

¹⁹ Cit., Monte Alverne 1994, vol. II: 315.

centúria de povoamento, encontrando-se estas num crescendo de produção ao longo de Seiscentos e Setecentos. No entanto, este movimento encontra-se em associação com a importação de espécimes escultóricos oriundos dos grandes centros nacionais e europeus da época, como comprovam alguns relatos de cronistas coevos. A chegada de imagens devocionais aos principais portos das ilhas apresentam-nos ecos que são repercutidos na identidade cultural das comunidades de culto inserção, como são os exemplos micaelenses das imagens padroeiras da Ordem Terceira de Ponta Delgada e Ribeira Grande, ou o *Ecce Homo*, que se encontra no Convento da Esperança, o mítico busto, em madeira, popularmente denominado pelos açorianos como “Senhor Santo Cristo” ou “Santo Cristo dos Milagres”. Esta última representação escultórica, que foi trazida de Roma por religiosas de Santa Clara, no início do século XVI, chegou ao convento da Esperança em 1541, pela mão da madre Inês de Santa Iria, líder de um grupo composto por mais oito irmãs clarissas originárias do convento de Vale de Cabaços, atual Vale da Caloura, que segundo a tradição, teriam desertado deste espaço religioso à beira mar, devido aos constantes assaltos de pirataria que o dito convento seria alvo²⁰.

20 Segundo o cronista Gaspar Frutuoso, em domingo da Pascoela, de 23 de abril de 1541, o convento da Esperança acolheu este grupo de freiras, que seriam as primeiras desta casa de irmãs clarissas, ainda antes deste mosteiro se encontrar acabado. Vd. Frutuoso, Liv. IV, Vol. I: 282. Este espaço conventual, destinado originalmente à segunda ordem franciscana, encontra-se envolto em diversas particularidades, sendo que uma delas é o facto de ter sido o único no país que manteve em permanência vida religiosa ativa até à atualidade. Depois dos decretos de 17 de maio de 1832, e 30 de maio de 1834, que aboliram nos Açores e em todo o território português as Ordens Religiosas, o convento de Nossa Senhora da Esperança foi designado como residência das religiosas dos conventos entretanto extintos, tendo albergado o efetivo residual das religiosas com profissão de fé anterior aos citados decretos. A última clarissa originária deste período foi a madre abadessa Maria Vicência Cabral, tendo falecido em dezembro de 1894. Para o historiador Hugo Moreira, responsável por um exaustivo levantamento de notícias que envolvem este convento, publicadas em jornais micaelenses durante a última centena de anos, existem um conjunto de factos que originaram um ambiente propício a esta permanência da vida freirática no convento, sendo este um dos locais de convergência de diversas religiosas transferidas de outros conventos extinguidos no período Liberal, proporcionou a formação de uma nova comunidade de religiosas que se foram consagrando à vida em recolhimento, ocupando o lugar das clarissas que professaram no período pré-Liberal. Em 1959 o Bispo D. Manuel Afonso de Carvalho decretou este templo como santuário Diocesano. Vd. Moreira 2000, 111.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERGARIA, Isabel Soares de. 2013. “Arquitetura” in *Igreja Paroquial de S. José, Nossa Senhora da Conceição: Património Móvel Integrado*. Ponta Delgada: Paróquia de S. José.
- ATAÍDE, Luís Bernardo de Leite. 1974. *Etnografia, Arte e Vida Antiga dos Açores*, 4 vols. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- BRASIL, Paulo. 2013. “Escultura” in *Igreja Paroquial de S. José, Nossa Senhora da Conceição: Património Móvel Integrado*. Ponta Delgada: Paróquia de S. José.
- CHAVES, Duarte Nuno. 2013. *Os Terceiros e os seus “santos de vestir”: Os últimos guardiões do património franciscano na cidade da Ribeira Grande, S. Miguel Açores*. Ribeira Grande: Câmara Municipal da Ribeira Grande.
- DIAS, Pedro. 1999. *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822): O Espaço Atlântico*. Navarra: Círculo de Leitores.
- FRUTUOSO, Gaspar. 1977-1987. *Livro Quarto das Saudades da Terra*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada.
- FRUTUOSO, Gaspar. 1996. *Livro Terceiro das Saudades da Terra*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada.
- MARTINS, Francisco de Ernesto Oliveira. 1980. *Subsídios para o Inventário Artístico dos Açores*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura, Direção Regional dos Assuntos Culturais.
- MARTINS, Francisco de Ernesto Oliveira. 1983. *A Escultura nos Açores*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura, Direção Regional dos Assuntos Culturais.
- MARTINS, Francisco de Ernesto Oliveira. 1991. *Arte flamenga nos Açores*. Angra do Heroísmo: Direção Regional dos Assuntos Culturais.
- MEDEIROS, Sofia. 2013. “Talha” in *Igreja Paroquial de S. José, Nossa Senhora da Conceição: Património Móvel Integrado*. Ponta Delgada: Paróquia de S. José.
- MONTE ALVERNE, Agostinho de (Fr.). 1994. *Crónicas da Província de S. João Evangelista das Ilhas dos Açores*, Vol. I. Ponta Delgada: Edição do Instituto Cultural de Ponta Delgada, 2.^a edição.
- MOREIRA, Hugo. 2000. *O Convento de Nossa Senhora da Esperança, Imagem e Culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, coletânea de artigos*. Ponta Delgada: Irmandade do Senhor Santo Cristo dos Milagres.
- OSSWALD, Maria Cristina Trindade Guerreiro. 1996. *O Bom Pastor na Imaginária Indo-Portuguesa em Marfim*. Porto: Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- PEREIRA, António dos Santos. 1984. *Vereações de Velas (1559-1571)*. Ponta Delgada: Secretaria Regional de Educação e Cultura.
- SOUSA, Nestor de. 1991. *Arquitetura barroca nos Açores*. Porto: Reitoria da Universidade, Governo Civil.
- SOUSA, Nestor de. 1993. “Exposição de Arte Religiosa” in *I Jornadas Culturais do Dia Mundial do Doente*, Catálogo. Ponta Delgada.
- VIEIRA, Alberto. s/d. *As Ilhas, as Rotas Oceânicas, os Descobrimientos e o Brasil*. Funchal: CEHA — Centro de Estudos de História do Atlântico.

PRESENÇA DE ARTISTAS E AGENTES COMERCIAIS EM PONTA DELGADA NA DÉCADA DE 1860: OS CASOS DE LUÍS NUNES DA CUNHA E DE ANTÓNIO BASÍLIO MONTEIRO

ANA CRISTINA MOSCATEL PEREIRA*
JOSÉ FRANCISCO FERREIRA QUEIROZ**

Introdução

É geralmente aceite que o Romantismo em Portugal coincide, *grosso modo*, com o Liberalismo, sendo um período caracterizado — entre outras coisas — por um notório e crescente processo de emulação (Queiroz 2002, 659). Procurando mostrar-se mais cosmopolita, viajada e conhecedora da moda — cada vez mais volúvel e cada vez mais facilmente imitada, devido às emergentes publicações periódicas e catálogos — a sociedade burguesa com poder aquisitivo torna-se particularmente suscetível de encarar como uma necessidade aquilo que, décadas antes, era inexistente ou acessível apenas a uma elite, devido ao seu alto preço. O Romantismo é também caracterizado pelo início de uma relação estreita entre Arte e Indústria (Queiroz 1999a, 140-144; Queiroz 1999b, 177-182), estando na origem do que atualmente entendemos por Design: a reprodução de um objeto artístico em larga escala retirava-lhe valor, mas mais importante do que o objeto em si era a conceção estética do modelo, sendo particularmente reveladora

* CHAM, Universidade dos Açores. E-mail: acmoscatel@gmail.com.

** CEPESE, Universidade do Porto. E-mail: correio@franciscoqueiroz.com.



de bom gosto a opção que se fazia pela aquisição de uma determinada reprodução, em vez de outra.

No Portugal Romântico, da máquina a vapor e do caminho-de-ferro, das sociedades anónimas e das grandes exposições, dos jornais diários e do fascínio pelo pitoresco e pelo exótico, incrementa-se a busca pelo progresso material, com recurso às cada vez mais numerosas novidades que as artes, as ciências e a técnica iam possibilitando. Apesar de posicionados de forma periférica face a Portugal continental — que, por sua vez, era também território periférico face aos principais centros culturais, artísticos e tecnológicos, os Açores não estavam alheios a esta tendência de abertura às novidades desse período.

No âmbito do século XIX micaelense, a década de 1860 conjuga uma série de contingências sociais, culturais e económicas, que proporcionariam a movimentação e circulação de determinados materiais e, com eles, a ativação de redes comerciais. As obras do Porto Artificial de Ponta Delgada, a construção do Teatro Micaelense, a exportação da laranja, a crescente concorrência dos negociantes judeus na importação e distribuição de bens na ilha, o desenvolvimento do tráfego marítimo transatlântico e a acentuação da procura estrangeira dos portos insulares para apoio às travessias, são algumas dessas contingências. A título de exemplo, o número substancial de pessoas ligadas ao trabalho da madeira e a própria importação deste material¹ justificam-se com a necessidade de fabricar as caixas para a exportação de laranjas. De igual modo, o ferro assumia cada vez maior utilização, com aplicações utilitárias (materiais para cozinha que vinham de Inglaterra²), estruturais e decorativas (varandas, gradeamentos, etc.) e em maquinaria (obras do Porto Artificial). Esta última obra foi, sem dúvida, responsável por grande parte da movimentação de ferro e carvão para e na ilha, proporcionando a emergência

¹ Testemunhos patentes em diversos registos da Alfândega de Ponta Delgada e em numerosos anúncios na imprensa local coeva.

² Como se atesta pelos diversos registos de entrada de produtos na Alfândega de Ponta Delgada.

de serralharias e fundições, intensificando e desenvolvendo o trabalho nestas áreas a nível local³.

Para esboçarmos alguns exemplos que relativizam a aparente clivagem entre *centro* e *periferia*, nomeadamente no que diz respeito à representação e mobilidade de pessoas, materiais e técnicas, socorremo-nos sobretudo dos registos de entrada de produtos na Alfândega de Ponta Delgada, das licenças e alvarás do Governo Civil de Ponta Delgada e da Administração do Concelho, de alguns registos paroquiais e ainda da imprensa micaelense, especialmente no que diz respeito aos anúncios e pequenas notícias locais. Cruzando estas fontes, encontrámos hipóteses de estudo interessantes e que pretendemos, futuramente, aprofundar e esclarecer. Será necessário confrontar outras fontes primárias, para obter maior segurança nas asserções; nomeadamente os registos paroquiais, os almanaques, ou os róis de desobriga, que só muito esporadicamente foram consultados para este trabalho. Recorremos, igualmente, a algumas fontes continentais e a bibliografia específica, de modo a determinar casos de estudo que permitam descortinar — ainda que provisoriamente — ligações no que se refere à mobilidade de alguns artistas, artífices e comerciantes, e à circulação de certos materiais, bem como aos consumos artísticos na cidade de Ponta Delgada, durante a mencionada década.

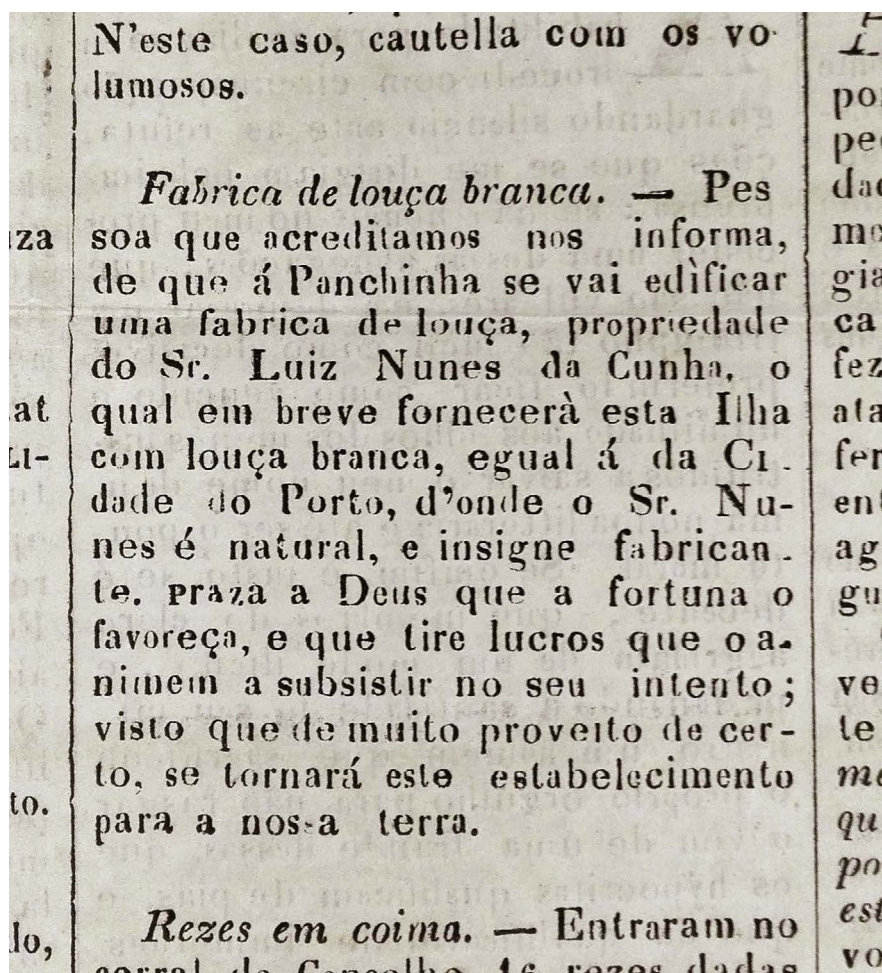
A importação direta de materiais ou produtos artísticos, a fixação de artistas e artífices não açorianos; a passagem efémera de artistas, artífices e negociantes de produtos artísticos pela cidade; e os açorianos que atuavam como depositários ou representantes de empresas continentais; são estes os tópicos que pesquisámos e que afluíram seguidamente, com recurso a dois casos de estudo⁴.

³ Para uma breve contextualização socioeconómica micaelense em meados do século XIX veja-se: Silva 2000: 299-357; João 1991; João 2004: 75-92; Dias, 1996: 136-137; Matos, Meneses e Leite 2008, vol. II.

⁴ Devido às normas impostas quanto ao limite de páginas, o texto reflete somente uma parte da comunicação apresentada, razão pela qual os autores entenderam alterar ligeiramente o título e o resumo que constaram no programa do Colóquio.

1. Luís Nunes da Cunha e a *Fábrica de Louça do Porto* na Pranchinha

Foi sobretudo das barras de Lisboa e do Porto que saíram alguns dos artistas, artífices e comerciantes portugueses continentais que pudemos localizar em Ponta Delgada na década de 1860, assim como na década anterior e nas duas décadas seguintes. Os dados já compilados permitem supor que estes homens não eram propriamente oriundos do interior mais recôndito de Portugal continental, mas sobretudo das próprias cidades de Lisboa e Porto, ou arredores. No que diz respeito aos arredores do Porto, são vários os casos documentados de gaienses que se instalam na ilha de S. Miguel em meados do século XIX. O caso provavelmente mais conhecido é o do co-fundador da Fábrica de Cerâmica da Lagoa, Bernardino da Silva, que será analisado em estudo próprio.



Referência à instalação da fábrica de louça branca de Luís Nunes da Cunha na Pranchinha. In *Açoriano Oriental*, n.º 817, 05 de outubro de 1850.

Todavia, na área da faiança, a ligação estética e tecnológica da ilha de S. Miguel a Vila Nova de Gaia é anterior à chegada de Bernardino da Silva à Lagoa. Em janeiro de 1849, Luís Nunes da Cunha está já estabelecido em Ponta Delgada, em sociedade cuja firma apresenta o seu nome, com um armazém no Largo da Praça, do lado sul da igreja matriz, onde vendia, por exemplo, casacos de lã⁵. Porém, só em 1850, a imprensa micaelense noticia que Luís Nunes da Cunha pretendia estabelecer na zona da Pranchinha uma fábrica de louça branca, igual à que era produzida na cidade do Porto⁶.

Um ano depois, o mesmo jornal noticia a chegada à ilha desse gaiense⁷, fazendo presumir que dar-se-ia início aos trabalhos da sua fábrica de louça vidrada em Ponta Delgada⁸. Efetivamente, Cândido Abranches afirma que a fábrica de Luís Nunes da Cunha foi fundada na Pranchinha apenas em 1851 (Abranches 1869, 40). Uma referência de António Teixeira de Macedo, extraída de uma estatística de Ponta Delgada em 1853 (Dias 1996, 206), confirma que a fábrica já estava a produzir, mas em pequena escala. Talvez por isso, um almanaque lisboeta de 1886 (ecoando os dados do inquérito industrial feito à escala nacional cinco anos antes) refira que a fábrica “*de Luiz Nunes da Cunha, com sede na Pranchinha*”, fora fundada em 1854. Esta fábrica tinha então apenas 2.000\$000 de capital, contrastando um pouco com as outras duas fábricas micaelenses mencionadas na mesma fonte, ambas também dirigidas por gaienses: a do já referido Bernardino da Silva, supostamente fundada em 1862 na Lagoa, com 7.000\$000 de capital, e a de Manuel Leite Pereira, anterior sócio de Bernardino da Silva, fundada oficialmente em 1872, também na Lagoa, com 8.000\$000 de capital⁹.

⁵ *Açoriano Oriental*, n.º 727, 06 de janeiro de 1849.

⁶ *Açoriano Oriental*, n.º 817, 05 de outubro de 1850.

⁷ Pode ter saído da ilha temporariamente, para preparar a montagem da referida fábrica.

⁸ *Açoriano Oriental*, n.º 868, 20 de setembro de 1851.

⁹ *Almanach Commercial de Lisboa para 1886* (Lisboa, Typ. Universal, 1885): 149.

Por conseguinte, a fábrica de Luís Nunes da Cunha seria bastante pequena e produzia louça, contando com apenas 4 trabalhadores em 1872¹⁰ e 8 trabalhadores em 1881¹¹, ao contrário das fábricas da Lagoa, que também produziam algum azulejo e peças ornamentais para exterior, em faiança. Mesmo assim, Luís Nunes da Cunha deixou rasto documental em Ponta Delgada. Em 1862, a sua unidade era identificada como “*fábrica de loiça do Porto*” em anúncios locais¹² e, em 1870, como a “*fábrica de louça da Pranchinha*”¹³. O próprio, naquele ano, publicitava que manufaturava e vendia loiça branca e de cores, “*própria para consumo da terra*” e “*sendo a sua qualidade igual à que vem da cidade do Porto, a qual se vende por atacado, às caixas e a retalho, e por preço muito cómodo*”¹⁴, indiciando, também, que continuou a vender produtos cerâmicos fabricados no continente, por certo privilegiando os produzidos pelos seus parentes estabelecidos no Porto e em Vila Nova Gaia. Já em 1864, Luís Nunes da Cunha recebia chumbo e arame, provenientes do Porto¹⁵. É possível que o chumbo se destinasse ao processo de produção de faiança da sua pequena fábrica da Pranchinha¹⁶.

Diz-nos Cândido Abranches, a esse respeito, que se tratava de uma fábrica produtora de “*louça branca ordinária, conhecida aqui pelo nome de louça do Porto*”, empregando, para esse efeito, 40 carros anuais de barro branco importado de Inglaterra e Portugal, 400 kg de chumbo, 10 kg de esmalte, 10 kg de sedimentos de ouro, 50 kg de estanho e 10 kg de antimónio.

¹⁰ BPARPD, Governo Civil de Ponta Delgada, Cota: 1666.20.13, (*Ofício enviado ao Governador Civil do Districto pelo Administrador do Concelho de Ponta Delgada dando nota do número de funcionários existentes nas fábricas do Concelho*, 08 de outubro de 1872).

¹¹ MINISTERIO DAS OBRAS PUBLICAS, COMMERCIO E INDUSTRIA. REPARTIÇÃO DE ESTATÍSTICA, *Resumo do Inquérito Industrial de 1881*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1883, p. 10.

¹² O anúncio do armazém de mercearias de Manuel António do Nascimento, sito à Pranchinha, localiza o dito armazém “*próximo às fábricas de velas de cebo refinado e louça do Porto*”. *Açoriano Oriental*, n.º 1434, 26 de julho de 1862.

¹³ *A Persuasão*, n.º 421, 09 de fevereiro de 1870.

¹⁴ *Açoriano Oriental*, n.º 1421, 26 de abril de 1862.

¹⁵ BPARPD, Alfândega de Ponta Delgada, Cota: ALFPDL 910 (*Livro da Porta*, 1864-65).

¹⁶ Sobre a produção em geral das fábricas de cerâmica da Lagoa veja-se os diversos trabalhos da autoria de Rui de Sousa Martins, nomeadamente: *A Cerâmica da Lagoa*, Lagoa: CML, 2000; “A produção cerâmica nos Açores: uma perspetiva sistémica”, *Arquipélago. Ciências Sociais*, 11-12 (1998): 581-633.

Acrescenta Abranches que a loiça saída daquela fábrica da Pranchinha era toda consumida na própria ilha, tal como a que saía da supramencionada primeira fábrica de cerâmica da Lagoa, a que se acrescentava ainda a loiça do mesmo género importada – pelas próprias fábricas ou por comerciantes – para venda local (Abranches 1869, 40).

Luís Nunes da Cunha era filho do segundo casamento de Manuel Nunes da Cunha¹⁷, com Joana Margarida de Oliveira¹⁸, e pertencia a uma importante família de industriais cerâmicos estabelecida no Porto e em Vila Nova de Gaia¹⁹. Efetivamente, esta família esteve ligada às seguintes fábricas de cerâmica: a da Fervença (ou da Mesquita), em Vila Nova de Gaia²⁰; a do Carvalhinho, no Porto²¹; a do Cavaquinho, em Vila Nova de Gaia²²; e a do Monte Cavaco, também em Vila Nova de Gaia²³.

¹⁷ Sobre as fábricas de cerâmica de Nunes da Cunha, veja-se Domingues 2009, vol.1: 245-273.

¹⁸ Sobre a família Nunes da Cunha, veja-se Leão 2003, 14-19.

¹⁹ Leão 1999, 200-201.

²⁰ A Fábrica da Fervença foi fundada por Manuel Nunes da Cunha (falecido em 1865), decano da família e pai do Luís Nunes da Cunha que se fixou em Ponta Delgada. Em 1859, Manuel Nunes da Cunha delegou a gestão no filho, Joaquim Nunes da Cunha, através de arrendamento. A Fábrica da Fervença viria a ser parcialmente desmantelada, devido à abertura do ramal da estrada de Lisboa desde a Bandeira à Ponte Pênsil (actual Rua General Torres). No ano de 1860, os activos da Fábrica da Fervença haviam sido já transferidos por Joaquim Nunes da Cunha para o sítio do Cavaco, também em Vila Nova de Gaia, no edifício da antiga fábrica real de louça.

²¹ A Fábrica do Carvalhinho foi fundada à volta de 1840-1841 por Tomás Nunes da Cunha (filho de Manuel Nunes da Cunha, da Fábrica da Fervença), em conjunto com António Cantarino. Viria a especializar-se em azulejo. Na década de 1920, transferiu-se para Vila Nova de Gaia.

²² Como já referimos em nota anterior, com a perspectiva do desmantelamento parcial da Fábrica da Fervença, à volta de 1860 os activos desta fábrica foram passados por Joaquim Nunes da Cunha para a antiga fábrica real de louça, no sítio do Cais do Cavaco, embora a casa do seu pai, Manuel Nunes da Cunha, tenha continuado na Fervença.

²³ João Nunes da Cunha, irmão do Luís Nunes da Cunha que se fixou em Ponta Delgada, teve ligação efémera à Fábrica da Bandeira (em Vila Nova de Gaia) e, a partir de 1858, à Fábrica do Monte Cavaco, por ter constituído sociedade com o Padre Gualter da Piedade Queiroz, fundador da dita fábrica. Já em 1853, o Padre Gualter da Piedade Queiroz pedira um empréstimo a Manuel Nunes da Cunha, proprietário da Fábrica da Fervença, tendo então passado esta fábrica a estar muito dependente da família Nunes da Cunha. Aliás, ainda antes de João Nunes da Cunha constituir sociedade com o Padre Gualter da Piedade Queiroz, já a Fábrica do Monte Cavaco era gerida pelo genro de Tomás Nunes da Cunha, da Fábrica do Carvalhinho. À volta de 1862, João Nunes da Cunha terá fundado uma efémera fábrica própria de cerâmica em terreno situado entre a do seu meio-irmão Joaquim



Ruínas daquela que foi a fábrica de cerâmica de Tomás Nunes da Cunha, no sítio do Carvalhinho, no Porto. Foto de Francisco Queiroz, 2004.

As frequentes menções à “*loija do Porto*” em Ponta Delgada não se deviam apenas aos homens desta cidade do norte do continente português que a manufacturavam localmente, introduzindo, assim, novas técnicas e estéticas na ilha, mas também devido à presença de alguns comerciantes com a mesma origem geográfica, que a encomendavam e vendiam, generalizando o uso. Refira-se a firma José Joaquim Lopes de Azevedo & Filhos,

Nunes da Cunha, no Cais do Cavaco, e aquela que o seu meio-irmão Tomás Nunes da Cunha detinha e fora do Padre Gualter da Piedade Queiroz, no Monte Cavaco.



Largo da Matriz de Ponta Delgada, podendo ver-se o edifício sede da firma Azevedos & C.^a Sucessores (postal antigo).

Azevedo & Irmão e, depois, Azevedo & C.^a Sucessores. Natural do Porto, José Joaquim Lopes de Azevedo terá estado radicado no Brasil, de onde veio estabelecer-se na ilha, em 1840, fundando uma casa de ferragens, vidros e drogas (Supico 1995, 469), vendendo vários outros produtos, incluindo a tal “loiça do Porto”. Aliás, os *Azevedos* eram localmente conhecidos, em finais da década de 1850, como os “*homens do Porto*”²⁴, publicitando o seu negócio com menção explícita aos azulejos que cobriam a fachada do seu estabelecimento junto à igreja Matriz²⁵, azulejos esses que — não por acaso — eram semelhantes a outros que revestiam fachadas no Porto e que terão inaugurado em Ponta Delgada uma nova solução decorativa para fachadas (Queiroz 2015). Outro caso semelhante ocorreu com o comerciante José Joaquim da Silva Gabriel, oriundo de Magrelos (Marco de Canaveses),

²⁴ *Açoriano Oriental*, n.º 1119, 12 de julho de 1856.

²⁵ *Açoriano Oriental*, n.º 1208, 27 de março de 1858.



“Casa d’azulejo” na Rua dos Mercadores. Foto de Cristina Moscatel, 2015.

que usava a mesma estratégia da sociedade *Azevedos* mas para publicitar a sua loja de ferragens na Rua dos Mercadores, apodando-a de *Casa d’Azulejo*, onde vendia, entre variados materiais e bens, “*loiça do Porto*”²⁶ e “*de Braga (esta amarela e vidrada)*”²⁷. Aliás, desde 1850 que José Joaquim da Silva Gabriel anunciava a venda de “*bules pretos de louça fina, de grande até muito*

²⁶ José Joaquim da Silva Gabriel tinha uma sociedade com Emídio Jacinto Tavares e o armazém situava-se, inicialmente, na Rua dos Mercadores n.º 16-16A, mudando-se em 1862 para a chamada *Casa d’Azulejo*, na mesma rua, no número 80. Em 1867, Silva Gabriel anunciava que vendia azulejos iguais aos da sua casa e mandava vir em quaisquer outras cores. No seu armazém, para além da “*louça do Porto*”, vendia diversos outros produtos com origem naquela cidade. Em 1870, dissolve a sociedade com Emídio Jacinto Tavares. José Joaquim da Silva Gabriel ocupou cargos diversos em agremiações ligadas ao comércio e aos “*artistas*”, nomeadamente a Sociedade Aliança Beneficente e a Sociedade Promotora do Progresso, tendo pertencido, também, à gerência da Caixa Económica da Sociedade de Socorros de Ponta Delgada.

²⁷ *Açoriano Oriental*, n.º 1263, 06 de abril de 1859.

pequena”, vindos da cidade do Porto, no seu armazém, então no n.º 16 da Rua dos Mercadores²⁸.

1.2. António Basílio Monteiro, modelador da Fábrica da Abrigada

Em 1868, a imprensa local dava conta da permanência na ilha, há já algum tempo, do modelador da Fábrica da Abrigada, António Basílio Monteiro, responsável, entre outras obras, pela execução em grés de um busto do Duque da Terceira que fora oferecido ao Rei²⁹. Segundo a mesma notícia, António Basílio Monteiro teria realizado uma “obra primorosa”, com três florões a ornamentar os tetos de duas salas da casa de Pedro Severim (possivelmente, Luís Pedro Severim, Guarda-mor do Tribunal da Relação³⁰), rematando que, naquele género, ainda não se havia trabalhado nada com tamanha perfeição: “*Numa terra como São Miguel necessitava-se muito de quem satisfizesse a este género de trabalhos na altura dos progressos artísticos da actualidade (...)*”. Para além do trabalho decorativo em casa de Pedro Severim, a mesma fonte dá ainda conta da ação mecenática do Visconde da Praia e Monforte, “*incansável protetor das artes e dos artistas*”, nomeadamente com a encomenda de dois grandes vasos ao dito Basílio Monteiro, entre outros trabalhos que ainda não pudemos determinar.

Numa nota de divulgação do seu trabalho na imprensa local, António Basílio Monteiro anuncia que aceitava encomendas de obras para tetos de salas, ornatos para tarjas (a 1\$000 por metro), florões que “*se não tem uzado em outra parte*” (a 10\$000 pela mão de obra), esculturas de barro de Lisboa cozido (a 5\$000 por palmo) e vasos “*a bronze e cobre*” (a 5\$600 cada um de dois palmos e meio)³¹.

²⁸ *Açoriano Oriental*, n.º 788, 09 de março de 1850.

²⁹ *A Persuasão*, n.º 361, 16 de dezembro de 1868.

³⁰ A casa corresponderá ao imóvel sito por cima da atual Papelaria Lusitânia, em Ponta Delgada, segundo informação gentilmente prestada por Pedro Pascoal de Melo.

³¹ *Diário de Notícias*, n.º 104, 17 de novembro de 1869.



Rua de São João, vendo-se, à esquerda, as casas de Jordão Jácome Correia e, à direita, o extinto convento de São João Evangelista servindo como quartel.

Em Outubro de 1869, Basílio Monteiro seguiu no “Insulano” para a ilha do Faial, anunciando a imprensa micaelense que o modelador pretendia estar cerca de dois meses pelas restantes ilhas, mantendo-se, porém, a receção de encomendas para quando regressasse a São Miguel³². A sua chegada ao Faial daria azo a uma nota num jornal local, *O Fayalense*, referindo tratar-se de um “escultor de figura e ornamento, mui conhecido em Lisboa pelo seu talento artístico” e que na ilha de São Miguel havia já realizado “alguns trabalhos de reconhecido gosto e perfeição, o que o torna recomendável”³³. E, de facto, em 1869 continuam os elogios sobre os seus trabalhos na ilha de São

³² *A Persuasão*, n.º 375, 24 de março de 1869.

³³ *Diário de Notícias*, n.º 72, 08 de outubro de 1869.

Miguel, nomeadamente sobre a ornamentação que em março daquele ano executava para as salas de Jordão Jácome Correia³⁴.

Refira-se que a Fábrica da Abrigada foi fundada na Abrigada, perto de Alenquer, em meados da década de 1850, por Francisco Rafael Gorjão Henriques da Cunha Coimbra Botado e Serra, dono da Quinta da Abrigada, aproveitando a existência de um banco de argila naquele local. Sendo possivelmente a mais antiga fábrica de cerâmica ainda em atividade em Portugal nas mesmas instalações, há décadas que se dedica a materiais de construção, tendo-se especializado em refratários. Durante muitos anos, foi conhecida pelo fabrico de peças utilitárias em grés. Sabemos, porém, que inicialmente produziu também louça e peças com componente mais artística, no que não terá sido bem-sucedida. A Companhia de Produtos de Louça da Abrigada, à qual estiveram ligados o Duque de Saldanha e Júlio Caldas Aulete, não terá inicialmente alcançado o sucesso pretendido, por suposta “*falta de conhecimento prático*”³⁵. Em 1864, tinha como diretor João José da Fonseca, mestre da fábrica entre 1860 e 1865 e, certamente, o homónimo modelador que colaborou posteriormente com a célebre Fábrica de Cerâmica das Devesas. Saindo aquele da fábrica da Abrigada, a exploração terá paralisado, recuperando o alento posteriormente, mas para cessar de novo devido à falta de capital necessário para oficinas e maquinaria e ao fraco consumo dos seus produtos. Supõe-se que teria sido neste período, pós João José da Fonseca, que António Basílio Monteiro modelou artefactos na Abrigada. Um pouco após 1873, ter-se-á formado uma nova companhia sob a designação de Fábrica da Abrigada, com depósitos no Carregado e em Lisboa, na rua 24 de Julho, a qual produzia e comercializava tubos, telhões e sifões de grés, barro e tijolos refratários, tubos de drenagem, etc. Segundo José Queirós, no início do século XX havia poucos

³⁴ *A Persuasão*, n.º 375, 24 de março de 1869. A residência de Jordão Jácome Correia corresponde ao edifício da atual Escola Roberto Ivens, em Ponta Delgada, segundo informação gentilmente prestada por Pedro Pascoal de Melo.

³⁵ Segundo Guilherme Henriques, acedido em 26/04/2015, em <http://www.cm-alenquer.pt/CustomPages/ShowPage.aspx?pageid=28d1c923-41a5-4a11-92d9-72ad110a95cd>.



Fotografia antiga da Fábrica da Abrigada (gentileza da Companhia Nacional de Refractários).

anos que a parte técnica da fábrica era dirigida por João Veiga da Cunha, capitão de engenharia, cuja competência nesta área era sobejamente conhecida. O escritório em Lisboa situava-se, então, na Rua 24 de Julho, n.º 460 (Queirós 1987, 93), onde se sediava também a firma de António Moreira Rato. Há, aliás, anúncios de António Moreira Rato referindo a Fábrica da Abrigada, pelo que certamente existiria algum tipo de parceria empresarial e, por volta de 1890, na própria fachada dos escritórios de António Moreira Rato & Filhos mencionava-se a Fábrica da Abrigada.

Dono daquela que terá sido possivelmente a maior oficina de cantarias de mármore do seu tempo em Portugal, António Moreira Rato está também representado com obras em Ponta Delgada. Porém, António

Moreira Rato, assim como mais artistas e artífices continentais da mesma época, serão tratados noutro estudo.

Conclusão

Este trabalho pretendeu ser uma primeira e ainda incipiente abordagem às presenças artísticas e influências estéticas e comerciais de continentais na ilha de São Miguel, na década de 1860. Com os exemplos abordados, afluímos a existência de relações centro-periferia que introduziram novas estéticas e novos materiais na ilha, criando hábitos de utilização de tipologias de objetos de carácter utilitário e não utilitário, nomeadamente a cerâmica *do Porto* ou os trabalhos de modelação para tetos.

A partir daqui, haverá que sedimentar o conhecimento sobre como e até que ponto foram, ou não, essas relações centro-periferia (re)estruturantes e definitivas na criação e evolução dessas estéticas e técnicas artísticas, alicerçadas em redes comerciais transatlânticas. Isso poderá passar pela elaboração de um quadro de presenças de artistas e artífices estrangeiros e nacionais na cidade de Ponta Delgada, neste período, procurando-se determinar a sua actividade, abordando técnicas, influências estéticas e a circulação de materiais.

BIBLIOGRAFIA

- DIAS, Fátima Sequeira. 1996. *Uma estratégia de sucesso numa economia periférica: a Casa Bensaúde e os Açores: 1800-1970*. Ponta Delgada: Jornal de Cultura.
- DIAS, Fátima Sequeira. 1996. "Os empresários micaelenses no século XIX: o exemplo de sucesso de Elias Bensaúde (1807-1868)". *Análise Social*, vol. XXXI, (136-137).
- DOMINGUES, Ana Margarida Portela. 2009. *A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal*. Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, vol.1.
- JOÃO, Maria Isabel. 1991. *Os Açores no século XIX: economia, sociedade e movimentos autonomistas*. Lisboa: Edições Cosmos.
- JOÃO, Maria Isabel. 2004. "Economia e sociedade açoriana em meados do século XIX". *O Tempo de Manuel de Arriaga: Atas do Colóquio organizado pelo CH da UL e pela AAALH*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa e Associação dos Antigos Alunos do Liceu da Horta, pp. 75-92.

- LEÃO, Manuel. 1999. *A cerâmica em Vila Nova de Gaia*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão.
- LEÃO, Manuel. 2003. “Uma família de ceramistas — Nunes da Cunha”. *Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia*, n.º 56, (Junho), pp. 14-19.
- MARTINS, Rui de Sousa. 1998. “A produção cerâmica nos Açores: uma perspetiva sistêmica”. *Arquipélago. Ciências Sociais*. Ponta Delgada: UAÇ, n.º 11-12, pp. 581-633.
- MARTINS, Rui de Sousa. 2000. *A Cerâmica da Lagoa*. Lagoa: CML.
- MARTINS, Rui de Sousa. 2015. “Fontes Batismais na faiança da ilha de São Miguel, sécs. XIX-XX”. In *Artes Decorativas nos Açores. Subsídios para o seu estudo nas ilhas de São Miguel e Terceira*, coord. de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa. Porto: CITAR-Universidade Católica do Porto, pp. 201-243.
- MATOS, Artur Teodoro de, MENESES, Avelino de Freitas de; LEITE, José Guilherme Reis. 2008. *História dos Açores*. Angra do Heroísmo: IAC, vol. II.
- QUEIRÓS, José. 1987. *Cerâmica portuguesa e outros estudos*. Organização, apresentação, notas e adenda iconográfica de José Manuel Garcia e Orlando da Rocha Pinto. Lisboa: Presença, 3.ª edição.
- QUEIROZ, José Francisco Ferreira. 2015. “Azulejaria de fachada na Ilha de S. Miguel: os primeiros exemplos na cidade de Ponta Delgada”. *Actas da International Conference, Glazed Ceramics in Architectural Heritage — GlazeArch 2015*. Lisboa: LNEC, em formato eletrónico.
- QUEIROZ, José Francisco Ferreira. 2002. *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, Vol. 1, Tomo 2.
- QUEIROZ, José Francisco Ferreira. 1999. (a) “O ensino das artes industriais no Porto do século XIX”. In *O Tripeiro*, 7.ª Série, ano XVIII, n.º 5 (Maio), pp. 140-144.
- QUEIROZ, José Francisco Ferreira. 1999. (b) “O ensino das artes industriais no Porto do século XIX”. In *O Tripeiro*, 7.ª Série, ano XVIII, n.º 6 (Junho), pp. 177-182.
- SILVA, Susana Serpa. 2000. “Aspectos da vida social e cultural micaelense na segunda metade do século XIX”. *Arquipélago-História*, 2.ª série, IV — N.º 2, pp. 299-357.

Fontes Impressas

- ABRANCHES, Joaquim Cândido. 1869. *Album Michaelense*. Ponta Delgada: Typ. de Manoel Corrêa Botelho.
- Almanach Commercial de Lisboa para 1886*. Lisboa: Typ. Universal, 1885.
- Ministerio das obras publicas, commercio e industria. repartição de estatística. *Resumo do Inquérito Industrial de 1881*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.
- Supico, Francisco Maria. 1995. *Escavações*. Ponta Delgada: ICPD, Vol. I-III.

Periódicos

- Açoriano Oriental* (1849-1870)
- A Persuasão* (1862-1870)
- Diário de Notícias* (1869)

Fontes Manuscritas

- Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada [BPARPD] — Alfândega de Ponta Delgada, *Livros da Porta (1860-1868)*.
- Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada [BPARPD] — Governo Civil de Ponta Delgada. Correspondência (1870-1875).

