

Maria Isabel da Câmara Santa Clara Gomes Pestana

Das coisas visíveis às invisíveis

**Contributos para o Estudo da Pintura Maneirista
na Ilha da Madeira
(1540–1620)**

Volume I



**Tese de Doutoramento em História da Arte da Época Moderna
apresentada à Universidade da Madeira
Funchal
2004**

APOIOS DE:



UNIÃO EUROPEIA
FUNDO EUROPEU
DE DESENVOLVIMENTO REGIONAL

Serve sobretudo o Desenho de levantar o espírito a Deus, pelas coisas visíveis às invisíveis (...).

Francisco de Holanda

INDICES

Volume I

INDICES	2
ELENCO PICTÓRICO	5
SIGLAS E ABREVIATURAS	10
AGRADECIMENTOS	11
INTRODUÇÃO	13
1 . DEBATES ESTÉTICOS E CORRENTES ARTÍSTICAS DO SÉCULO XVI	15
1.1. SISTEMAS FIGURATIVOS E SUA CIRCULAÇÃO NO ESPAÇO EUROPEU. MODELOS E SÉRIES	15
1.1.1. <i>Delimitação do conceito de Maneirismo</i>	15
1.1.2. <i>O caso específico da arte religiosa. A Igreja e o uso das imagens</i>	28
1.1.3. <i>Circulação dos modelos maneiristas. Modelos e séries</i>	41
1.2. ESPECIFICIDADES DO CASO PORTUGUÊS.....	49
1.2.1. <i>Convergências e divergências na conceptualização e periodizações</i>	49
1.2.2. <i>Principais oficinas e condições da produção pictórica</i>	54
2. CARACTERÍSTICAS E CONDIÇÕES DE FUNCIONAMENTO DO MERCADO ARTÍSTICO DA ILHA DA MADEIRA NO SÉCULO XVI	60
2.1. ORGANIZAÇÃO ECLESIASTICA E VIVÊNCIA RELIGIOSA	61
2.1.1. <i>Clero secular e organização eclesiástica. Criação de freguesias, acção pastoral, campanhas de obras</i>	62
2.1.2. <i>Confrarias e Misericórdias</i>	78
2.1.3. <i>Doutrinação. Formação religiosa e parenética</i>	87
2.1.4. <i>Clero regular</i>	95
2.1.4.1. <i>Papel dos Franciscanos</i>	95
2.1.4.2. <i>Contexto da vinda dos Jesuítas — sua acção e construções</i>	99
2.1.4.3. <i>Presença de dominicanos</i>	102
2.1.5. <i>Espaços e tempos das práticas devocionais</i>	103
2.1.5.1. <i>Factos milagrosos e relíquias</i>	103
2.1.5.2. <i>Comemorações e sufrágio das almas</i>	107
2.2. CONSTITUIÇÃO DA CLIENTELA, TIPOS DE ENCOMENDA E LOCAIS DE PRODUÇÃO	111

2.2.1. <i>Iniciativas particulares</i>	111
2.2.2. <i>As oficinas nacionais e estrangeiras</i>	118
2.2.3. <i>Oficinas regionais</i>	122
3. PINTURA NA ILHA DA MADEIRA DA INTRODUÇÃO DO <i>MODO DE ITÁLIA</i> AO MANEIRISMO	127
3.1. BREVE RESENHA DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE REGIONAL DOS SÉCULOS XVI E XVII	127
3.2. INTRODUÇÃO DO « <i>MODO DE ITÁLIA</i> » NA ILHA DA MADEIRA	130
3.2.1. <i>O gosto italianizante na decoração</i>	130
3.2.2. <i>Tradição flamenga e infiltração do gosto italiano. Alguns exemplos de justaposição de sistemas de representação</i>	134
3.2.3. <i>Assimilação do modelo italiano por oficinas portuguesas</i>	153
3.3. O MANEIRISMO EXPERIMENTAL	164
3.3.1. <i>Mestre de Arruda dos Vinhos</i>	164
3.3.2. <i>Mestre de Abrantes</i>	173
3.3.3. <i>Círculo de Diogo de Contreiras</i>	185
3.3.4. <i>Outras oficinas</i>	202
3.4. DO MANEIRISMO À PINTURA «SENZA TEMPO»	206
3.4.1. <i>As pinturas da capela-mor do Colégio dos Jesuítas</i>	206
3.4.2. <i>Francisco Venegas (?)</i>	209
3.4.3. <i>Michael Coxcie</i>	212
3.4.4. <i>Fernão Gomes</i>	223
3.4.5. <i>Diogo Teixeira</i>	242
3.4.6. <i>Círculo de Simão Rodrigues (?)</i>	245
3.4.7. <i>Outras oficinas portuguesas</i>	249
3.4.8. <i>Oficinas espanholas</i>	272
3.4 . A PERSISTÊNCIA DO GOSTO MANEIRISTA NA DECORAÇÃO.	276
CONCLUSÃO	279
FONTES E BIBLIOGRAFIA	304

Volume II

IMAGENS.....	1
TÁBUAS CRONOLÓGICAS.....	145
REFERÊNCIAS A RETÁBULOS	
ENTRE 1525 E 1650.....	146
REFERÊNCIAS A PINTORES, DOURADORES E IMAGINÁRIOS ENTRE 1576 E 1679	
(ordem alfabética).....	155
REFERÊNCIAS A PINTORES, DOURADORES E IMAGINÁRIOS ENTRE 1576 E 1679	
(ordem cronológica).....	163
ÍNDICE DAS IMAGENS E CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS.....	171

Elenco Pictórico

- Pinturas de grotescos do tecto da Sé do Funchal
- *Circuncisão* (capela de Nossa Senhora dos Remédios, Santa Cruz)
- *Lamentação* (capela de Nossa Senhora da Piedade, Caniçal)
- *Virgem com o Menino e S. José* (capela do Espírito Santo, Porto Santo)
- Díptico de Santa Clara (proveniente do Convento de Santa Clara ⇨ Museu de Arte Sacra do Funchal)

Noli me tangere

Aparição de Cristo à Virgem

Lamentação

Deposição no túmulo

- *Nossa Senhora do Pópulo, Santa Catarina e Santa Bárbara* (proveniente da capela de Nossa Senhora do Patrocínio da matriz da Ponta do Sol ⇨ Museu de Arte Sacra do Funchal)

- *Tríptico de Santiago Menor e S. Filipe* (proveniente da Igreja do Socorro, antes de Santiago Menor ⇨ Museu de Arte Sacra do Funchal)

- *Calvário* (proveniente da capela do Santíssimo Sacramento da Sé, antes capela do Calvário ⇨ Museu de Arte Sacra do Funchal)

- *Nossa Senhora do Amparo* (proveniente da capela do Amparo da Sé do Funchal) ⇨ Museu de Arte Sacra do Funchal)

- Desmembrado retábulo da matriz de Santa Cruz, paredes laterais da capela-mor:

Anunciação

Adoração dos Pastores

Adoração dos Magos

Calvário

Descida da Cruz

Ressurreição

- Retábulo do altar-mor da matriz da Ponta do Sol:

Encontro de S. Joaquim e Santa Ana

Assunção da Virgem

Natividade

Ascensão

— Pinturas da igreja de S. Brás, Arco da Calheta

Descida da Cruz

Ressurreição

Apresentação do Menino no Templo

S. Brás e os Doadores

Santa Catarina

S. Tiago Maior

— Pinturas da capela do Espírito Santo da matriz de Machico:

Última Ceia

Pentecostes

Trindade

— Desmembrado retábulo da Igreja do Campanário ⇨ Paço Episcopal:

Santo António

S. Brás e Santo Antão

Anunciação

Milagre de S. Brás

Quo Vadis?

— Retábulo da capela da Madre de Deus, Caniço:

S. Tiago

S. João Baptista

Santa Catarina

Santo António

Porta do Sacrário

— *Cristo e Apóstolos* - Predela da Igreja do Socorro (altar-mor ⇨ sacristia)

— *Santa Catarina, Santa Bárbara, S. João Baptista e S. João Evangelista(?)* (predela do altar de Nossa Senhora da Estrela, capela do Corpo Santo)

— Predelas do Retábulo do altar-mor da capela do Corpo Santo

S. Pedro

S. Paulo

- *Natividade* (proveniência desconhecida ⇨ Museu de Arte Sacra do Funchal)
- *Adoração dos Magos* (parede lateral da capela-mor da igreja do Colégio)
- *S. Bento* (proveniente da igreja de S. Sebastião? ⇨ igreja do Colégio ⇨ Museu de Arte Sacra do Funchal)
- *S. Vicente* (proveniente da igreja de S. Sebastião? ⇨ igreja do Colégio ⇨ Museu de Arte Sacra do Funchal)
- Altar do Senhor Jesus, transepto da Sé do Funchal
 - Encontro de Santa Ana e S. Joaquim*
 - A fuga para o Egipto*
 - Adoração dos Magos*
 - Circuncisão*
- Altar de Santo António, transepto da Sé do Funchal
 - S. Lourenço*
 - S. Jerónimo*
 - Vocação de S. Mateus*
 - S. Francisco*
- *Ascensão* (proveniente da Sé do Funchal ⇨ Museu de Arte Sacra do Funchal)
- *Nossa Senhora dos Remédios com doadores* (proveniente da Capela de Nossa Senhora Nossa Senhora dos Remédios ⇨ sacristia da igreja da Quinta Grande)
- *Procissão de Nossa Senhora das Neves* (Capela das Neves)
- *Assunção e Coroação da Virgem* (Convento de Santa Clara)
- *S. Lourenço* (Capela do Corpo Santo).
- *Quo Vadis?* (proveniente da Igreja do Colégio ⇨ Museu de Arte Sacra do Funchal)
- *Deposição da Cruz* (parede lateral da igreja de Santa Luzia)
- Retábulo da capela da Quinta do Faial:
 - Imaculada Conceição com Santa Ana e S. Joaquim*
 - Pai Eterno*
- *S. Bernardino de Siena e S. Boaventura* (proveniente da Igreja do Colégio ⇨ Museu de Arte Sacra do Funchal)
 - *Calvário* (coro baixo do Convento de Santa Clara)
 - *Nossa Senhora do Socorro* (parede lateral da capela-mor da Igreja do Socorro)

-
- *Nascimento de S. João Baptista* (proveniente do Convento de Santa Clara ⇒ Museu de Arte Sacra do Funchal)
 - Retábulo da Capela de Santana, Álamos:
 - Santa Ana, a Virgem e o Menino*
 - Anunciação a Santa Ana*
 - *Santo Antão* (proveniente do altar-mor da matriz do Caniço ⇒ sacristia)
 - *Nossa Senhora da Estrela e dos Navegantes* (proveniente da capela da Esperança? ⇒ Igreja de S. Roque ⇒ Museu de Arte Sacra)
 - *Nossa Senhora do Pópulo com S. Cosme e S. Damião* (capela do Corpo Santo)
 - *Nossa Senhora da Candelária* (sacristia da igreja de S. Pedro)
 - *Virgem do Leite* (proveniente da capela de Nossa Senhora Nossa Senhora da Candelária, Tabua ⇒ Museu de Arte Sacra do Funchal)
 - *S. Domingos e S. Francisco* (proveniente da Tabua ⇒ Museu de Arte Sacra)
 - *S. Pedro Gonçalves Telmo* (retábulo do altar-mor da capela do Corpo Santo)
 - Retábulo do altar-mor da capela do Corpo Santo:
 - Imaculada Conceição*
 - S. Bernardo de Claraval(?)*
 - S. Lourenço*
 - Cena Bíblica (Jefté e a filha ?)*
 - *Pentecostes* (altar-mor da capela da Consolação, Caniço)
 - *Ecce Homo* (proveniente da Convento das Mercês ⇒ Museu de Arte Sacra do Funchal)
 - Painéis de um desmembrado retábulo do Convento de Santa Clara:
 - Cristo* ⇒ Museu de Arte Sacra do Funchal
 - Virgem* ⇒ Museu de Arte Sacra do Funchal
 - S. Miguel Arcanjo*(Coro de Cima)
 - Santo António* (Coro de Cima)
 - *Altar de Nossa Senhora da Assunção*, Convento de Santa Clara, Coro de Cima
 - *Pai Eterno* (altar-mor da capela de S. Paulo)
 - Painéis do altar do Coração de Jesus da matriz do Porto Santo:
 - Pai Eterno*

Decapitação de S.Brás (?)

- *Coroação da Virgem* , capela de Nossa Senhora da Vitória, S. Martinho.
- *Nossa Senhora com o Menino e anjos músicos* (altar-mor da capela de Nossa Senhora da Alegria, S. Roque)
- *Deposição da Cruz* (proveniente do altar lateral da Igreja do Socorro ⇨ sacristia)
- Iluminuras da folha de rosto dos *Livros de Receita e Despesa* da Misericórdia do Funchal dos anos 1652/53, 1679/80, 1682/83,1684/85

Siglas e Abreviaturas

act. — activo

AHDF — Arquivo Histórico da Diocese do Funchal (designado anteriormente por ACEF, Arquivo da Câmara Eclesiástica do Funchal e por APEF, Arquivo do Paço Episcopal do Funchal)

AN/TT — Arquivos Nacionais / Torre do Tombo

ARM — Arquivo Regional da Madeira

atrib. — atribuído

CEHA — Centro de Estudos de História do Atlântico

CMF — Câmara Municipal do Funchal

CON — Confrarias

cx. — caixa

DRAC— Direcção Regional de Assuntos Culturais

fl. — fólio

JGDAF — Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal

JRC — Juízo dos Resíduos e Provedoria das Capelas

Lº — livro

mf. — microfilme

Mis — Misericórdia

MNAA — Museu Nacional de Arte Antiga

MNMC — Museu Nacional Machado de Castro

SRE— Secretaria Regional de Educação

SREC—Secretaria Regional de Educação e Cultura

SRTC— Secretaria Regional de Turismo e Cultura

trans. — transcrito

Agradecimentos

Queremos agradecer a todos quantos contribuíram para este trabalho, a começar pelo Professor Doutor Vítor Serrão que aceitou orientá-lo, e que nessa qualidade sempre nos proporcionou, com toda a sua competência, entusiasmo e disponibilidade, o estímulo necessário para ultrapassar todos os obstáculos e levar a tarefa até ao fim.

Aos colegas da Secção de Arte e Design da Universidade da Madeira e ao seu actual director, Professor Doutor Rui Carita, que nos possibilitaram obter uma dispensa de serviço docente de dois anos para a investigação. Ao CITMA, pela bolsa que ajudou a suportar financeiramente as pesquisas efectuadas.

A Sua Excelência Reverendíssima o Senhor Bispo do Funchal, D. Teodoro de Faria, por nos ter facultado o acesso ao vasto património da Diocese ainda remanescente nas igrejas e capelas, e que constituiu a parte mais importante do elenco pictórico do nosso trabalho; aos párocos e responsáveis pelas igrejas e capelas, que sempre nos acolheram com compreensão. Também agradecemos aos particulares a quem pertencem as capelas incluídas neste estudo, que nos permitiram o aceder a elas.

Aos responsáveis pelo Arquivo da Diocese, Pe. Dr. Orlando Morna e Dr^a Maria Favila Vieira da Cunha Paredes, que viabilizaram a consulta de documentação aí existente, ultrapassando as limitações decorrentes da reorganização em curso.

À Dr^a Luiza Clode, Directora do Museu de Arte Sacra do Funchal, pela atenção com que sempre nos recebeu e pelas informações prestadas e facilidades concedidas para o estudo das peças pertencentes ao espólio deste museu.

Ao Doutor Alberto Vieira do Centro de Estudos de História do Atlântico, que nos facilitou a consulta de documentação do Centro, e ao Dr. José Pereira da Costa, que nos facultou também elementos do seu ficheiro pessoal. Ainda que seja tarde para agradecer pessoalmente, não queríamos deixar de referir a Dr^a Maria Clara Pereira da Costa, não só pelo amor da língua e da cultura portuguesa que tão bem soube partilhar enquanto professora de Português, já lá vão mais de quarenta anos, como pela confluência de interesses que fez com que os documentos que escolheu trasladar fossem de tanta pertinência para o nosso estudo.

Pelos esclarecimentos de dúvidas na leitura de documentos, agradecemos à Dr^a Fátima Barros, Directora do Arquivo Regional da Madeira e ao Dr. Luís de Sousa Melo, que também nos facultou informações do seu ficheiro pessoal. A todos aqueles que nos forneceram achegas em questões de história regional ou sugestões bibliográficas: o

Professor Doutor Nelson Veríssimo, as antigas colegas do Curso do Mestrado Dr^a Fátima Freitas, Dr^a Bernardete Barros, Dr^a Rita Rodrigues e, muito especialmente, à Dr^a Cristina Trindade pelas frutuosas conversas e sugestões relativamente à história da organização eclesiástica da Diocese do Funchal.

Aos Professor Doutor Luís de Moura Sobral e ao Dr. Joaquim Oliveira Caetano, com quem trocámos impressões acerca de algumas peças do espólio que tiveram ocasião de observar *de visu*; ao Dr. Anísio Franco, que nas deslocações a Lisboa nos dispensou o melhor acolhimento e facilitou contactos, bem como ao Fotógrafo José Pessoa.

Ao Pe. Dr. Tolentino Mendonça com quem debatemos questões de iconografia e de quem sempre recebemos palavras de confiança. Ao Dr. Francisco Clode pelas suas oportunas observações e inventivos.

Às restauradoras Marília Carvalheira e Maria José Guedes do Atelier Isopo, Rita Vaz Freire do atelier Arterestauro e ainda Eleonor Leitão e Georgina Garrido pelas informações dadas acerca das peças em que trabalharam.

A todos os que cederam fotografias, cujos contributos discriminamos no «Índice das Imagens e Créditos Fotográficos»; à Catarina Pestana pela digitalização de parte das imagens e à Joana António pela digitalização das demais e pela paginação do volume II.

Aos amigos que sempre estiveram presentes, dando força, cada um à sua maneira, nos momentos difíceis em que os problemas de saúde, as lutas contra o tempo, as recorrentes dúvidas ou a solidão da escrita levavam a esmorecer. Por fim, mas nunca em último lugar, queria agradecer à família —Jorge, Catarina e Pedro— pela longa paciência, compreensão e apoio que manifestou durante estes anos.

Introdução

A qualidade e quantidade de obras de pintura flamenga trazida para a Madeira no âmbito da pujante economia açucareira entre os finais do século XV e os meados do XVI ofuscou, de certo modo, a apreciação da produção artística chegada à ilha na fase seguinte, de viragem para a actividade de oficinas nacionais e introdução do gosto italianizante. Trata-se da passagem de um sistema figurativo para outro, e há que procurar entender esse sistemas enquadrados no seu contexto, mais que ficar-se pelas comparações baseadas apenas em juízos de valor que enaltecem o primeiro em detrimento do segundo. As mudanças de conjuntura económica e política destes tempos ditos de crise não impediram, no entanto, a julgar pelas notícias de encomendas e pelo espólio ainda existente e de que nos ocuparemos ao longo deste trabalho, que o campo artístico se tivesse mantido em significativa actividade.

Deparámo-nos, pois, com uma quantidade significativa de pinturas trazidas para um meio cultural distante dos grandes centros de produção e ainda sem oficinas locais, onde não se entrevêm os exigentes programas iconográficos que indiciam a erudição da clientela, mas se preza uma pintura de boa *mão*. Noutros lugares, trabalhos como este que empreendemos gozam do privilégio de ter à sua disposição fontes, se não abundantes, pelo menos esclarecedoras e organizadas, na Madeira e para as datas em causa, tal não acontece, o que dificultou, também a nossa tarefa. Não existem, ou não foram localizados até agora contratos de obras, dada a escassez e mau estado de conservação daquilo que resta dos cartórios notariais e o facto de muitos dos contratos serem feitos por intermediários em oficinas de Lisboa; escasseia também a documentação de confrarias, livros de fábrica de igrejas, e visitasões. As informações por vezes únicas e preciosas transmitidas testamentos quer dos fundos da Misericórdia, quer do Juízo dos Resíduos e Provedoria das Capelas estão, pela natureza desses fundos, disseminadas e por vezes de localização imprevisível, e os livros paroquiais faltam também nalgumas datas e locais que seriam importantes. A documentação sobre conventos, hoje na Torre do Tombo, que não nos foi possível consultar no âmbito deste trabalho, ainda trará certamente respostas.

Muitas vezes se fica ao longo deste trabalho pela conjectura, devido justamente a tais lacunas e aos desencontros entre obras e documentos escritos, pois predominam as situações em que, ou as obras estão documentadas mas não sobreviveram, ou chegaram até nós sem registo da sua história. São elas próprias os únicos testemunhos, às vezes eloquentes, às vezes desesperantemente mudos, de uma complexa teia de relações entre

comitentes, autores e a larga massa de fruidores que ao longo do tempo de uma maneira ou doutra se confrontaram com as obras. Nestas circunstâncias, houve que confinar o propósito de fazer uma panorâmica da pintura do período estudado à mera recolha de um leque de informações que andavam dispersas e ao equacionamento dos problemas que elas levantam, avançando algumas atribuições que devem ser vistas como meras hipóteses de trabalho.

Marcar balizas cronológicas neste estudo não foi clara e linearmente determinado pelos factos, como nunca o é em História, já que coincidem modos de fazer diferentes e contraditórios, gostos díspares, anacronismos e assomos de modernidade, situações ambíguas nessa realidade multifacetada a que se convencionou chamar período. Optou-se por iniciar com a aquilo que pode ser considerado um marco na introdução do modo italiano na Madeira –os grotescos da Sé no primeiro quartel do século XVI – e terminar no primeiro quartel do século XVII com os sinais da passagem ao Protobarroco, assinalando embora a coexistência deste com um gosto tardomaneirista que se prolonga sobretudo na talha e na iluminura. Ficaram deliberadamente de fora deste estudo peças pertencentes a particulares que, embora produzidas dentro das balizas cronológicas adoptadas, não davam garantias de ter vindo para a ilha no século XVI, podendo ter sido adquiridas já mais tarde nos meandros, por vezes obscuros, do mercado de antiguidades. Muitas delas merecem, e aguardam, estudo e cuidado restauro.

Poder-se-á objectar a excessiva abrangência do tema e do período escolhidos, mas tal opção foi ditada pela necessidade de definição de um *corpus* consistente de peças integráveis num mesmo sistema figurativo que se constituísse em base de uma inventariação. Espera-se, e é essa a única ambição deste trabalho, ter deixado um pouco mais desimpedido o caminho de futuras investigações, que se querem daqui em diante mais apuradas e pontuais, com recurso a métodos de análise fotográficos e laboratoriais, a que, pela vastidão deste prévio desbravar de terreno, não foi possível recorrer.

1 . Debates estéticos e correntes artísticas do século XVI

1.1. Sistemas figurativos e sua circulação no espaço europeu. Modelos e séries

1.1.1. Delimitação do conceito de Maneirismo

Cabe aqui recapitular os avatares que foi ganhando ao longo do tempo o conceito de Maneirismo, bem como a evolução semântica da palavra *maniera*, de onde ele etimologicamente deriva. E, já que de raízes nos ocupamos, comecemos por lembrar a estreita relação entre *maneira* e *mão*, sendo aquela a actividade ou habilidade desta, plasmada sobre a matéria: no primeiro caso, designamos apenas o modo de fazer, no segundo abordamos já um modo especial de fazer, o que nos orienta para o sentido específico que o termo virá a ter no âmbito das artes. Por uma questão de clareza, para distinguir do uso corrente da palavra *maneira*, adoptaremos o italiano *maniera*.

G. Weise reporta o mais recuado uso do termo *maniera* aplicado à literatura ao contexto da poesia francesa do século XIV e da italiana do século XVI, designando «*o perfeito controlo do comportamento, a graça, o equilíbrio e a elegância*» que constituem a segunda natureza do homem cortês dos finais da Idade Média¹. A transposição para o campo da actividade artística encontra-se em *Il Libro dell'Arte* (fins do século XIV) de Cennino Cennini, enquanto marca expressiva pessoal de um artista². O sentido do termo alarga-se aos traços formais que permitem reconhecer e atribuir uma obra a uma determinada época ou zona geográfica nos *Commentarii* Ghiberti (cerca de 1450) e nos escritos de Filarete (cerca de 1451-65)³. Este autor que também sublinha um aspecto que indicia uma viragem no estatuto social do pintor, e na concepção da pintura como uma actividade manual, ao afirmar que saber colorir é uma coisa bela e digna da arte de um gentil-homem⁴. O passo seguinte no alargamento do campo semântico da *maniera* surge na carta de Rafael Sanzio a Leão X, associando-a a um juízo de valor estético das obras, ao classificar os edifícios medievais como desprovidos de graça e sem nenhuma *maniera*. Temos assim repertoriadas as diversas acepções que toma a palavra nos tratadistas de arte do século XVI: o modo de fazer próprio de cada artista; os traços formais que permitem distinguir na arte as especificidades dos diferentes tempos e lugares; e uma categoria

¹ P. Montani, «Maniera» in *Enciclopedia Einaudi*, nº17. *Literatura/Texto*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 136.

² Antonio Pinelli, *La Belle Manière*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p.167,168.

³ Idem, *Ibidem*, p.168, 169.

⁴ Silvia Bordini, *Materia e Imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995, p. 37.

estética que se aplica às práticas artísticas capazes de superar tanto o gosto medieval, como a estrita fidelidade ao natural. Abre-se uma clivagem entre a subjectividade da *maniera* e objectividade inerente à *mimesis*, norma no Renascimento, que, sem deixar de ser referência e de justificar-se como ponto de partida, deverá ser ultrapassada pelo artista na hora de executar a obra. Em diversas passagens de *Le Vite dei più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani* (1550 e 2ª ed. 1568), **Giorgio Vasari** deixa clara a necessidade de estudo porfiado do *natural* e das obras dos mestres, sublinhando, no entanto, que o que dá qualidade é a distância que se consegue criar entre esses pontos de partida, ou seja, a fantasia de concepção e agilidade de execução a que se consegue chegar. A justeza do cânone já não basta, há que atingir a graça através da *sprezzatura*, da *facilità*, que escondem a fadiga e o esforço de toda a preparação prévia. Trata-se de uma espontaneidade artificial, ou mais precisamente construída, que joga numa zona de tensão, de polaridade, entre a natureza e a ideia, entre o exemplo dos mestres e a *maniera* individual.

A adjectivação de Vasari em relação à *maniera* de cada artista é, em consequência da margem de criação pessoal que ela deixa, bastante variada: grande, precisa, crua, angulosa, delicada, doce, graciosa, aplicada, laboriosa, etc.. É de salientar a sua pioneira periodização da arte italiana, em cuja evolução, dividida em três fases, o autor vê a preparação para a perfeição atingida no seu tempo. O primeiro período começa na velha *maniera* de Giotto, o segundo na moderna de Brunelleschi e Masaccio e é marcado pela elaboração de cinco categorias: a regra, a ordem, a medida, o desenho e a *maniera*. As duas primeiras aplicam-se à arquitectura e derivam da redescoberta da arquitectura clássica; a medida abrange as três artes e permite representar os corpos com exactidão e harmoniosamente organizados; o desenho consegue finalmente imitar o que a natureza tem de mais belo; a *maniera* implica uma desenvoltura no lidar com a representação, que alia a muita prática no estudo de partes isoladas à capacidade de escolhê-las e combiná-las com graça, e, portanto, entrar no domínio do ideal e do fantástico. Este legado quatrocentista lançou as bases à luz das quais se atingiu a perfeição da terceira época, a *bella maniera*, que se encontra em Leonardo da Vinci, Rafael e culmina com Miguel Ângelo⁵: «*La maniera venne poi la più bella dall'aver messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle, e da quel più bello, o mani o teste o corpi o gambe, aggiungerle insieme e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva, e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure, che per questo si dice esser bella maniera*». ⁶ Logo adiante este autor acrescenta uma série

⁵ Antonio Pinelli, *ibidem.*, p.179.

⁶ Giorgio Vasari, *Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, Editione Guinuntina, vol IV, p.4

de precisões ao conceito, através da descrição do que faltava ainda para se atingir a perfeição da terceira época: na regra uma *licenzia* que se manifestava por introduzir mais ornamento sem quebrar a ordem; na medida mais graça; no desenho a *facilità* graciosa e doce capaz de dar as figuras melhor aspecto que a fidelidade ao natural; os belos trajés; a variedade das bizarrias; a beleza das cores; a universalidade nos edifícios; a distância e variedade nas paisagens.

Mas se a *maniera* era um atributo desejável das obras de arte, uma garantia da sua qualidade estética, ainda no próprio Vasari se pode encontrar já um alerta para os excessos nesta matéria, quando se manifestam seja como uma prática repetitiva, seja como um afastamento exagerado da verosimilhança⁷. O passo seguinte é dado pelo veneziano **Ludovico Dolci**, no ensaio *Dialogo della Pittura, intitolatto l'Aretino*, de 1557, quando elogia a grande variedade de aspectos e de movimentos que têm as figuras de Rafael, sem sombra daquilo que se chamava, já então, a *maniera* dos maus pintores⁸. É efectivamente por esta via que o termo acaba por ganhar a conotação negativa com que se lhe refere **Gian Pietro Bellori** em *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni* (1672): «*Mas porque as coisas da terra nunca conservam um mesmo estado, e as que estão juntas no cimo voltam forçosamente a cair com perpétua vicissitude, a arte que, desde Cimabue e Giotto avançara pouco a pouco ao longo de duzentos e cinquenta anos, depressa foi vista declinar, e de rainha passou a humilde e vulgar. De tal modo que, desaparecido esse século feliz, em breve todas as suas formas desapareceram; e os artífices, abandonando o estudo da natureza, viciaram a arte com a maneira, ou seja, a fantástica Ideia, apoiada na prática e não na imitação. Este vício destruidor da pintura começou primeiro a germinar em mestres famosos, e radicou-se nas escolas que se seguiram, e custa acreditar o quanto estes o quanto estes degeneraram não só a partir de Rafael mas dos outros que à maneira deram início*»⁹.

A posição de Bellori insere-se numa opção estética orientada pela contenção praticada pelas Academias, como se pode inferir do elogio que faz à obra de renovação de Annibale Carracci, e na desvalorização das especificidades da produção artística que medeia entre o Renascimento e o Barroco. É também esta a atitude do historiador Luigi Lanzi (1792), que aplica o termo maneirismo ao período em questão, sentido por ele como

⁷ Antonio Pinelli, *ibidem*, p.176, 177.

⁸ Idem, *ibidem*, 298

⁹ Citado por P.Montani «Maniera», in *Enciclopedia Einaudi*, vol 17, *Literatura-Texto*, p.138.

um vazio entre duas fases importantes, carregando-o, pois, de uma forte tonalidade pejorativa.

A longa persistência da conotação negativa da *maniera* vai fazer com que a reavaliação do Maneirismo e a sua definição enquanto estilo autónomo tenham de esperar pelo primeiro quartel do século XX, na sequência de contributos teóricos e de práticas artísticas terem fornecido a utensilagem mental e os hábitos visuais necessários para tal reavaliação. No campo teórico deve-se a **Alois Riegl** uma abordagem aos períodos ditos de decadência e às artes decorativas, que os enquadra numa intenção artística positiva (*kunstwollen*); na esteira da prática artística, deve-se ao expressionismo ter chamado a atenção para a realidade interior, para as temáticas inquietantes e ter recorrido à utilização expressiva dos elementos plásticos e da deformação; e deve-se à arte abstracta ter aberto a possibilidade de gerar formas sem recurso à figuração e à referencialidade. Estas correntes, subliminarmente, predispuseram para olhar sob uma nova perspectiva tudo aquilo que nas artes do passado se aproximava do subjectivismo e do fantástico, e da criação de formas independentes das que eram observadas do natural.

Walter Friedlaender foi pioneiro no estudo do Maneirismo, pois já em 1914, numa conferência acerca da pintura italiana do século XVI, se debruça sobre este assunto, dando destaque ao carácter anti-clássico do período que se segue ao Renascimento Pleno, visível sobretudo, na de Pontormo e Rosso e Parmigiano¹⁰. Os dois primeiros demarcam-se, por assim dizer, do seu mestre Andrea del Sarto e Parmigianino faz o mesmo em relação a Correggio. Friedlaender também enquadra nesta fase a obra tardia de Miguel Ângelo, pelo modo como ultrapassa o equilíbrio renascentista. Baseando-se nesta linha argumentativa da ruptura, após o estilo anti-clássico que dura de 1520 a 1550, e se esgota no exagero e na repetição estéril, distingue um período de renovação nas décadas de 1580 e 90, a que chama Anti-Maneirismo¹¹, ao qual pertence a obra dos Carracci, Santi di Tito, Cerani, Cigoli, Caravaggio e outros artistas que trabalhavam em diversos pontos de Itália sem ligação directa uns com os outros. Caracteriza-o do ponto de vista formal por uma clarificação na definição do espaço onde se movem naturalmente as figuras, sem sobrecargas de corpos e de elementos decorativos; quanto às técnicas salienta uma pintura mais encorpada, mais densa, sem as finas camadas de tons pálidos; nas composições

¹⁰ Segundo Donald Posner, na p.7 da introdução ao livro de Michael Friedlaender *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, Schoken Books, 1965, este autor desenvolve depois o conteúdo da referida conferência e publica-a em 1925.

¹¹ O ensaio onde Friedlaender desenvolve mais a questão do Anti-Maneirismo foi publicado em 1930, embora escrito alguns anos antes.

destaca uma maior simplicidade e naturalidade; e relaciona as alterações na iconografia, onde inclui a referência pelas visões, milagres e êxtases dos santos, com as definições precisas emanadas pela Igreja. Está também relacionado com este último factor uma outra característica que dá coerência ao grupo de obras que Friedlaender inclui neste período, e que é o modo de lidar com o transcendental: enquanto o Maneirismo separava por completo o humano do divino, colocando-os em mundos diferentes, o Anti-Maneirismo aproxima-os, colocando milagres e visões em ambientes mais próximos do homem e mesmo no seu coração.

Max Dvorák (1922), como nota Claude-Gilbert Dubois¹², equaciona a questão do Maneirismo em função dos dois grandes sistemas ideológicos do século XVI, por um lado uma concepção objectiva do mundo enquanto objecto de estudo e de retranscrição estetizada através de regras e medidas, e por outro uma concepção subjectiva, feita de fervor e espiritualidade, que valoriza o papel do sujeito, da sua sensibilidade, imaginação e particularidades. El Greco seria o exemplo mais flagrante deste subjectivismo individualista. Como Friedlaender, considera também este período como um estilo anti-clássico, uma arte de ruptura com o ideal renascentista e, sobretudo, como o aparecimento de uma nova sensibilidade.

E. R. Curtius (1948), mantendo-se no âmbito da teoria e da história literária, alarga o estudo da atitude anti-clássica do Maneirismo a outros momentos da história da cultura ocidental, tomando-o como uma mesma estrutura formal que se repete, «*denominador comum de todas as tendências literárias que se opõem ao classicismo*»¹³, e, portanto, um fenómeno complementar de qualquer classicismo, em qualquer época.

G. R. Hocke (1957) reelabora, a seu modo, esta noção de uma tradição maneirista transcendendo o período histórico do século XVI, tomando-a por uma constante anti-clássica europeia, que vem substituir nesse papel o barroco na concepção de Wölfflin¹⁴. Este autor escolhe a metáfora do labirinto para pôr o acento na atitude do indivíduo perante um mundo marcado de crises profundas, um indivíduo cerebral e melancólico à procura de sentidos ocultos, capaz de uma linguagem enigmática e singularizada, que ele coloca como o protótipo do homem moderno.

Adentro dos posicionamentos teóricos centrados no papel no substracto socio-económico destacam-se **Frederick Antal** e Arnold Hauser. O primeiro relaciona o

¹² Claude-Gilbert-Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 166.

¹³ Citado por P. Montani, *ibidem*, p.141.

¹⁴ Gustav René Hocke, *Labyrinthe de l'art fantastique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1967, p.13.

Maneirismo com o declínio económico da Itália face à crescente liderança económica dos países do Norte da Europa, o que se traduz num recuo da burguesia e da sua preferência pelo realismo, e um retomar de ideais aristocráticos marcados pela individualização, o imaginário e a afectividade.

Arnold Hauser (1965), contrariamente a Curtius e Hocke, considera «*mais razoável abandonar a ideia de uma multiplicidade de maneirismos e restringir o termo à tendência artística que surgiu com a crise da Alta Renascença e o desenvolvimento estilístico específico produzido entre esta última e o barroco*»¹⁵. A consciência de que este fenómeno artístico é único e historicamente situado leva-o a descrever as diversas componentes do seu contexto: no plano científico e filosófico, a reorientação provocada pela teoria de Copérnico, que retirava à Terra a sua privilegiada posição no centro do Universo, o cepticismo e relativismo de Montaigne e a concepção de universo infinito de Giordano Bruno; no plano económico-social, a ascensão do capitalismo moderno, que sacrificou os factores humanos à racionalização da produção; no âmbito religioso as crises espirituais, que têm a sua expressão mais visível na Reforma e subseqüentes reacções do Papado; no plano político a teoria do realismo político de Maquiavel, cujas posições chocaram sobretudo por ser publicamente enunciadas e defendidas.

Para Hauser a alienação, essa perda da inteireza, apareceu pela primeira vez com a crise da Renascença, em que o individualismo se defronta com a crescente institucionalização, sendo o Maneirismo a expressão do desassossego, ansiedade e perplexidade gerada por todo este processo. Atende também aos fenómenos psicológicos que acompanham a crise, como o narcisismo e suas manifestações, e refere o aparecimento da tragédia e do humor, «*atitude conflituante e ambivalente em relação aos problemas da vida*»¹⁶. Ainda que, como vimos, o autor defenda a especificidade do Maneirismo histórico na Itália e fora dela, na arte e na literatura, a sua obra aborda também a presença de as tendências maneiristas mais recentes, justificando-as como «*aspectos estilísticos maneiristas individuais*»¹⁷ que se mantêm de forma subterrânea e ressurgem no Romantismo, no Simbolismo e, de forma mais pura, no Surrealismo.

No balanço do contributo deste autor feito por Montani, encontramos referência a aspectos redutores, mas também aos seus inegáveis méritos: «*Apesar de muitos aspectos redutivos de uma interpretação ainda fundamentalmente causalista, o discurso de Hauser*

¹⁵ Arnold Hauser, *Maneirismo. A crise da Renascença e o surgimento da Idade Moderna*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, p. 38.

¹⁶ Arnold Hauser, *ibidem*, pp. 88 e 109.

tem o mérito de insistir na necessidade de contextualizar a problemática teórica do maneirismo, mostrando como a ideia de uma tradição maneirista pode tirar vantagem da referência pontual à emergência de certos princípios originais de teoria da produção artística sobre cuja formação incide, entre outras coisas, o peso de um condicionamento externo particularmente explícito e directo (pense-se, por exemplo, no fenómeno do mercado de arte ou na substituição da oficina pela Academia e no novo tipo de circulação e consumo cultural que dela deriva)»¹⁸.

As abordagens de base sociológica daqui derivadas, têm em atenção o tipo de relações entre artistas e comitentes, as alterações no estatuto social do artista e nas condições de trabalho e a importância dos progressos técnicos, condicionantes que contêm margens de variação caso a caso, a que é necessário atender, e que são indispensáveis para uma leitura mais global das obras.

Craig Hugh Smyth¹⁹ restringe a sua atenção à pintura e subscreve um conceito de Maneirismo focalizado da ideia de *licenzia*, como desvio deliberado em relação às regras tanto do Renascimento como da natureza, uma arte subjectiva que expressa uma situação espiritual através de formas anti-clássicas, deformações e abstracções. Entende que se deve chamar inovações pós-clássicas o que foi feito nas décadas de 1520-30, mas deveriam ser englobadas no maneirismo emergente só as produções que antecipam o aparecimento da *maniera*. Embora a *maniera* não se manifeste de igual modo, nem sequer entre trabalhos de um mesmo artista, reconhece a necessidade de um termo que abranja desde o início de uma pintura pós-clássica até aos Carracci e a Caravaggio. Ainda que não adopte a terminologia, não rejeita a classificação de Voss de *Renascimento Tardio*, tendo em conta que o renascer da Antiguidade está presente na pintura. A sua postura sublinha, pois, o pano de fundo clássico em relação ao qual o Maneirismo se afirma.

John Shearman (1967), numa obra de síntese atenta às diversas manifestações artísticas, insiste na necessidade de não separar o Maneirismo das circunstâncias do tempo em que surge, de modo a que tenha «um significado específico, demonstrável e historicamente legítimo»²⁰. Centrando o foco da sua atenção nos meados do século XVI, não vê no Maneirismo uma reacção à Alta Renascença, considerando-o sobretudo uma extensão lógica de algumas tendências e realizações desta²¹. Assim, quando um artista

¹⁷ Idem, *ibidem*, p.432.

¹⁸ P. Montani, *op. cit.* p.145, 146.

¹⁹ Craigh Hugh Smyth, *Mannerism and Maniera*, New York, Institute of Fine Arts, 1962, pp.28-30.

²⁰ John Shearman, *O Maneirismo*, S. Paulo, Cultrix, p, 14.15.

²¹ Idem, *ibidem*, p.50.

maneirista infringe regras, fá-lo com desenvoltura e conhecimento de causa e não por ignorância²², numa procura deliberada de requinte e virtuosismo que é intrínseca à definição do *stylish style* que ele propõe. Selecciona, para apoiar as suas afirmações, algumas formas cuja invenção tipifica o Maneirismo: a figura *serpentinata*, a pastoral, a polifonia e o madrigal, os *intermezzi*, e aquilo a que ele chama *set-pieces*, ou seja as composições cenográficas, nas quais inclui chafarizes, lareiras, portas, escadas e jardins.

Numa incisiva crítica a Shearman, cuja obra não deixa de considerar brilhante e persuasiva, Pinelli²³ aponta-lhe, no entanto, duas fragilidades: o ter analisado a imagem que a época deu de si própria com excesso de confiança nesses testemunhos, necessariamente imbuídos de ideologia, e, como tal, carecendo ser examinados criticamente; e o ter eliminado a questão da crise, presente na inquietação experimental dos jovens Rosso e Pontormo, como se, por haver uma projecção histórica do início do século XX nas suas leituras da arte do século XVI, que influenciou Dvorák e a escola austro-alemã, esse fenómeno não tivesse de ser reconhecido e explicado.

André Chastel (1968), equaciona o Renascimento como um mito²⁴, cujo ideal passava pela *Renovatio*, *Integratio* e *Restitutio* da Antiguidade no mundo cristão, e encara o período que vai de 1520 a 1600 como a crise do Renascimento²⁵. Começa por referir os aspectos económicos que marcam este período, as atitudes de fausto e os grandes gastos sumptuários das grandes potências ou as grandes famílias, sustentadas pelos grandes bancos e pelo comércio. Considera a corte como o meio específico que se constitui em torno do poder e que é, simultaneamente, instrumento e reflexo desse poder; e a ostentação uma propensão geral da época, comum às cidades e aos príncipes, aos burgueses e aos senhores²⁶. Em torno do príncipe, ao serviço da corte, gravitam os diversos agentes culturais, artistas, poetas, intelectuais, que circulam nesse espaço determinado pelas características e vicissitudes dos grandes. Mas Chastel lembra que eles também são levados por forças que os ultrapassam, e sublinha o trauma causado pelo Saque de Roma em 1527. A nível da psicologia individual, predomina a tendência para deixar-se levar por forças emotivas e irracionais. Assim, ostentação e paixão conjugam-se para justificar a representatividade de géneros como o teatro, a ópera, ou a festa.

²² Idem, *ibidem*, p.25.

²³ Antonio Pinelli, *op. cit.*, pp.65-71.

²⁴ André Chastel, *Le Mythe de la Renaissance*, Genève, Ed. Albert Skira, 1969.

²⁵ Idem, *La crise de la Renaissance*, Genève, Ed. Albert Skira, 1968.

²⁶ Idem, *ibidem*, p.10,11

Também se enquadra neste clima o primado do ornamento, que desenvolve uma sintaxe própria no grotesco, a que Chastel dedica um livro²⁷. Um mundo à parte onde reina a imponderabilidade, a metamorfose, onde se aliam livremente ao repertório de formas herdadas as fantasias do artista, e onde tanto se pode deslizar para um simbolismo mais ou menos velado, como para a comicidade ou para o simples decorativismo.

S. J. Freedberg introduz, em 1971, no seu estudo acerca da pintura em Itália²⁸, distinções entre *First Maniera*, *High Maniera*, *Late Maniera* e *Counter-Maniera*, estabelecendo distinções entre desenvolvimentos desta periodização nas diversas regiões da Itália.

A linha teórica que procura definir um sistema de formalização próprio da pintura maneirista e encontrar denominadores comuns nas obras deste período, derivada das categorias de Wölfflin e recolhendo contributos Dvorák, Pevsner, Antal, desenvolvida por autores como C. H. Smyth (1963) e outros, ganha com **Claude-Gilbert Dubois** (1979) uma maior sistematização e, sobretudo, um enfoque diferente: inspirado pela a ideia de morfogénese de René Thom, munido dos conceitos de modelo e de identificação, que a psicanálise forjara para a abordagem genética do processo de individuação, enriquecendo com paralelismos interdisciplinares a sua leitura, ele parte para o estudo da dinâmica criadora de formas. Atento à literatura e às artes plásticas, interessam-lhe sobretudo os princípios de produção do sistema dinâmico a que se chama civilização, e a análise generativa das relações das formas com o modelo magistral a que se reportam. Se no academismo a relação dominante é a repetição; no classicismo a frutificação, ou seja uma valorização ordenada; no Barroco o dispêndio e a recuperação; no Maneirismo reina uma submissão subversiva, uma imitação preocupada com a introdução da diferença²⁹. Para Claude-Gilbert Dubois a história do «maneirismo» é um momento da vida das formas, o que o leva a considerar o Maneirismo do século XVI como a manifestação mais evidente de um «maneirismo» que surge ciclicamente na história e cuja definição deve ser mais estrutural que conjuntural³⁰. Aquilo que têm de comum esses diferentes momentos são, portanto, as analogias entre sistemas generativos de formas. Podemos objectar que esta postura, ao subalternizar o conjuntural, remete para segundo plano a ancoragem histórica do conceito, mas não deixa de trazer um acrescido rigor nos instrumentos de leitura formal das peças, e, conseqüentemente, uma mais-valia para a sua plena fruição.

²⁷ Idem, *Le grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988.

²⁸ S.J. Freedberg, *Painting in Italy*, London, Penguin, 1971.

²⁹ Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979, pp.9,10, 11 e 171, *passim*.

Passando em revista os critérios deste autor para uma definição de Maneirismo, encontramos em primeiro lugar a constatação da importância da noção de modelo: este movimento radica no reconhecimento da existência de modelos e parte para uma imitação diferencial, ou seja, simultaneamente reconhece a sua identidade com o modelo e afirma a sua alteridade em relação a ele. É uma situação de conflitualidade que deseja afirmar a diferença, a individualidade, daí a marca transformadora da *mão* do artista. Isto conduz a uma estética da multiplicidade, que faz com que aquilo que cada autor tenha em comum com os outros seja, precisamente, o gosto pela *maniera*.

As atitudes que considera dominantes no Maneirismo são a confrontação dos contrários, gerando ambivalência, ambiguidade; o distanciamento em relação à realidade, pela preponderância da fantasia, do artifício ou do humor; o narcisismo; a obsessão, visível ora na repetição, ora na visão excessivamente detalhada, ora no colecionismo; a exibição, manifesta no culto do virtuosismo e da extravagância; e a melancolia, por vezes com explícita presença da morte ou da ruína.

Nos sistemas de formalização utilizados pelo Maneirismo destaca o alongamento dos cânones, que pode exprimir graça, fragilidade (em Parmigianino) ou espiritualidade (em El Greco); a acentuação da sinuosidade resultante da figura *serpentinata*; a angulação, levada ao extremo em alguns desenhos de Luca Cambiaso; a acentuação do modelado, visível particularmente na gravura; o gosto pela metamorfose, presente nos elementos fantástico e no prazer de *far stupir*.

No tratamento da cor a preferência vai para os contrastes, optando ora por uma paleta de tonalidades claras e fugidias, ora para tonalidades soturnas. Também se nota a preferência pelas nuances sofisticadas, que encontram nos tecidos — aveludados, transparentes, acetinados, irisados — amplo campo de aplicação. No que diz respeito ao tratamento da luz, as horas nocturnas, os ambientes tempestuosos ou a iluminação artificial, adequam-se melhor à procurada estranheza.

O domínio da perspectiva, conseguido no Renascimento, permite jogar com ela optando por posicionamentos descentrados, ou criando descontinuidades pelo contraste entre primeiros planos destacados e fundos excessivamente distantes, ou introduzindo efeitos de anamorfose. As composições fragmentárias, de elementos dispersos e desigualmente repartidos, numa ambiguidade de hierarquia entre as figuras principais e as secundárias, dificultam a leitura imediata e incitam a um laborioso decifrar.

³⁰ Idem, *ibidem*, p-12.13

No rastrear dos temas, Claude-Gilbert Dubois salienta que, mais que pela introdução de temas específicos, o Maneirismo se distingue pelo modo, muitas vezes obscuro e complexo, de abordá-los: nos temas de amor é mais visível o jogo de contrários, as relações ambíguas; no retrato a pose e a distância, que dá a ver mais a máscara social que a pessoa; na festa acentua-se a teatralidade; na temática religiosa tende-se para o desvio do dogma, para a criação de ambientes profanos carregados de personagens secundárias, seguindo liberdades de interpretação de toda a ordem que a as disposições tridentinas vieram coartar.

Passemos agora a duas obras editadas já na década de 90 do século XX, uma de António Pinelli e outra de Daniel Arasse e de Andreas Tönnemann, que retomam e reformulam questões de definição e de periodização.

Antonio Pinelli (1993), apesar de fazer algumas críticas a Shearman, como já tivemos a ocasião de notar, declara-se decididamente a favor da limpeza feita por este autor ao conceito de Maneirismo, retirando do seu âmbito o anticlassicismo, e a favor também da preocupação em enraizar o Maneirismo no seu *humus* de origem³¹. No que respeita à definição, periodização e balizas cronológicas, Pinelli define assim os seus pontos de partida essenciais: trata-se de um *stylish style*, brilhante, conceptual e aristocrático; as primeiras obras que têm explicitamente estas características aparecem em Roma na década de 30; a fase que o precede, e culmina na obra de Rosso e Pontormo datada de 1515 a 1525, não deve ser chamada *Primeiro Maneirismo*, para não conotar o Maneirismo com uma reacção anti-clássica, mas sim *Experimentalismo anticlássico*. Este anticlassicismo, como já afirmara Zeri, não se confina só à região toscana, nem só a pintores destacados, e caracteriza-se pelo exagero na acentuação das expressões e poses, pelas desarmonias cromáticas, incongruências no tratamento de espaço, assimetrias, e utilização da cultura transalpina, sobretudo alemã, em paridade com a italiana. Pinelli situa a formação do Maneirismo em Roma, entre a morte de Rafael e o saque de 1527, com artistas ligados às empreitadas de Rafael como Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga, com a vinda de Rosso, Cellini, Parmigiano, e numa atmosfera cultural favorecida pelo pontificado de Clemente VII. Entra-se assim na longa época da *maniera*, que vai abolir a dicotomia classicismo/anticlassicismo³².

Este autor vê o declínio da *maniera* como um facto inseparável das suas dificuldades de relação com a Contra-Reforma, e afirma que as bases teóricas deste

³¹ Antonio Pinelli, *ibidem.*, p.16.

³² Idem, *ibidem.*, p.108.

problema estavam já contidas no *Dialogo della Pittura, intitolatto l'Aretino*, de Dolce, que, como vimos, precede Bellori na conotação negativa do termo *maniera*. É uma obra que critica duramente Miguel Ângelo, sobretudo o *Juízo Final*³³, e que toma partido por Rafael, assim como pelo naturalismo de Tiziano. Aponta, portanto, as principais direcções que se seguirão ao Maneirismo.

A obra de **Daniel Arasse** e Andreas Tönnemann *La Renaissance Maniériste*, o mais recente ponto da situação nesta temática, propõe, já no título, um posicionamento diferente na abordagem da relação do Renascimento com o Maneirismo, que traz a conflitualidade deste período para a sua própria conceptualização. Parte da constatação de que coexistem várias práticas artísticas na Europa do século XVI, inclusivamente na Itália, entre as quais o Maneirismo, que se internacionalizou a ponto de se tornar na prática artística dominante, a *língua franca*, na expressão de Federico Zeri, e se alargou à música, literatura, artes do espectáculo, artes decorativas, comportamentos sociais. Na definição do conceito os autores recapitulam diversas questões já anteriormente levantadas, rejeitando, por um lado, confiná-lo a um anticlassicismo, que apenas pode convir vagamente para designar o «primeiro maneirismo toscano» de Pontormo, Rosso ou Beccafumi e, por outro, concebê-lo como uma transição entre o ideal clássico de Rafael e o século XVII clássico e barroco, já que o classicismo está presente, ainda que de forma complexa, do Maneirismo. Salientam, ainda, nesta recapitulação, as dificuldades inerentes a reunir numa mesma categoria a grande diversidade de invenções formais, bem como os problemas decorrentes das conotações negativas da *maniera*³⁴.

Arasse e Tönnemann esquematizam em duas grandes linhas as teorizações do Maneirismo: uma interpretação trágica e espiritualista, tendente a ligar o Maneirismo ao subjectivismo das inquietações pessoais e às vicissitudes de um tempo de crise social, e uma outra interpretação formal, puramente artística, que o vê sob o prisma de uma arte de corte. Os autores entendem que as duas interpretações não se excluem, antes se completam, já que as práticas artísticas não são um reflexo da situação social, política ou espiritual, mas uma resposta dada em imagens, onde conflitos, paradoxos e contradições podem livremente coabitar e entrecruzar-se³⁵.

³³ Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 165, 298.

³⁴ Daniel Arasse e Andreas Tönnemann, *La Renaissance Maniériste*, Paris, Gallimard, 1977, pp.7-12

³⁵ Idem, *ibidem*, p.29

Também adoptam uma posição mais conciliadora na abordagem da génese do Maneirismo³⁶, ao reconhecer uma dupla emergência da *maniera*, em duas correntes coexistentes mas surgidas em locais diferentes: a corrente toscana, marcada pelo anticlassicismo de Pontormo, Rosso, Beccafumi, e a corrente romana, que deriva do atelier de Rafael.

Na esteira dos debates teóricos, encontramos as consequentes grandes exposições internacionais que, a montante, se respaldam nos contributos das investigações em curso, às quais dão visibilidade. Se atentarmos nas grandes exposições dedicadas ao Maneirismo encontramos, em conformidade com o contexto e os posicionamentos teóricos do período em que foram feitas, intenções bem diversas: em 1955 a exposição *O Triunfo do Maneirismo Europeu: de Miguel Ângelo a El Greco*, feita em Amsterdão, corporiza um alargado reconhecimento do conceito, que ao longo da década seguinte foi objecto de estudo em diversos congressos internacionais; já a exposição de 1987 em Viena, *La Magie de la Méduse*, centra-se menos na delimitação do maneirismo histórico e mais no retomar dos «maneirismos» a partir do século XVIII. «À linguagem das formas sem equívoco da Renascença clássica, o maneirismo, seu epílogo, impôs uma ambiguidade. Mas no epílogo estava também o começo de novas tendências. Com os maneiristas do século XVI entramos no espaço da arte moderna. Nas suas obras aparecem pela primeira vez as marcas e os sintomas de um vaivém entre provocação e incerteza, ironia e profundidade de espírito — ou seja, a fractura moderna da personalidade. Trata-se do que Musil certa vez chamou de "o sentido das coisas possíveis": as regras clássicas são questionadas, a técnica torna-se virtuosidade, para cada problema buscam-se inúmeras soluções e o espectador, ao mesmo tempo desorientado e estimulado, toma parte directa na interpretação dos quadros enigmáticos e nas alusões codificadas»³⁷

O sentido da recorrência e actualidade do Maneirismo que marca esta exposição, e que já encontráramos em diversos autores, invade um largo sector da prática artística e da sua teorização na década de 80 do século XX. Basta lembrar o modo como Achile Bonito Oliva³⁸, na crítica e na história da arte contemporânea, estabelece pontes entre o Maneirismo, enquanto *ideologia do traidor*, ou seja cultura da citação desviada, da lateralidade, do descentramento, do artifício, e as práticas artísticas da transvanguarda

³⁶ Daniel Arasse, *ibidem*, pp. 13-15.

³⁷ Werner Hofmann, curador da mostra, citado por Roberto Pontual no artigo «Do Maneirismo ao pós-moderno. O triunfo da estranheza», *Colóquio/Artes* n° 75, p.8.

italiana. Assim, a sensibilidade neo-maneirista que ele encontra neste movimento caracteriza-se por uma desenvolvida lateralidade de citação, capaz de traduzir, num superficialismo desencantado e desinibido, a profundidade histórica das linguagens do passado que recupera³⁹. As chaves interpretativas que Bonito Oliva colhe na psicanálise, na semiologia e na filosofia de hoje, levam-no a estruturar a sua análise do Maneirismo em jeito de inventário de temas, de atitudes, de figuras de retórica, ou de dispositivos formais, que vai agrupando três a três ao longo dos capítulos, entre os quais destacamos: traição, lateralidade, citação; paródia, melancolia, auto-engano; artifício, virtuosismo, narcisismo, superfície, cena, repetição; reflexo, perífrase, cópia; vertigem, despojamento, estranhamento; solilóquio, enigma, labirinto; peripécia, pose, subterfúgio; projecção, sublimação, distância.

Em suma, a história da elaboração do conceito de Maneirismo é inseparável da história da recepção da arte do Maneirismo nas diversas épocas e culturas. Aquilo que, em cada caso, é valorizado ou depreciado, consoante as ideologias, os hábitos visuais, os posicionamentos teóricos, ilumina, simultaneamente, todos os intervenientes.

Antes de delinear as modalidades da difusão europeia do Maneirismo, há que deter-se numa questão prévia, extremamente importante para o caso português, que é a intervenção da Igreja, enquanto comitente de uma larga faixa da produção artística, e os fundamentos das directrizes dela emanadas em relação à arte religiosa.

1.1.2. O caso específico da arte religiosa. A Igreja e o uso das imagens

Atendendo à margem de liberdade individual onde se expandem a prevalência da fantasia sobre a tradição, do erotismo sobre a contenção, da complexidade sobre a clareza, compreende-se a reserva e a militante refutação da arte maneirista levada a cabo pela Igreja, para quem a arte, como veremos agora, não se podia emancipar de uma problemática mais geral de doutrinação e prática devocional.

A questão do uso das imagens na arte religiosa, que atravessou, com diversificadas problematizações e soluções, a história da arte ocidental, é inseparável de duas outras questões fundamentais: o modo como é entendido o papel da visão e o modo como são articuladas as relações entre a palavra e a imagem. Os olhos são os órgãos que melhor dominam o espaço, têm papel preponderante na formação da noção de distância, de

³⁸ Achile Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, 2ª ed., Milano Electa, 1998.

intervalo, de separação, com todas as implicações que isso tem para a construção da identidade e da alteridade. Ora o Deus do *Antigo Testamento* é um Deus que se vai construindo no sentido de tornar-se numa alteridade absoluta, de distanciar-se pela sua transcendência. O Deus dos patriarcas aparece e fala a Abraão e Jacob, mas nas teofanias do Êxodo predomina a ideia da impossibilidade de ver directamente a face de Deus: «*Não poderás ver a minha face porque o homem não pode ver-me e continuar vivendo*»⁴⁰. Ele oculta-se numa nuvem, ou manifesta-se por sinais, como o fogo ou o trovão, com excepção do episódio da conclusão da aliança, que dá a Moisés o privilégio de estar com ele: «*O Senhor falava com Moisés como um homem fala com o seu amigo*»⁴¹. A marca dessa excepcionalidade fica no seu rosto resplandecente quando desce do Sinai, atemorizando o povo que não se atreveu a aproximar-se dele.

As reservas em relação à possibilidade de ver são os fundamentos dos interditos bíblicos para com a representação⁴². Prendem-se, pois, por um lado, com esta concepção de divindade mas, por outro, radicam também nas circunstâncias históricas da afirmação da diferença da religião de Israel no pano de fundo politeísta, numa caminhada que vai da monolatria ao monoteísmo⁴³. São elas que inspiram toda uma tradição anicónica em que a ausência de formas é a mais eloquente ilustração da essência da divindade.

A radical novidade introduzida pela Encarnação vem permitir, não sem avanços e recuos, o recurso à representação. A arte paleocristã contornou a questão fugindo à plasticidade sensual da tradição greco-latina, recorrendo inicialmente a uma simbologia de cariz esotérico, para depois introduzir paulatinamente a figuração e a narratividade. A desmaterialização das figuras e a estreita correspondência entre as imagens e os textos bíblicos, as orações ou os sermões que elas evocam, permite manter a distância em relação aos ídolos pagãos.

O contributo bizantino cultivava o prodígio das imagens aquiropoiéticas, indício que retem, da sua origem, o dom do milagre. Estende-se a todas as representações o rigor na procura de semelhança com o protótipo. De fora ficam a fantasia pessoal do artista, cujo comportamento se tem de pautar por um estrito código ético para estar à altura da missão que lhe é confiada, e todos os processos de dar a ver a materialidade das figuras e as circunstâncias de tempo e de lugar. Assim sacralizadas e investidas de poderes

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 18.

⁴⁰ Êx 33,18-23.

⁴¹ Êx 33, 11 e 34, 29.

⁴² Esta relação aparece explicitamente em Dt, 4, 15-19.

⁴³ J. Nunes Carreira, *Mito, Mundo e Monoteísmo*, Publicações Europa-América, 1993, p.190.

miraculosos, as imagens foram ganhando força, até que a crise iconoclasta, pondo em evidência as clivagens até então mais ou menos latentes, as colocou no centro das atenções, como alvo das mais violentas diatribes ou das mais inflamadas justificações.

A cristandade ocidental seguiu um percurso diferente, desenvolvendo uma narratividade que se abre à observação cada vez mais minuciosa do mundo. Consegue mesmo entrosar a postura frontal e hierática do ícone criada pela tradição pictórica oriental com a atenção à materialidade dos corpos, às variações de luzes, sombras e cores, e os indícios da presença de um observador. Vemos isto em temas como *S. Lucas pintando a Virgem*, cuja variante contendo apenas a Virgem com o Menino conhece larga difusão na invocação da Senhora do Pópulo ou da Senhora da Estrela, ou como *Verónica apresentando a Santa Face*, de que também muitas vezes surge isolada a «*vera effigies*». Podemos tomar como exemplo a *Santa Verónica* de Robert Campin ou a de Van der Weyden, ou uma cópia da «*vera effigies*» feita por Van Eyck. Outras pinturas integram a postura do ícone com que é representada a figura de Cristo numa cena tratada com a tridimensionalidade, o pormenor, a luz e a cor da maneira flamenga, como é o caso do tríptico da família Braque, de Van der Weyden, e o *Batismo de Cristo*, de Gerard David.

A teorização deste tipo de pinturas, na charneira entre tradição medieval e os novos tempos, é feita de modo significativo no livro *A Visão de Deus* de Nicolau de Cusa, escrito em 1453, e enviado aos monges de Tegernsee com a intenção de explicar como se pode aceder pelas vias humanas às coisas divinas. Acompanhava-o uma pintura de um ícone de Deus, cuja escolha ele justifica nestes termos: «*entre as obras humanas não encontrei imagem mais conveniente ao nosso propósito do que a de alguém que tudo vê, de tal maneira que o seu rosto por subtil arte da pintura se comporta como se tudo olhasse em seu redor. Imagens destas encontram-se muitas optimamente representadas como a do archeiro do coro de Nuremberga, a que se encontra em Bruxelas no quadro preciosíssimo pintado pelo pintor Rogério, a que está em Coblença na minha capela de Verónica, a do anjo que em Bressanone segura o brasão da igreja e muitas outras espalhadas por todo o lado*»⁴⁴.

A experiência de ser olhado por esta imagem que tudo vê tem uma minuciosa descrição: «*Aproxima-te agora, irmão que contemplos, do ícone de Deus e coloca-te*

⁴⁴ Nicolau de Cusa, *A visão de Deus*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p.142. De entre as obras que ele cita, apenas foi identificado o quadro do pintor Rogério como um dos *Exemplos de Justiça* de Roger Van der Weyden, onde um auto-retrato seguia com os olhos o espectador. Os restantes, ainda que não identificados, inserem-se em tipos correntes, como o da *Verónica* e o da «*imago omnia videntis*» da pintura flamenga e alemã.

*primeiro a oriente, depois a sul e finalmente a ocidente. Porque o olhar da imagem te olha igualmente em todo lado e não te abandona para onde quer que te dirijas, em ti será estimulada a especulação, sentir-te-ás chamado e dirás: Senhor, nesta tua imagem intuo agora, numa experiência sensível, a tua providência»*⁴⁵. O exercício consiste pois em confrontar a estabilidade do olhar divino com a deslocação e a sucessividade de posições do espectador. Michel de Certeau chama a atenção para o facto de esta experiência partir de uma problemática renascentista da perspectiva, que pressupõe a existência de um ponto de vista, mas manter uma problemática medieval do olhar universal e estável, superior a todas as coisas e a cada uma delas⁴⁶. O papel do ícone é, neste caso, equivalente àquele que lhe é atribuído pela tradição bizantina, o de ser a imagem do invisível, criando uma comunhão com Deus. Qualquer ícone pressupõe uma transfiguração, uma superação dos limites da matéria. A grande diferença entre os dois tipos de representação aqui em confronto é que a cultura bizantina introduz a transfiguração na própria pintura, através da linguagem plástica que utiliza, enquanto que, na experiência proposta por Nicolau de Cusa, ela é operada através do intelecto do espectador. Para este autor, o sentido da existência está em procurar Deus e, tendo-o alcançado, repousar nele, numa busca que se funda no patamar do sensível, ultrapassa-o através do intelecto e, finalmente, ascende ao nível superior pela via mística. Constatamos, pois, em Nicolau de Cusa, uma assimilação dos hábitos visuais da pintura do seu tempo, associada ao reconhecimento do papel mediador das imagens, adequadamente utilizadas graças a uma profunda preparação intelectual e moral.

A posição de um Nicolau de Cusa é um caso de uso exemplar da imagem, mas não podemos esperar a mesma postura da maioria dos utilizadores, impreparados para estes subtis exercícios espirituais, nem podemos considerar todos os tipos de imagens como apropriados para fins religiosos. O final da Idade Média alarga a iconografia a temáticas dos Evangelhos apócrifos e a hagiografias caldeadas pela imaginação popular, adapta a produção ao multifacetado mundo da devoção particular, conhece o excesso tanto na proliferação de motivos descritivos, como na utilização ostentatória da arte religiosa ou no investir a imagem de poderes que conferiam ao seu uso ressaibos de idolatria. O Renascimento, com a crescente liberdade individual do artista, vem agravar a situação, semeando as representações religiosas de intrusões profanas, referências clássicas e interpretações fantasiosas. Surgem de diversos quadrantes críticas quer aos desvios em relação à doutrina, quer ao apego idolátrico às imagens, quer aos gastos sumptuários, entre

⁴⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁶ Michel de Certeau, «Nicolas de Cues: le secret d' un regard», *Traverses*, nº 30/31, Março 1984, p.82.

as quais se contam as veementes intervenções de Savonarola em Florença. Também Erasmo de Roterdão se insurge contra aquelas imagens que incitam mais à lascívia que à piedade, criticando as fantasias iconográficas e o recurso a modelos indignos das figuras sagradas. Ele coloca-se numa posição que privilegia a palavra em relação à imagem, a fim de evitar a tendência natural do espírito humano de ficar pelo visível, menosprezando o invisível⁴⁷.

É dentro dos grupos que irão dar origem às igrejas reformistas que encontramos as mais acirradas posições de recusa em relação ao uso das imagens. As críticas de Lutero em 1522 são ainda moderadas, deixando liberdade de recorrer ou não a elas, sob a condição de saber fazer bom uso, recomendando, no entanto, que era melhor ajudar os pobres que fazer muitas imagens, o que reporta a questão para uma crítica aos gastos sumptuários⁴⁸. Calvino, mais radical, defende a austeridade dos templos, retomando na sua obra sobre a instituição da religião cristã em 1559, a fundamentação colhida nas Escrituras sobre a impossibilidade de representar Deus e a ilegitimidade de reduzi-lo a formas geradas pela fantasia dos homens. Insiste muito no perigo das superstições e desvios que o uso de imagens acarreta e na pompa dissoluta dos papistas. Para ele a distinção entre *dulia* e *latria*, a que recorriam os defensores das imagens, não passa de um jogo de palavras, e só é lícito pintar ou esculpir acontecimentos históricos, animais, cidades e aldeias⁴⁹.

A polémica gerada em torno das imagens religiosas obriga a Igreja a esclarecer e fixar as condições de utilização das imagens, o que é feito em 1563, na célebre 25ª sessão do Concílio de Trento, da qual sai o *Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos e sobre as imagens sagradas*. O título deste decreto, que vem afirmar o papel dos santos como intercessores e a legitimidade da veneração das suas relíquias e imagens, revela já a indissociabilidade destas temáticas. Nele se legitima o uso das imagens com vários argumentos, entre os quais a existência de uma semelhança entre a representação e o seu referente, em consequência da qual ter e conservar imagens de Cristo, da Virgem e dos santos, honrá-las e venerá-las, equivale a invocar os originais que elas representam. Através das pinturas ou outras representações pode-se ensinar os mistérios da Redenção e venerar com frequência os artigos da fé, «*e de todas as imagens sagradas se recebe grande fructo, não só porque se manifestão ao povo os benefícios e mercês, que Christo lhes*

⁴⁷ Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, pp.16,17.

⁴⁸ Daniele Menozzi, *La Chiesa e le Immagine. I testi fondamentali sulle arte figurative dalle origini ai nostri giorni*, Milano, San Paolo, 1995, p. 175-181.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p.183-191.

*concede, mas também porque se expoem aos olhos dos fiéis os milagres, que Deos obra pelos Santos, e seus saudáveis exemplos: para que, por estes dem graças a Deos, ordenem a sua vida e costumes á imitação dos Santos e se excitem a adorar e amar Deos, e exercitar a piedade»*⁵⁰. Afirma ainda o decreto que as imagens sagradas não têm em si alguma virtude ou divindade, não devem servir para se lhes pedir alguma coisa, nem para pôr esperança nelas, como faziam os gentios com os seus ídolos. Sublinha, por fim, numa preocupação de evitar desvios na interpretação, a necessidade de explicar aos mais incultos a distinção entre a imagem e a divindade, de não expor falsas doutrinas, nem dar aos ignorantes ocasião de errar. Na invocação dos santos, na veneração de relíquias e no uso das imagens sagradas, há que banir toda a superstição, todo o lucro sórdido e a toda a lascívia.

São retomados os argumentos em favor das imagens do 2º Concílio de Niceia, que tinha vindo pôr fim à crise iconoclasta, reafirmando a autoridade deste concílio e dando continuidade à tradição icónica, tão fortemente arraigada nas populações. Tal como então, também se limitam as inovações, tanto em relação a milagres como a relíquias, pois têm de ser previamente aprovadas pelo bispo. Estão lançadas as bases para o funcionamento de um sistema de controlo da produção e do uso das imagens sagradas, cujo funcionamento será garantido pela acção dos bispos, visitantes, e inquisidores, que irá condicionar, daí em diante, toda arte religiosa. Todo este sistema radica no reconhecimento da eficácia da visão, conduzindo a uma codificação cada vez mais inequívoca da linguagem visual e à condenação liminar de qualquer atitude de reserva em relação ao uso de imagens ou qualquer laivo de aniconismo.

Se o texto do decreto é sucinto, as suas leituras denotam a preocupação de ser mais explícitas. Em Portugal a divulgação das disposições tridentinas faz-se com celeridade, apoiada pela vasta área de influências do cardeal D. Henrique e do arcebispo Frei Bartolomeu dos Mártires. A primeira tradução é publicada em 1564, e à frase «*toda a lascívia será evitada*», a tradução portuguesa acrescenta «*de modo que as Imagens não sejam pintadas com formosura dissoluta*», equivalente a «*in modo di non dipingere o adornare le immagini con procace bellezza*» da tradução italiana. Conforme notou Joaquim Oliveira Caetano, não se incluía, então, no conceito de formosura dissoluta a cercadura de grotesco do frontispício desta publicação, o que manifesta a destrinça efectiva entre a liberdade que se mantém no domínio da decoração e as restrições que se põem às imagens

⁵⁰ João Baptista Reycend, *O Sacrossanto e Ecuménico Concilio de Trento*, Lisboa, 1781, p.353.

religiosas⁵¹. Nesta cercadura, que segue uma composição semelhante à que serviu para a *Repetitio Cap. Missas*⁵², todas as figuras — esfinges, sátiros, cariátides — estão nuas. A licença dos ornatos era respaldada pelo hibridismo das formas e pela sua submissão às regras da linguagem ornamental, largamente utilizada, aliás, em Roma, inclusivamente nas estâncias do papado⁵³.

Ainda que não tenha emanado directamente do Papa nenhum documento destinado a orientar a iconografia, equivalente ao *Index* dos livros proibidos, conforme defendia o cardeal Paleotti⁵⁴, são diversas as obras que concorrem para cumprir essa função, levando a uma inflexão na tratadística, onde passam a pontificar também os teólogos.

Assim, destacaríamos a *Instrucciones Fabricae et Supellectillis Ecclesiasticae* (1577) do cardeal Carlo Borromeo, com recomendações em relação aos atributos dos santos, à decência e adequação de acessórios e elementos decorativos, à dignidade e salubridade dos lugares onde se devem colocar imagens sagradas, e ao modo de benzê-las.

Na sua *De historia sanctarum imaginum et picturarum* (1594)⁵⁵, Johannes Molanus, teólogo de Lovaina, inclui instruções específicas para a representação de temas sagrados, guardando alguma margem de invenção na interpretação nas cenas, quando a história sagrada é omissa e a leitura feita é provável e consensualmente aceite; admite o uso de símbolos e metáforas, mesmo que não sejam facilmente acessíveis aos incultos; exemplifica erros de cariz teológico detectados em pinturas; e ainda que drástico na posição em relação a heresias, é particularmente prudente em relação a iniciativas individuais de párocos e inquisidores, a quem não reconhece legitimidade para decidir por si questões dúbias, sem apelar para a hierarquia religiosa⁵⁶.

O cardeal Paleotti, por sua vez, no *Discorso intorno delle immagini sacre e profane* (1594)⁵⁷ segue uma postura mais rígida, chamando a atenção para a necessidade que tem o pintor de remeter-se para a observação do natural, tal como aparece aos olhos dos mortais, e de submeter-se prudentemente à opinião dos doutos e dos bispos.⁵⁸

⁵¹ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via. Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa. 1535-1570*, dissertação de Mestrado apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1996, p.331.

⁵² Editado em 1559, por João Blávio em Lisboa, Veja-se reprodução na p. Ur, fig. D, do livro de Sylvie Deswarte, *Les Enluminures de la Lecture Nova (1504-1522)*, Paris, 1977.

⁵³ Luís Afonso «Ornamento e Ideologia» in *Ordens militares. Guerra, religião, poder e cultura*, vol. 2, Ed. Colibri / Câmara Municipal de Palmela, p.333, 334.

⁵⁴ Daniele Menozzi, *La Chiesa e le Immagini*, Milano, San Paolo, 1995, p.223.

⁵⁵ Reformulação de uma primeira versão de 1570.

⁵⁶ Daniele Menozzi, *ibidem*, p.213-217.

⁵⁷ Uma primeira edição provisória data de 1581.

⁵⁸ Daniele Menozzi, *ibidem*, pp.217-221.

Um texto que nos mostra a preocupação de direccionar a argumentação para a legitimação de representar de figuras isoladas, sem conteúdo histórico, as mais atacadas pelas diversas correntes reformistas por não se poderem justificar como ilustração de um acontecimento, é o de Bellarmino, *De controversiis christianae fidei*⁵⁹, datado de 1588. Começa por referir casos em que foram feitas imagens deste tipo, o primeiro ainda vetero-testamentário, quando o Senhor ordenou que se fizessem no santuário imagens de querubins⁶⁰; já na era cristã, o ícone aquiropoiético do rei Agbar, o crucifixo que se dizia ter sido feito por Nicodemos e a Virgem pintada por S. Lucas. Passa depois à enumeração de seis utilidades das imagens que não têm conteúdo histórico. Em primeiro lugar servem para instruir, pois, através dos atributos que tornam reconhecíveis as figuras, contêm também, como num compêndio, uma história; depois favorecem e aumentam a piedade para com Deus e os santos; incitam à imitação das virtudes dessas figuras; conservam na nossa memória aqueles que podem ser invocados nas nossas angústias; são uma confissão de fé, um testemunho que se ergue em contraponto às posições de luteranos e calvinistas; servem para honrar Deus e os santos. Se as diversas utilidades recorrem a argumentos já largamente conhecidos, a questão do testemunho de fé é a utilidade mais conjuntural, oferecendo-se como uma afirmação ostensiva das opções católicas em resposta aos sucessivos ataques dos reformistas. Assinale-se também que os exemplos que dá são de casos associados a poderes milagrosos da imagem, o que, implicitamente, equivale a admitir tal facto como mais uma funcionalidade.

Assim se vai construindo uma arte religiosa consentânea com as directrizes tridentinas, preocupada com a fidelidade à doutrina, com a clareza e carácter persuasivo da mensagem, cada vez mais afastada das idiosincrasias que marcaram o Maneirismo. Assiste-se, na teorização deste período, a uma reformulação de conceitos herdados da tratadística renascentista: a nobreza e liberalidade da pintura e da escultura radicam agora sua função de dar a conhecer a religião e estimular a piedade; o conceito de decoro passa do sentido amplo que tinha em Alberti e Leonardo (adequação entre a forma — figuras, gestos, trajés, espaços — e o significado, entre a obra e o lugar) a uma deslocação semântica que o faz coincidir com a noção moralizante de decência. O *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura e Architettura de Lomazzo* (1584) inclui um capítulo acerca de

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p.224, 225.

⁶⁰ Êx, 25, 18.

iconografia clássica e cristã⁶¹, demonstrativo da preocupação em fomentar o cumprimento de regras, numa submissão à autoridade dos Antigos e da Igreja.

Roma fornece os cânones ideológicos que deve seguir na iconografia de toda a cristandade, acentuando na representação das vidas dos santos o prodígio dos milagres, visões e êxtases, e o dramatismo dos martírios⁶². Por seu lado as práticas devocionais ganham espectacularidade, solenidade e decoro tanto nos cerimoniais do interior dos templos, como nas procissões de rua, dando às imagens um renovado protagonismo. A Igreja controla pois as suas imagens, enquanto instrumentos privilegiados de doutrinação e apelo devocional, separando claramente as águas entre o religioso e o profano, onde inclui o legado da Antiguidade Clássica, impossível de erradicar, dada a indissociabilidade entre o uso do latim e a presença da mitologia, mas passível de ser encarado na sua perspectiva histórica, remetido para localizações mais discretas e reutilizado na sua riqueza alegórica⁶³.

Podemos detectar uma posição conciliatória da coexistência do passado clássico com a arte religiosa nalgumas passagens dos escritos de Francisco de Holanda, que tanto prezava a herança dos antigos: *«E teve por bem a Santa Madre Igreja que tivéssemos as histórias pintadas e esculpidas do testamento velho e do novo, e todas as outras memórias santas para nossa contemplação, e doutrina. E não somente teve por coisa mui santa pintarem-se as coisas santas; mas as mesmas fábulas e transformações de gentios poetas consentiu que pudessem pintar e nos mármore esculpir, tudo para nosso ensino e para exemplo e declaração da verdade e da mentira e para sabermos eleger e conhecer a verdadeira sabedoria e fé; e deixar os sonhos e ficções passadas, que tanto tempo o mundo enganaram. E isto conhecendo e vendo com os próprios olhos a grande diferença que há de uma pintura ingrata e infiel e outra pintura fiel e agradecida, como é a dos cristãos. Tudo isto com grande razão e sapiência e inteligência dividido, escolhendo uma coisa ou outra e ajuntando tudo em Deus»*⁶⁴. Esta declaração vem de encontro ao gosto que lhe nota Sylvie Deswarte-Rosa⁶⁵ pelo evemerismo, que legitima os temas mitológicos trazendo os

⁶¹ Anthony Blundt, *Teoria de las Artes en Italia. 1450-1600*, 8ª ed., Madrid, Catedra, 1999, p.155.

⁶² Sobre a iconografia da Contra-Reforma veja-se a obra de Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001. (A primeira edição da obra, com o título *L'art religieux après le Concile de Trente*, data de 1932).

⁶³ Este tema da persistência da mitologia no contexto contra-reformista é abordado no texto de Jacques Thuillier «La mythologie à l'âge "barroque"» in Stela Georgoudi; Jean Pierre Vernant, *Mythes Grecs au figuré*, Paris, Gallimard, 1996, p. 167-167.

⁶⁴ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 26, 27. (Redigido em 1548)

⁶⁵ Sylvie Deswarte-Rosa, «A essência dos sentidos: o caso de Francisco de Holanda» in *Portugal e Flandres. Visões da Europa, 1550-1680*, Lisboa, 1992 (Europalia 91), p.145.

deuses para o âmbito dos seres humanos historicamente situados, heróis da fundação de cidades e reinos.

Respigando outras referências directas de Francisco de Holanda à arte posta ao serviço da Igreja, encontramos no mesmo capítulo «*Como a Santa Madre Igreja conserva a Pintura*»⁶⁶, uma resenha das declarações da Igreja ao longo de diversos concílios no que concerne ao uso das imagens, e ao papel que desempenham de «*viva escritura e doutrina dos indoutos*» e de «*acrescentamento de saber*» aos contemplativos e aos letrados. Nalguns capítulos mais adiante o autor ocupa-se da pintura de temática religiosa — imagens santas, coisas invisíveis, Deus e a Trindade, vícios e virtudes, Purgatório, Inferno, Paraíso⁶⁷ — dando algumas indicações iconográficas e chamando a atenção para a necessidade que tem o pintor de abordar tais assuntos com uma atitude de respeito. É particularmente cuidadoso nas recomendações para a imagem divina «*pois sabemos que aqui se encerra toda a fermosura da invenção, da proporção, do decoro, da graça, do amor, do honor, da bondade, da piedade, da liberalidade, da mansidão, da dificuldade, e de todas as excelências e infinidades dos divinos nomes.*» Assim, a quem for dado o privilégio de a representar, «*com grande reverência e temor contemple tal imagem e a pinte; e, se puder ser, confessado e comungado, e quando já a tiver acabada reconheça o divino benefício para com ele, e não se descuide e também se conheça que é da terra, porque não se erga mais em soberba que os outros homens*»⁶⁸.

Nestas recomendações pairam as exigências morais dos antigos pintores de ícones, e, por certo, experiência de ter pintado, a pedido de D. Catarina, uma cópia da pintura aquiropoiética do *Salvador*, da igreja de S. João de Latrão «*sem nenhuma coisa lhe acrescentar nem diminuir daquele grave rigor*»⁶⁹. Também assinala ter visto outros dois exemplares de imagem *vera*, uma atribuída a S. Lucas, da Virgem com o Menino, em N^a Sr^a do Pópulo, e outra existente em Santa Maria Maior.

Anos mais tarde, em 1571, numa obra que tenta, em vão, fazer valer os seus préstimos junto de D. Sebastião, *Da Ciência do Desenho*, inclui um capítulo acerca da diversidade de obras passíveis de ser feitas no âmbito da arte religiosa — cálices, sacrários, custódias, iluminuras, vestimentas, tiaras, mitras, pálios, retábulos, panos de armar, tapeçarias, e os próprios edifícios. Nas obras de pintura e de escultura «*não fazendo entalhos nem pinturas indiscretas e mui pouco para estar em altar, que muito se deve*

⁶⁶ Francisco de Holanda, *ibidem*, pp.26-29.

⁶⁷ Idem, *ibidem*, pp 62-69.

⁶⁸ Idem, *ibidem*, pp 65 e 66.

advertir dos Bispos como manda o Santo Concílio Tridentino (...)». Termina sublinhando que, acima disso tudo, «*serve sobretudo o Desenho para levantar o espírito a Deus, pelas coisas visíveis às invisíveis (...)*»⁷⁰.

Todas estas passagens da obra teórica de Holanda, enquadráveis numa estrita ortodoxia religiosa, e esclarecedoras da recepção das directrizes da hierarquia religiosa por parte de um artista, são aqui invocadas também por serem significativas da complexidade de correntes do ambiente cultural do seu tempo, pois neste autor coexistem com a curiosidade pelas *Antigualhas* do passado clássico, com os testemunhos dos contactos com destacados artistas e arquitectos da Roma, aí colhidos entre 1538 e 40, e com os conhecimentos de tratadística que manifesta, inclusivamente avançando um conceito inovador de *idea*, imbuído de neoplatonismo. Esta última faceta leva-o a considerar a pintura dom infuso e sobrenatural, o que lhe é apontado como incorrecção pela censura inquisitorial⁷¹.

As tensões entre a liberalidade do artista e a autoridade eclesiástica, de que o caso de Holanda é um apenas um pequeno episódio, e de que as aceras polémicas acerca das pinturas de Miguel Ângelo na Capela Sistina são o exemplo mais destacado em Itália, vão-se esbatendo no panorama geral do final do século XVI. Vários factores contribuem para este processo, que passa, no fundo, pela história das relações entre Maneirismo e Contra-Reforma, uma história complexa, que também abrange o posicionamento da Igreja perante o humanismo, e que se tem vindo a apurar e matizar no estudo dos casos concretos. Vistas esquematicamente, as circunstâncias que confluem para contrariar as expressões mais exacerbadas do Maneirismo são, por um lado, o facto de os artistas passarem a fazer formação no seio das Academias, meios onde impera o método, a regra e um tendencial ecletismo, e, por outro, o facto de os comitentes da arte religiosa se pautarem pela linha normativa tridentina. Passemos em revista alguns autores que lidaram mais explicitamente com estas questões.

O estudo da expressão do pensamento da Igreja na arte, para usar as suas próprias palavras, foi o objecto de análise de Emile Mâle (1932) na monumental obra que escreveu acerca da arte religiosa após o Concílio de Trento, ainda hoje uma referência neste

⁶⁹ Francisco de Holanda, *ibidem*, pp 63 e *Diálogos em Roma* pp. 60,61.

⁷⁰ Idem, *Da Ciência do Desenho*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, pp. 24, 25.

⁷¹ Acerca do conceito de «ideia» veja-se de Sylvie Deswarte, «Francisco de Holanda, teórico entre o Renascimento e o Maneirismo» in *História da Arte em Portugal*, vol. 7, Lisboa, Ed. Alfa 7, 1986, p. 26 e ainda, da mesma autora, *Ideias e Imagens em Portugal no tempo dos Descobrimentos*, Lisboa, Difel, 1992.

campo⁷². Em função deste objecto, debruça-se essencialmente sobre questões de iconografia, o que pressupõe a chamada de atenção para os artistas de segunda ordem, enquanto testemunhos do seu tempo. Ciente do funcionamento e modos de actuação das ordens religiosas, nomeadamente dos jesuítas, e das confrarias, agentes da configuração e divulgação das práticas devocionais, equaciona os grandes temas da arte deste período, os novos modos de representar as cenas evangélicas, e as novas devoções.

Federico Zeri (1957) considera o pequeno tratado *Due Dialoghi* de Giovanni Andrea Gilio da Fabriano (1564), onde o Maneirismo na sua vertente miguelangelesca é duramente atacado, o ponto de partida de uma crítica de arte baseada no valor devocional das imagens e não em exigências estilísticas⁷³. Na análise directa das obras detecta, mesmo antes do Concílio de Trento, uma acentuação dos motivos piedosos e devocionais, pelo que entende que a acção deste deve ser colocada na sequência de um processo mais vasto⁷⁴. Destaca a influência marcante de Alessandro Farnèse, «última grande figura do Renascimento e a primeira dos novos tempos»⁷⁵, que intuiu a importância da Companhia de Jesus e contribuiu, a seu modo para o cunho de cultura, ciência e requinte desta ordem. Giuseppe Valeriano é, para Zeri, a expressão pictórica mais genuína da Companhia e da arte sacra contra-reformista, que ele define como uma arte *senza tempo*⁷⁶. Uma pintura que utiliza um repertório vasto de temas e fontes, num eclectismo moderado, a *regolata mescolanza* que preconizava Gilio, e que as nivela num discurso uniforme, sem acentuações violentas, procurando um registo impessoal e anónimo.

Assinale-se o estudo das relações entre o debate religioso e a arte do século XVI feito por Maria Calí (1980)⁷⁷, que defende como necessária a distinção entre Reforma Católica e Contra-Reforma e analisa as incidências desta distinção na esfera artística. A Reforma Católica engloba as correntes reformadoras que antecedem as disposições tridentinas com figuras como Savanarola, Erasmo, Juan de Valdés, ou os cardeais Egidio da Viterbo e Pole, enquanto a Contra-Reforma se reporta à ortodoxia tridentina. A religiosidade de Miguel Ângelo, que se expressa veementemente nos frescos da capela Sistina, aproxima-se do círculo de Viterbo e Pole, e vistas por essa perspectiva, as críticas que lhe foram dirigidas ganham um sentido mais vasto. Segundo a autora elas não foram

⁷² Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma...*, p. 12.

⁷³ Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Geata*, pp. 30,31.

⁷⁴ Idem, *ibidem*, pp. 32,33

⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 44 e ss.

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 69 e ss.

⁷⁷ Maria Calí, *De Miguel Angel a el Escorial*, Madrid, Akal, 1994.

ditadas pelo descontentamento com um artista que não quis submeter-se a regras, mas pela consciência de que essa diferença atacava o mundo moral e religioso⁷⁸.

Quando Filipe II empreende o vasto projecto do Escorial, fá-lo dentro de uma linha rigorosamente católica e que, na opinião de Maria Calí, estabelece a continuidade entre a Reforma Católica e a Contra-Reforma, pois, no momento, o poder da Igreja estava já consolidado, e a herança dos movimentos reformadores e do humanismo de Miguel Ângelo podia ser recuperada para justificar, pela fé, o absolutismo político. As opções estéticas de Filipe II estão, neste aspecto, em consonância com as dos jesuítas, também eles virados para uma recuperação e reformulação do humanismo⁷⁹.

A autora segue o percurso da «forma cúbica» de Miguel Ângelo até à sua versão reformada de que o Escorial, tanto na arquitectura como na decoração, caso dos frescos de Cambiaso e de Tibaldi, é o exemplo mais representativo: «*En el claustro, el proceso de despersonalización de la forma se ha completado ya, y se advierte el estrecho vínculo que une a la arquitectura y a la pintura, como resultado de una misma concepción: la uniformidad de la piedra, siempre del mismo gris triste, y la ausencia del claroscuro en la arquitectura, por lo que los planos adquieren al encontrarse valores prismáticos, se corresponden en pintura con la misma ausencia de claroscuro, la misma búsqueda de luminosidad nítida y abstracta, el mismo facetado de las formas, como si cada elemento, al sumarse a la obra, pasase por un filtro de racionalidad extremadamente lúcido, y se depurase, liberándose de todo residuo de realidad humana. Sobre el gris plúmbeo de los muros, las formas prismáticas, los colores gélidos, nítidos, tienen una presencia casi alucinante y son como la realización física del dogma*»⁸⁰.

Por sua vez Palma Martínez-Burgos García (1990)⁸¹ também chama a atenção para a necessidade de considerar as disposições tridentinas como a formulação sucinta e dogmática de um debate há muito aberto, que, no caso espanhol, passa necessariamente pela figura do cardeal Cisneros⁸², e dedica especial atenção à bibliografia religiosa que fundamenta o uso da imagem. Parte daí para a análise de três blocos temáticos: a relação da imagem com os seus meios de propagação — procissões, teatro, emblemas, ilustrações de livros de meditação; a função doutrinal da imagem, onde aborda o culto dos santos e das

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p.226.

⁷⁹ Idem, *ibidem*, pp. 312, 313.

⁸⁰ Idem, *ibidem*, pp. 313, 314.

⁸¹ Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, 1990, p. 282.

⁸² Na linha do estudo de Marcel Bataillon *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, 1991, (1ª edição francesa de 1937).

reíquias, os exercícios espirituais e os locais de oração; as qualidades da imagem relativamente à narrativa, à adequação, à beleza e ao decoro. Considerando a arte sacra como um género, ou seja, como mais uma especialização dentro das artes, verifica a coexistência de múltiplas linguagens que, espalhadas pelas inúmeras paróquias, mosteiros, pequenos centros provinciais urbanos ou rurais, serviram a causa deste género. O gosto e formação das autoridades religiosas locais não é uniforme, e isso explica a diversidade de práticas, desde a vertente classicista, à emocional e flamenguisante, ou à *regolata mescolanza*, aconselhada por Gilio como forma ideal⁸³.

Em suma, é com este sentido da pluralidade e complexidade existentes quer nas práticas artísticas, quer nos diálogos entre artistas e comitentes, que Martínez-Burgos Garcia rebate as tentativas de apresentar o Maneirismo como uma arte da Contra-Reforma (Pevsner) ou, pelo contrário, entregar esse papel do Barroco (Weisbach). O próprio conceito alternativo, definido por Zeri, de uma arte *senza tempo* representativa da Contra-Reforma e elaborada com o contributo dos Jesuítas, se escapa à aglutinação de categorias de fenómenos diferentes, como acontece com as anteriores, não implica necessariamente que tal formulação tenha tido uma utilização uniforme em todos os espaços culturais. É, pois, de especificidades e diferenças que nos ocuparemos a seguir.

1.1.3. Circulação dos modelos maneiristas. Modelos e séries

Em toda a teorização do Maneirismo, para além da questão central da sua génese na arte italiana, há ainda as questões ligadas à recepção e especificidades dos modos de assimilação ou de rejeição pelas diferentes culturas. Para clarificar a abordagem desta temática é útil lembrar as modalidades de circulação de modelos pela Europa.

A vertente cortesã do Maneirismo, atraindo artistas de renome aos grandes centros como Fontainebleau e Praga, e alimentando uma continuidade de produção, faz destas cortes focos de irradiação dos novos modelos maneiristas. A deslocação de artistas, tanto para formação como para trabalhar nas grandes empreitadas de obras é um dos factores de difusão dos novos figurinos e fomenta contactos e trocas de experiências entre as diferentes culturas. Há também a ter em conta a importação de peças já manufacturadas, sejam elas de grande dimensão ou de pequeno porte, como é o caso de ourivesaria, cerâmica, tapeçaria, ou de outras peças decorativas em cujas características formais passam, imperceptivelmente, as fronteiras as novidades do gosto.

⁸³ Palma Martínez-Burgos Garcia, *ibidem*, p. 284.

A Igreja, como já vimos, dominando toda a faixa de produção artística ligada à arte sacra, funciona como um outro factor de difusão de modelos, adentro de uma linha de respeito pela tradição e pelo dogma que incita à uniformização. Através das ligações entre casas pertencentes a uma mesma ordem religiosa, através da edição de missais, catecismos, e demais bibliografia religiosa acompanhada de ilustrações, através de estampas de devoção avulsas, os exemplos viajam e reproduzem-se por toda a parte.

Adentro dos modos de circulação de modelos, os livros e a gravura desempenham um papel de destaque, pela facilidade de transporte e pela sua própria vocação de meio de comunicação e de divulgação do conhecimento. É o amanhecer da era da reprodutibilidade técnica, em que se vai assistir, na gravura, ao afinar de processos de *rendering* significativos da intenção subjacente ao uso deste meio. Se alguns artistas trabalhavam as suas próprias matrizes, como Dürer, que integra a invenção formal e iconográfica das gravuras no leque das suas experiências plásticas, a maioria da produção é obra de gravadores especializados na reprodução de obras alheias. É significativo que, como nota W. M. Ivings Jr.⁸⁴, numa primeira fase os italianos se interessassem mais pelo perfil e sombreado, como faziam no desenho para acentuar a sensação de tridimensionalidade, enquanto os alemães desenvolveram uma técnica caligráfica em que uma maior nitidez mecânica se combinava com o máximo de informação sobre pormenores e texturas. Nestas gravuras, o espaço entre os objectos é tão importante quanto eles. Marcantonio Raimondi alia o sentido de volume dos italianos aos sistemas lineares de Dürer, lançando as bases do sistema de representação que se iria tornar numa gramática linear, passível de ser utilizada por oficiais especializados. Esta concepção da gravura, enquanto sistema de tradução da pintura em múltiplos, permite o seu desenvolvimento comercial em grande escala, e cria um sistema de circulação de modelos, em que, paradoxalmente, se assiste à perda da aura, na sucessão de réplicas, cada vez mais afastadas do modelo, e ao reforço da aura dos originais, através da quantidade e poder de penetração das suas cópias⁸⁵. Entre os gravadores que mais divulgaram motivos ornamentais, podemos lembrar os italianos Zoan Andrea, Giovanni Antonio da Brescia, Nicoletto da Modena, o francês Jacques Androuet du Cerceau, ou os flamengos Cornelis Bos e Vredeman de Vries; e no que respeita a temáticas da pintura, para além dos já citados Dürer e Marcantonio Raimondi, recordemos

⁸⁴ W. J. Ivings Jr, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona Gustsvo Gili, 1975, pp. 99, 100. Esta reflexão acerca das diferenças de da concepção de espaço pictórico vem de encontro á observações de Van Mander em relação à cultura transalpina.

Lucas de Leyde, Goltzius, Cornelis Cort, Maarten de Vos, Jerónimo e Antoine Wierix, Rafael e Johannes Sadeler ou Philippe Galle.

Para um melhor entendimento dos mecanismos de produção e circulação de modelos, poderá ser útil fazer uma pequena paragem em dois historiadores de arte que, a seu modo e com formações diferentes, sentiram necessidade de equacionar, a nível teórico, os problemas com que se depararam na prática: Gérard Labrot e George Kubler. Ambos partem do reconhecimento das limitações no conceito de estilo⁸⁶ e da imprecisão de linguagem utilizada na história de arte, e procuram categorias passíveis de generalização, aplicáveis a qualquer forma de arte. O primeiro ocupou-se essencialmente da arte italiana dos séculos XVI e XVII, em contexto contra-reformista, e das relações entre a arte e o poder; o segundo da arte pré-colombiana e colonial na América Central, da arquitectura portuguesa e espanhola do século XVI, nomeadamente o Escorial. Para ambos se pôs a questão da função social da arte, bem como a necessidade de entender o funcionamento dos modelos e das séries.

Gérard Labrot propõe um conjunto de conceitos operativos, em parte herdados de Francastel, em parte decorrentes de problemas postos por obras de arte contemporânea, e também, evidentemente, indissociáveis dos seus estudos acerca da arte no tempo da Contra-Reforma⁸⁷. Assim, concebe qualquer obra de arte como uma organização de objectos figurativos⁸⁸, que são de natureza polissémica e passíveis de combinatória. As séries de relações que os objectos figurativos estabelecem entre si pautam-se por princípios ordenadores, por uma montagem, que é portadora de significado. Há montagem dentro de uma pintura, mas também no modo como ela se articula com a restante decoração, pelo que é necessário ter em vista a estratégia dos conjuntos. A presença, numa longa duração, de uma linguagem plástica articulada, indica a existência de um sistema figurativo, ou seja, um conjunto estável de redes de relações entre o mundo, os signos plásticos e a sociedade. O sistema afirma-se na delimitação das montagens possíveis, de modo a serem entendidas

⁸⁵ Entenda-se «aura» no sentido que lhe dá Walter Benjamin em «A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica» in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992. (O texto original data de 1936-39)

⁸⁶ Tomaremos apenas alguns exemplos de crítica a este conceito vindos de autores que se enquadram na área de história da arte, e que trabalharam no mesmo tempo histórico de que nos ocupamos, deixando de fora as críticas feitas do ponto de vista da semiologia visual, por se colocarem num quadro teórico radicalmente diferente.

⁸⁷ Gérard Labrot, «Penser une histoire de l'art aujourd'hui» in *Revue d'Esthétique*, nº 6, 1984, p. 179-195.

⁸⁸ Neste ponto Gérard Labrot cai na armadilha de que se queria defender. Deveria ter explicado o sentido do termo «figurativo», para não se confundir com o seu uso mais corrente. Pelo contexto deduz-se que não inclui apenas aquilo que pressupõe um referente, uma vez que se reporta a qualquer obra de arte, mas tudo o que é signo plástico.

por um público e exploráveis pelos artistas. Gérard Labrot observou, na Itália dos séculos XVI e XVII, relações particulares entre a hierarquia socio-cultural e o modelo de intervenção do artista, na medida em que este é coadjuvado, na idealização de programas para palácios ou igrejas, pelo comitente e por intelectuais que fornecem a necessária panóplia de imagens, textos e alegorias para permitir uma *mise en scène* da sua ideologia. A este processo chamou circuito de figuração, definido como o conjunto das operações intelectuais e práticas que se desenrolam desde a elaboração de um programa até a sua realização em imagens. Na apropriação dos sistemas figurativos pela ideologia, lembra que existem dois tipos de integração: ou o poder identifica-se com um artista ou um grupo e aposta nele, caso de Júlio II e Miguel Ângelo e neste caso assistimos à criação de modelos; ou então contrata profissionais que, predominantemente, aplicam modelos e, nesse caso funcionam como difusores de séries.

O estudo da duração de sistemas figurativos tem de ter em conta, por um lado, que cada obra de arte é, simultaneamente, um acontecimento, no tempo breve do seu aparecimento, e um objecto que perdura, que se inscreve na longa duração; e por outro, tem de seguir os ritmos de aparecimento dos modelos e de difusão das séries, em função do modo como os grupos sociais se relacionam com os sistemas figurativos. A vida destes sistemas é feita dos múltiplos ajustamentos, sentidos como necessários pelos grupos, que seleccionam objectos isolados ou montagens, combináveis com elementos de outras proveniências⁸⁹. Esta concepção permite a Labrot compreender porque é que um sistema plástico não evolui linearmente, mas segundo diferentes ritmos, com muitos desfasamentos entre séries picturais e desiguais possibilidades de transformação. A renovação dentro de um sistema dá-se pela introdução de novos objectos no campo figurativo, o que por vezes pode não passar de uma inovação superficial, ou, de modo mais decisivo, pela atribuição de novas funções a objectos familiares, que está na base de mutações.⁹⁰

Kubler⁹¹, alargando a ideia de arte ao «conjunto de objectos feitos pelo Homem, incluindo todos os utensílios e a escrita, para além dos objectos poéticos, belos e inúteis», define como tarefa do historiador descobrir as múltiplas formas do tempo. A obra de arte é, simultaneamente, um acontecimento histórico e uma solução para um problema. As soluções, ligadas umas às outras pela tradição e pela influência encadeiam-se em sequências formais, cujas fronteiras são móveis, pois a qualquer momento podem ser

⁸⁹ Gérard Labrot, *ibidem*, 189, 190.

⁹⁰ Idem, *ibidem*, 193.

reavaliadas e revalidadas: «o aparecimento de Rodin altera a identidade de Miguel Ângelo que foi transmitida, alargando a nossa compreensão da escultura e permitindo-nos uma nova visão objectiva sobre a sua obra»⁹². Esta observação é particularmente interessante em relação às reavaliações do maneirismo que vimos no capítulo anterior.

Kubler nota que nem sempre temos acesso aos objectos originais, e que nosso conhecimento das sequências se baseia, na sua maior parte, em réplicas. Há até um prazer estético em descobrir a série em que se integra uma obra, «versões que são antetipos e derivados, originais e cópias, transformações e variantes»⁹³. Abordando o estudo das séries no tempo, este autor avança o conceito de idade sistemática para designar a posição de cada elemento dentro da série formal, consoante a sua posição na duração. A idade dos objectos tem assim um valor absoluto, que diz respeito à data em que foi feito, e um valor sistemático, que depende da sua posição na sequência a que pertence. Em qualquer momento histórico verifica-se a coexistência de séries novas e de séries velhas, como também se verificam fenómenos de rejeição e de retenção, que são significativos. As soluções iniciais, ou neomórficas, são «tecnicamente simples, expressivamente claras e consomem poucas energias»; as soluções finais, ou promórficas são «dispendiosas, difíceis, intrincadas, recônditas e vigorosas»⁹⁴. No início das séries está, evidentemente, a invenção, e o que lhes dá estabilidade é a replicação. As réplicas, termo que evita a conotação negativa de cópias, vão-se infiltrando pequenas divergências, que as fazem, lentamente, derivar do arquétipo.

Tanto a proposta de Labrot como a de Kubler, usando terminologias diferentes, põem em causa as evoluções lineares, e em evidência as disparidades de ritmos, os desfasamentos, a coexistência de séries, a relação entre inovação e replicação, toda a dinâmica e complexidade da vida dos sistemas figurativos, ou das sequências formais.

Na sequência destas reflexões que nos podem abrir algumas perspectivas no modo de abordar a circulação de modelos, deter-nos-emos no caso, particularmente interessante, da introdução do *modo de Itália* nos Países-Baixos, que pode ser encarado como um exemplo de contacto entre dois sistemas figurativos fortes. A polarização criada desde o século XV entre arte italiana e a arte flamenga, duas tradições consistentes e prestigiadas, mas antagónicas, e a proximidade das relações entre Portugal e a Flandres, obrigam-nos a

⁹¹ George Kubler, *A forma do tempo. Observações sobre a história dos objectos*, Vega, 3ª ed. 1998 (1ª edição 1962).

⁹² Idem, *ibidem*, p.55.

⁹³ George Kubler, *ibidem*, p.66, 67.

dar particular atenção a esta região. Há que ter em conta que a introdução da faceta italianizante é antecedida por uma mudança de atitude face aos modelos medievais, que tem o seu ponto alto na geração dos Van Eyck, e marca, a seu modo, a viragem para uma concepção antropocêntrica, tanto na humanização e individualização das figuras, como no modo de situá-las mediante os parâmetros que nos fornecem os sentidos — o espaço e as suas distâncias, as gradações de colorido e as texturas da matéria, as luzes e sombras com que nos orientamos no quotidiano. É perante um olhar perspéctico que estamos já, ainda que ao serviço de funcionalidades da imagem e de imperativos temáticos medievais. Um olhar que substitui o espaço-tempo imutáveis do teocentrismo por um espaço-tempo avaliados pela medida humana, imbuído, pois, de transitoriedade.

Quentin Metsys, Jan Gossart e Barend van Orley ou Joos van Clève contam-se entre os primeiros pintores em quem os contactos com a Itália e a Antiguidade deixaram marcas impressivas e duradouras. A par destes mestres, desenvolvia-se aquilo que é designado por *primeiro maneirismo de Antuérpia*, ou *o maneirismo gótico de Antuérpia*. O termo é lançado por Friedlaender, em 1915, para reagrupar o chamado «Mestre de 1518» e outros pintores anónimos. Seria um conjunto de obras que apontava para uma renovação nos temas religiosos tradicionais, introduzindo elementos fantásticos, inquietantes, multiplicando personagens de figurino alongado e grande profusão de ornamentos por entre arquitecturas em ruínas, sob iluminações irrealis. Georges Marlier⁹⁵ questiona esta classificação, tanto no que respeita a legitimidade de usar o conceito de Maneirismo, pela conotação pejorativa que ainda tinha ao tempo de Friedlaender, como na restrição à área de Antuérpia, propondo uma mais longa e complexa designação de *Pré-Renascimento nos Países-Baixos*, de modo a englobar pintores de qualidade como Gossart. Defende, assim, que nos Países-Baixos o Maneirismo precede a pintura clássica, e é mais devedor a Dürer e à difusão das suas gravuras que à influência italiana, frisando que os pintores renascentistas nunca se afastaram totalmente deste Maneirismo do Pré-Renascimento. Daí a fragilidade e brevidade de uma pintura clássica transalpina, que, na sua opinião, passa rapidamente deste primeiro Maneirismo à antecipação de um Maneirismo de carácter internacional.

Paul Philippot, por seu lado, em *La Peinture dans les Anciens Pays-Bas*, mantém a terminologia *Maneirismo de Antuérpia*, explicando o seu aparecimento pelo rápido desenvolvimento da cidade entre 1510 e 1530, que faz aumentar subitamente a procura de

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 79. Nesta formulação está presente, em pano de fundo, *A vida das formas* de Henri Focillon, de quem foi discípulo.

obras de arte e atrai artistas de diversos pontos. Neste meio cosmopolita surge uma tentativa de dar forma à nova consciência subjectiva pela irrupção desenfreada de um expressionismo, que prolifera sem apoio de uma tradição expressionista, misturando motivos góticos e motivos italianos, numa gratuidade que se manifesta tanto ao nível da forma como da iconografia⁹⁶. Considera esta tendência mais superficial, o que o aproxima da postura inicial de Friedlaender, afastando dela pintores como Metsys, Clève, Gossart, van Orley, que manifestam outra profundidade na compreensão da arte do Renascimento italiano.

Philippot coloca Pieter Coeck e Lancelot Blondel numa transição do Gótico para o Renascimento, e salienta uma série de cisões que marcam a passagem: nomeadamente a cisão entre a forma que se amplifica e a atenção ao pormenor; entre o primeiro plano e o fundo (relacionada com o desenvolvimento autónomo da paisagem, em que a vista do espaço longínquo envolvente permite uma evolução mais orgânica); cisão entre a cor e a luz onde se notam os esforços para integrar o cromatismo tradicional, ligado a uma cor objectiva, ao claro-escuro plástico e à valorização tonal do ambiente; cisão entre o dinamismo da acção e o estatismo herdado do passado simbólico da figura. Tal como Dürer na Alemanha, Gossart, van Orley e Frans Floris terão um papel decisivo na mudança⁹⁷.

Nos anos 40, Philippot assinala em Breughel a capacidade de elevar a pintura de género e a pintura de paisagem ao nível de uma verdadeira alternativa flamenga à generalização do italianismo; e encontra em Jan Massys e Pierre Pourbus um maneirismo severo. Ao lado do realismo e da corrente mais contida destes últimos, Frans Floris e Michael Coxcié são, por ele, conotados com uma vertente mais humanista, que procura a forma ideal. Cabe a Jan Scorel e Maerten van Heemskerck a penetração nas províncias do Norte, a partir dos anos 30, da lição italiana. O fim do século XVI faz desta lição uma disciplina em Marten de Vos, ou nos Francken. Já as obras de Blocklandt, Goltzius ou Bloemaert são consideradas por Philippot de um maneirismo exacerbado.

Para um melhor entendimento desta última fase é esclarecedor o tratado publicado por Karel van Mander em 1604, *Het Schilder-Boeck*, um marco na consciência das especificidades do Maneirismo setentrional⁹⁸. Van Mander defende um método de trabalho

⁹⁵. Georges Marlier, *La Renaissance Flamande: Pieter Coeck d'Alost*, Bruxelles, George Finck, 1966, pp. 110-112.

⁹⁶ Paul Philippot, *La Peinture dans les Anciens Pays-Bas*, Paris, Flammarion, 1994, pp.109,110.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p.158.

⁹⁸ Sobre este tratado veja-se Ricardo de Mambro Santos, *Il canone metamorfico. Saggio sulla pittura del Manierismo fiammingo e olandese*, Roma, Apeiron, 2002. O autor analisa nesta obra os fundamentos teóricos de van Mander, e o modo como ele os aplica no estudo de casos.

pluralista, que consiste na adopção simultânea de diferentes *maniere* e numa imitação que ultrapassa a directa observação da natureza. O artista deve reapropriar-se das *maniere* e das *rese* (soluções técnicas e operativas)⁹⁹ dos artistas que admira, e transformar a cópia numa rapina creativa, eivada de variedade. É vital conhecer os mestres, desenvolver um juízo selectivo para escolher de cada um os elementos que interessam, e ser capaz de reformulá-los, para que o resultado seja uma feliz confluência estética entre as inclinações inatas de quem cita e as características de quem é citado. A pintura é pois essencialmente, para ele, uma actividade auto-referencial, que alarga o leque de modelos possíveis ao património de três grandes bancos de imagens: a antiguidade, a pintura italiana e a tradição transalpina¹⁰⁰. O intelecto do pintor e a sua memória, necessariamente servidos pela habilidade em registar o estilo, a *maniera* e as modalidades operativas dos mestres precedentes, transformam a imitação numa permanente renovação das tradições estéticas¹⁰¹. Poder-se-ia utilizar, para sintetizar a tarefa do artista na perspectiva manderiana, as palavras de Mambro Santos: «*Considerando il possibile come vero e il vero come un dato da rimodellare, l'artista potrà ripercorrere le innumerevoli metamorfosi registrate dall'ingegno, dalla memoria, dall'intuito individuale*»¹⁰².

Adentro dos contributos mais específicos da pintura setentrional, van Mander destaca a paisagem, considerada um campo de expressão autóctone e original, onde não existem personagens principais nem elementos secundários, sendo o espaço o verdadeiro protagonista. Trata-se de um espaço construído através da luz e da cor, e não de uma construção matemática de perspectiva, onde o que conta é o diálogo entre os elementos representados e o ambiente¹⁰³. Estes elementos, quer sejam figuras, edifícios ou ornamentos, têm um estatuto idêntico na economia da composição, contribuindo para a harmonia da superfície pictórica. Tal concepção, ao contrário do que acontece na arte italiana, não privilegia a figura humana e respalda, também, a autonomia figurativa do pormenor e a meticulosidade próprias da tradição pictórica local¹⁰⁴.

⁹⁹ Ricardo de Mambro Santos, *ibidem*, p. 137. Neste ponto, deparámo-nos com as dificuldades de tradução do termo *resa* (*handelingh*) para português. A distinção entre *resa* e *maniera*, noções distintas mas complementares, é importante para Van Mander, a primeira tem a ver com o conjunto de soluções técnicas adoptadas por um artista, é um modo de fazer, enquanto a segunda tem a ver com o conjunto de estilemas de um artista, é o seu património morfológico.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 141.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p.235.

¹⁰² Idem, *ibidem*, p.45.

¹⁰³ Idem, *ibidem*, pp.99-101.

¹⁰⁴ Ricardo de Mambro Santos, *op. cit.*, p. 213, lembra, a este propósito, as afirmações de Philippot [*La Peinture dans les Anciens Pays-Bas*, p. 21,22] acerca do papel do pormenor na arte flamenga do séc. XV, e do facto de cada coisa tender a designar uma realidade que a transcende.

Em suma, no encontro destes dois sistemas figurativos podemos observar uma primeira fase de incorporação de elementos isolados, que não constituem alterações ao sistema, a que se seguem múltiplas atitudes em relação à aplicação dos modelos. Na apropriação criativa que van Mander teoriza, sente-se bem a distância que medeia entre a criação de modelos e as vicissitudes da sua aplicação, pois, se esse processo de criação de formas era corrente na época e também na Itália, evidentemente, em relação aos mestres, o seu funcionamento numa região de tradição cultural suficientemente consistente e nas mãos de artistas com capacidade de inovação, acaba por conduzir a uma síntese original, também ela geradora de modelos.

Sejam quais for os conceitos que se tomem como andaimes de uma análise, não podem ser encarados como categorias explicativas em si, reduzindo as obras ao que cabe na definição geral do conceito, mas como meios de descrever os pólos dinamizadores da actividade artística, os eco-sistemas em relação aos quais as obras se constroem conjugando diferentes formas de aproximação, de assimilação ou de rejeição. Esta atitude privilegia não a etiqueta em si, mas a relação, aquilo que se estabelece entre uma obra e os paradigmas do seu tempo. Se tomarmos os conceitos como algo definitivo deparamo-nos na prática com situações contraditórias, porque a realidade cultural é complexa, diversificada e também imbuída de situações paradoxais para as quais o olhar precisa de ganhar agilidade e eficácia. Assim, os conceitos devem ser encarados da mesma maneira com que olhamos para as duas faces de uma moeda: nunca podemos vê-las em simultâneo, e só rodando a peça, vendo ora de um ponto de vista ora de outro, nos apercebemos da existência de duas realidades que se completam. É esse movimento, a sucessão de pontos de vista que confere operacionalidade aos conceitos.

1.2. Especificidades do caso português

1.2.1. Convergências e divergências na conceptualização e periodizações

Ao analisar as diferentes fases por que passou a história da arte portuguesa ao longo do século XX, Paulo Pereira afirma que, após as primeiras grandes sínteses — a de Aarão de Lacerda, a de João Barreira e a de Reinaldo dos Santos —, se entra numa nova conjuntura: «Uma geração de transição, como a de José-Augusto França, Jorge Henrique Pais da Silva ou Artur Nobre de Gusmão, seria o elo decisivo para a constituição de uma historiografia moderna da arte portuguesa, tanto através da produção de estudos (monografias, análises comparativas, modelos metodológicos), como através do ensino. De

algum modo, estes investigadores iriam proceder ao preenchimento da maior, e por vezes comprometedora, falha da historiografia da arte portuguesa: o desconhecimento involuntário ou voluntário da arte estrangeira, factor absolutamente incontornável quando se tratava de formar um olhar objectivo e, se quisermos, mais desapaixonado e desideologizado da arte produzida em Portugal»¹⁰⁵.

Ao pôr a tónica na problemática da relação da arte portuguesa com a arte estrangeira, Paulo Pereira toca, efectivamente numa questão fulcral, que no capítulo anterior tivemos ocasião de abordar a propósito dos contactos entre sistemas figurativos e da complexidade dos modos de circulação de modelos. Assumir que o caso português se situa num contexto europeu, no qual ele ocupa uma situação periférica, permite efectivamente uma observação mais distanciada e o enriquecimento que trazem as abordagens comparatistas com outras regiões, e não implica, de modo nenhum, subalternizar a sua produção artística a um seguidismo de modelos estrangeiros. Cabe aqui lembrar as pertinentes observações de Carlo Ginzburg acerca das relações entre centros e periferias, pois este autor faz distinção entre as diferentes situações possíveis: a periferia é habitualmente conotada com a situação de atraso em relação à dinâmica inovadora do centro, mas também pode apresentar variações que se constituem em alternativas. Há distinções a fazer entre resistência e atraso, entre as estratégias de dominação e as estratégias de persuasão que regem os mecanismos de actuação dos cruzamentos culturais¹⁰⁶.

A renovação de metodologias na historiografia da arte, que se foi apurando ao longo das décadas de 60 e 70, reflectiu-se numa obra de divulgação publicada entre 1986 e 1989, a *História da Arte em Portugal* editada pelas Publicações Alfa, que, no entanto, é marcada por alguma ambiguidade na delimitação dos períodos, já que dedica um volume ao Gótico, um ao Manuelino e outro ao Renascimento, com as inevitáveis sobreposições que isso implica, aliás explicitamente assumidas pelos autores. É de assinalar que nela surge, pela primeira vez em obras deste tipo, a individualização do Maneirismo com um volume próprio, dirigido por Vítor Serrão.

¹⁰⁵ Paulo Pereira, texto de introdução à *História da Arte Portuguesa*, 1º vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 12. A historiografia da arte portuguesa é especificamente abordada em «Acerca da historiografia da arte portuguesa» de Maria Calado em *Arte Opinião* nº 2, Jan. 1979, pp. 7-10; nº3, Fev. 1979 pp.24-27; nº4 Mar. 1979, pp.13-19, bem como, mais recentemente no editorial «L'histoire de l'art au Portugal» da *Revue de l'Art* nº 133, 2001, pp. 5-18, da autoria de Luís de Moura Sobral.

¹⁰⁶ Carlo Ginzburg, «História da Arte Italiana» in *A Micro-História e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 5-93.

Já a iniciativa seguinte no âmbito da publicação de sínteses actualizadas, a *História da Arte Portuguesa* de Paulo Pereira (1995), mantendo o recurso a especialistas das diferentes áreas, procurou ultrapassar as sobreposições verificadas na *História da Arte em Portugal* através de uma coordenação geral, que enquadra as temáticas abordadas em periodizações pautadas pelo ritmo de sistemas de longa duração, como o sistema medieval, a fechar com o manuelino, seguido de um sistema moderno que, sob o título «classicismo, inovações, resistências, academismos», engloba toda a produção que vai desde o Renascimento ao Neoclassicismo. Podemos deduzir destas delimitações o reconhecimento da existência de sistemas figurativos e, no caso da época moderna, a vontade de incluir no título um vislumbre da dinâmica do funcionamento dos paradigmas. A recuperação de «portuguesa» no título denota que o afastamento temporal permitiu ultrapassar a carga nacionalista e isolacionista que o adjectivo tivera, e centrar a atenção nas questões relativas à arte «produzida em território que é hoje português, ou no estrangeiro, para encomendadores ou compradores portugueses»¹⁰⁷.

A década de 50 foi um período instaurador no estudo e teorização do Maneirismo no nosso país, graças a figuras como Adriano de Gusmão, Pais da Silva ou Martin Soria. O primeiro fez um trabalho pioneiro, tanto na análise das obras de Simão Rodrigues e de Diogo Teixeira, como nas ilações em relação à aplicação do conceito ao caso português: constata que a italianização é posterior ao Renascimento, dada a predominante vinculação aos flamengos, e que ela se dá sem subordinação completa, incorporando em constantes tradicionais essa modernização, de que colhe «não a finura, a elegância e a voluptuosidade dos mestres de Parma e Florença, mas sobretudo a feição mais austera e clássica dos romancistas, a que mais quadraria, certamente a uma sociedade que aderira à Contra-Reforma»¹⁰⁸. Pais da Silva dedicou-se sobretudo à arquitectura e assinalou o despontar da pintura do novo estilo em obras que enquadraram num Maneirismo de ascendência flamenga, como o *Martírio de S. Sebastião* de Gregório Lopes, a série da Misericórdia de Abrantes, o *Pentecostes* de Vasco Fernandes, ou a pintura do Mestre de S. Quintino, entretanto identificado como Diogo de Contreiras¹⁰⁹. Este pintor, bem como Francisco de Campos e a produção pictórica da transição para o Maneirismo foi objecto de particular atenção por parte de Martin Soria. Assinale-se ainda o contributo de Flávio Gonçalves com os seus

¹⁰⁷ Paulo Pereira, *op. cit.*, p.20.

¹⁰⁸ Adriano de Gusmão, «A pintura maneirista em Évora» *A cidade de Évora*, nº 35-36, 1957, p.27.

¹⁰⁹ J. H. Pais da Silva, *Estudos sobre o Maneirismo*, 2ª ed. Lisboa, Estampa, 1986, p. 24.

estudos acerca da iconografia dos séculos XVI e XVII e das incidências da Inquisição e da Contra-Reforma nas temáticas desse tempo.

Vítor Serrão iniciou em 1975 uma prospeção sistemática sobre o Maneirismo português, cruzando os dados provenientes do levantamento do espólio pictórico espalhado pelo país com os que colheu em documentação coeva. A importância que dá à problemática dos movimentos de classe, leva-o a estudar as alterações do estatuto social dos pintores, que vão deixando para trás os laços mestreiros e vão assumindo a liberalidade do seu labor. Para este historiador «toda a obra de arte é não só uma peça de fruição dotada de precisa funcionalidade (religiosa, de afirmação de poderes, etc.), mas sobretudo o *testemunho globalizador*, mais ou menos clarificante, da situação ideológica em que foi produzida»¹¹⁰. Assim, defende a necessidade de se fazer uma abordagem global da obra de arte que, sem descurar a vertente estética, elucide também os vectores dessa situação ideológica, a funcionalidade da obra, as condições da produção artística, o perfil dos comitentes e a reacção dos fruidores, em suma, tenha em conta a conjuntura económico-social, política, filosófica e religiosa. Nesta postura teórica cabem os seus estudos de Cripto-História de Arte direccionados para obras desaparecidas de que apenas restam testemunhos indirectos, através dos quais se enriquece a fortuna crítica de outras obras que chegaram até nós. A persistente investigação deste historiador tem vindo a alargar o leque de pintores enquadráveis no Maneirismo, seguindo a sua penetração em zonas periféricas que dificilmente poderiam recorrer a grandes mestres, e que vão dando resposta às necessidades dos seus mercados através do desenvolvimento de oficinas locais. Esta abertura a horizontes mais modestos em termos de projecção artística, mas não menos importantes em termos de importância histórica e, afinal, também estética, dá uma imagem mais precisa da abrangência de um fenómeno que não se confina aos grandes centros cosmopolitas de Lisboa, Évora, Coimbra e Tomar. Os momentos principais de balanço da sua pesquisa são as sínteses que apresentou em 1982¹¹¹, 1986¹¹², 1995¹¹³ e 2002, aquela que mais recentemente veio a lume e que se assume como «uma *síntese pessoal* que compromete o autor, e só o autor, numa leitura abrangente sobre a arte pensada e realizada neste país durante a Idade Moderna»¹¹⁴.

¹¹⁰ Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Presença. 2002, p. 14.

¹¹¹ Idem, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, ICALP / Ministério da Educação e Universidades, 1982.

¹¹² Idem, *História da Arte em Portugal*, vol. 7, *O Maneirismo*, Lisboa, Alfa, 1986.

¹¹³ Idem, «Entre a Maniera moderna e a ideia de decoro: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português» in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte do Tempo de Camões*, 1995, pp.16-57.

¹¹⁴ Idem, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Presença. 2002, p.16.

No que respeita à periodização do Maneirismo, Vítor Serrão aponta como primeiras experiências de viragem anti-renascentista as obras finais de Gregório Lopes e de Garcia Fernandes, tendência que culmina no Maneirismo experimental, de que Diogo de Contreiras será o principal representante, e na qual inclui ainda pintores como mestre de Abrantes, Francisco Campos ou o mestre de Arruda dos Vinhos. Segue-se uma fase assimilação mais plena da *maniera* italiana, a que não falta os contactos directos de alguns artistas com Itália, e em que se destacam Gaspar Dias, Campelo, Salzedo e ainda Venegas e Cristóvão e Morais, entre outros. De 1570 a 1580 impõe-se a Contra-Maniera com as inflexões impostas pelo decoro tridentino, veiculadas por Giuseppe Valeriano e Luis de Morales, e corporizadas na obra de Fernão Gomes, Diogo Teixeira, Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão. Instala-se uma pintura *senza tempo* que irá, durante décadas, responder às necessidades devocionais e doutrinárias.

Se a partir de Gaspar Dias, Campelo, ou Salzedo a integração no Maneirismo é clara e consensual, já o Maneirismo experimental suscita reservas em alguns historiadores, sobretudo em Joaquim Oliveira Caetano, para quem a pintura do período que vai de meados da década de 30 ao final da década de 40 do século XVI, não ganha em ser vista «quer de um epílogo da brilhante época da pintura manuelina, quer como uma espécie de antecâmara experimental da pintura maneirista portuguesa»¹¹⁵. Este autor insere a referida pintura num quadro cultural definido pela tentativa de classicismo formal, pela preponderância do humanismo e por um quadro espiritual confuso de pré-reforma¹¹⁶, e defende a individualidade deste período.

O que há de comum entre estas posições antagónicas é o reconhecimento da necessidade de estabelecer uma separação entre o período de vigência predominante dos modelos flamengos, onde desponta uma actualização de repertórios decorativos que não assimila o pleno espírito humanista em todas as suas vertentes, e a decidida atracção pelo polo italiano, já em marcado pela plena vigência dos modelos maneiristas. Fernando António Baptista Pereira, por seu lado, sem recorrer à categoria explicativa de Maneirismo experimental, constata que o triunfo do Maneirismo foi precedido pela desconstrução da sintaxe clássica renascentista, presente na produção mais inovadora do segundo quartel do século XVI¹¹⁷. Estas discrepâncias, salutares para a clarificação dos conceitos e o ensaio da

¹¹⁵ Joaquim Oliveira Caetano, «Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo», in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte do Tempo de Camões*, 1995, p. 105.

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 104.

¹¹⁷ Fernando António Baptista Pereira, *História da Arte Portuguesa. Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa Universidade Aberta 1992, p.145.

sua operacionalidade, acabam por, mais uma vez, deixar evidente a inseparabilidade dos conceitos de Renascimento e Maneirismo e a imprescindibilidade de reconhecer as idiossincrasias locais na assimilação de cada um deles. O contacto com o *modo de Itália* seja pela via flamenga, seja por contacto directo, seja pela via espanhola com a qual se que se estreitam mais os laços no período filipino, é uma dinâmica de forças na qual, entre os casos extremos da emulação e da rejeição, se jogam as multifacetadas gradações da assimilação e adaptação. Não se trata de avaliar com sinal menos os afastamentos em relação aos modelos, mas de ter consciência da força de irradiação destes e das diferenças introduzidas na recepção, pois são elas que podem esclarecer as especificidades do espaço cultural em que se situam.

A exposição *A Pintura Maneirista Portuguesa. Arte no tempo de Camões*, em 1995, foi a face visível da investigação acerca deste período e a oportunidade para balanços que, de então para cá, têm sido objecto de aprofundamentos e questionamentos. De entre outros autores que se debruçaram sobre a pintura deste período citaremos, para além dos já mencionados, Túlio Espanca, Pedro Dias, Dagoberto Markl, José Alberto Seabra Carvalho, Sylvie Deswarte, Fernando António Baptista Pereira e Dalila Rodrigues.

1.2.2.Principais oficinas e condições da produção pictórica

Durante a primeira metade do século XVI mantém-se ainda a integração dos pintores no esquema de aprendizagem e de trabalho de tradição medieval, com as obrigações gremiais semelhantes aos restantes oficiais mecânicos, e solicitados para execução das mais diversas tarefas: «eram executantes de retábulos de óleo, mas também douradores e estofadores de imaginária e marcenaria (caso de Jorge Afonso), debuxadores de quadros, de livros, de tapeçarias e de “divisas” nobres (caso de Cristóvão de Figueiredo), examinadores de ofício nas suas várias modalidades, iluminadores de nobiliários e missais, cartógrafos ou “pintores de cartas de marear”, policromadores de arcos festivos ou caixas de esmolos, fresquistas de “grotesco” ou de figuras, decoradores de proas de navios, avaliadores de retábulos, etc.(...)»¹¹⁸. A enumeração das diferentes solicitações de que era alvo o pintor, é feita por Francisco de Holanda de forma sistemática

¹¹⁸ Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Presença. 2002, p.84. Sobre as condições de trabalho nas oficinas de pintura e o funcionamento das parcerias ver do mesmo autor *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*; ainda de Vítor Serrão e Manuel Batoréo «O retábulo de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa» in *Garcia Fernandes*, Lisboa, Museu de S. Roque, 1998, pp.97-100; de Emília Matos e Vítor Serrão «A prática de atelier na pintura portuguesa da primeira metade do século

em *Da Ciência do Desenho*, onde discrimina tudo o que pode ser feito ao serviço de Deus, do rei ou da guerra e, para além disso, faz a apologia da indispensável cultura visual do próprio comitente, para «*um entendimento do desenho e da pintura*»¹¹⁹.

O trabalho produzido então nas oficinas pautava-se por um conceito de autoria distante ainda da individualização e da hierarquização de géneros que se viria a impor mais tarde, escassas são as obras assinadas, e eram prática corrente as empreitadas conjuntas e os trabalhos executados em parceria. A intervenção de diversas mãos e a consequente dificuldade em distinguir as contribuições específicas de cada participante, levou alguns historiadores a optar pela metafórica designação de *nebulosa* ao reportar-se a oficinas ou parcerias onde a marca do trabalho colectivo é mais evidente. Encontramos o termo aplicado sobretudo a conjuntos de obras que dão continuidade aos modelos de Gregório Lopes e, sobretudo, nas parcerias englobadas por Luís Reis-Santos na designação de «Mestres de Ferreirim», em virtude da encomenda para este convento feita a Cristóvão de Figueiredo, em que colaboraram Gregório Lopes, Garcia Fernandes, e seus ajudantes¹²⁰.

Um trabalho mais recente acerca do retábulo de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa reencontra este ambiente de parceria e resume assim a situação: « O estudo do ambiente de trabalho vigente em Portugal nestes anos de 1530-1550 é essencial para melhor se compreender o espírito das obras remanescentes e, também a fluida identidade das diversas “escolas” cosmopolitas que, de Lisboa, trabalham, para os quatro cantos do Império, muitas delas geradas no seio da oficina desse enigmático Jorge Afonso. É caminho que persiste por decifrar e que no caso da nebulosa Ferreirim se torna imperioso seguir: se Gregório Lopes (pintor e cavaleiro da Ordem de Santiago, com obras absolutamente identificadas: Charola do Convento de Cristo de Tomar, Santuário do Bom Jesus de Valverde...) escapará com o seu estilo mais pessoalizado a esse panorama geralmente colectivista, já as obras dos seus contemporâneos Garcia Fernandes, Cristóvão de Figueiredo, e também Jorge Leal e Brás Gonçalves, e ainda Afonso Gonçalves, Manuel André e os chamados Mestres de Arruda dos Vinhos (Cristóvão de Utreque?) e de Abrantes (Cristóvão Lopes?),

XVI» in *Estudo da Pintura Portuguesa. Oficina de Gregório Lopes*, pp.39-45; e de Myron Malkiel-Jimoursky, *Pintura à sombra dos mosteiros*, Lisboa, 1957.

¹¹⁹ Francisco de Holanda, *Da Ciência do Desenho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 37-39.

¹²⁰ «A nebulosa Gregório Lopes» é título de capítulo da obra José Alberto Seabra Carvalho, *Gregório Lopes*, Lisboa, Inapa, 1999, p. 101. Encontramos o termo em José Luís Porfírio, Vítor Serrão e outros.

se confundem muitas vezes entre si, precisamente por agirem no quadro de rígidas “parcerias”»¹²¹.

Para além dos citados pintores destaca-se a figura de Diogo de Contreiras, activo de 1521 a 1565, que embora tendo também trabalhado em parcerias, tem um conjunto de peças que formam um *corpus* individualizável, marcado por um novo entendimento da da lição italiana e por uma expressiva utilização da plasticidade, da cor, da figura *serpentinata* e do escorço. Francisco de Campos, natural dos Países Baixos, que trabalha em Málaga e depois se fixa em Portugal, entre 1555 e 1580, é um exemplo de internacionalização, não só no seu percurso, como no diálogo entre as marcas antuerpianas e uma emergente linguagem maneirista, na sua decidida opção pela recusa do naturalismo, recorrendo a espaços distendidos e distorções anatómicas. Como ele, à escala das suas possibilidades e das regiões onde trabalharam, António Nogueira e Ambrósio Dias constituem exemplos de actualização de formulários, ainda por via indirecta.

O contacto directo com Itália, tanto nas suas novidades como nas suas *antigualhas*, torna-se imprescindível para a formação de um artista, na esteira do impulso humanista da corte de D. João III e de alguns mecenas mais esclarecidos¹²². Após a passagem por Roma de Francisco de Holanda, em 1538-40, cujos frutos ele vai transpor sobretudo para a tratadística, segue para lá António Campelo (act.1552-1586), que trabalhou nos círculos de Daniele da Volterra e seus colaboradores e assimilou a *bella maniera*. Se no regresso a Portugal não foi contemplado com cargos e encomendas oficiais, a sua qualidade não deixou de impressionar outros pintores que repetiram composições suas como Simão Rodrigues, Diogo Teixeira e outros. Gaspar Dias (act. 1560-1591), também formado em Roma, deixa bem patente na sua *Aparição do Anjo a S. Roque* (igreja de S. Roque, c.1584) os ecos de Parmigianino nos alongamentos e poses das figuras, na lateralização dos eixos perspécticos, e na teatralização das luzes. Ao contrário de Campelo, obteve os cargos de pintor dos Armazéns e Casa da Mina e da Índia e de examinador dos pintores de óleo e de têmpera.

O andaluz Lourenço de Salzedo (activo em Lisboa de 1564 a 1577, data da sua morte), pintor de D. Catarina, também estadeou em Roma, e bastaria a encomenda do retábulo do Mosteiro dos Jerónimos, para deixar claro o prestígio de que gozava perante a

¹²¹ Manuel Batoréo e Vítor Serrão «O retábulo de São Bartolomeu da Sé de Lisboa. Garcia Fernandes numa obra de “Parceria”» in *Garcia Fernandes. Um pintor do Renascimento eleitor da Misericórdia de Lisboa*, 1998, p.99,100.

rainha. De cunho romanista, a sua obra é eivada de uma monumentalidade e de uma preferência pela *forma cúbica* de raiz miguelagelesca.

Francisco Venegas (†1594) formado em Sevilha com Luís de Vargas, e natural desta cidade, vem, após passagem por Roma, fixar-se em Lisboa, pelo menos a partir de 1578. Foi pintor régio do cardeal D. Henrique e de Filipe II (1583) e destaca-se pelo seu modo pessoal de organizar as diversas influências recebidas de Miguel Ângelo, de Spranger e de Vasari, pela segurança e desenvoltura do seu desenho e pela sensualidade de algumas das suas figuras.

As directrizes do decoro tridentino depressa disciplinam tais ousadias. A pintura do Padre Giuseppe Valeriano (1542-1596), a quem D. Henrique recorre em 1579, é exemplo cabal de como pôr o conhecimento dos mestres ao serviço da ortodoxia religiosa. Por seu lado, a recolhida piedade das obras de Luís de Morales (1515-1568), que trabalha em Évora, Elvas e Portalegre, encontrou eco em diversos pintores portugueses. Datam das duas últimas décadas de quinhentos e o início do século XVII grandes conjuntos retabulares, como o da capela-mor da Sé de Portalegre, o da igreja da Luz de Carnide, o da igreja do Carmo em Coimbra, o da capela da Universidade de Coimbra, que atestam o alinhamento por uma arte *senza tempo* de pintores como Fernão Gomes, Diogo Teixeira, Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão.

Diogo Teixeira (c.1540-1612) conseguiu superar, através do contacto com a obra de Venegas e de Gaspar Dias, a circunstância de não se ter deslocado Itália, sendo um dos mais operosos pintores do seu tempo. Também foi um empenhado defensor da nobreza da arte da pintura e da sua consequente desvinculação dos vínculos gremiais.

Fernão Gomes, nascido em Castela, fez a sua aprendizagem com Anthonis Blocklandt e fixou-se em Lisboa em 1573. De modo muito próprio, alia ao contributo nórdico a *forma cúbica* de Miguel Ângelo, bem como soluções de Zuccari e Tibaldi, entre outros. Teve o cargo de pintor régio a partir de 1594 e de pintor dos Mestrados das Ordens Militares em 1601, e a sua intensa actividade estendeu-se à ilha da Madeira.

Simão Rodrigues (c. 1560-1628), também estadeou em Roma, como foi confirmado recentemente¹²³, colhendo no Oratorio della Confraternità del Crocifisso modelos e assunto para futuras composições, a que somará ressaibos vasarianos e moralescos. Entre a muita e

¹²² Vítor Serrão fez um recente balanço em «O Maneirismo na pintura portuguesa. Roma, os artistas e o seu contexto social» in Actas do Simpósio Internacional *La Recepcion del Modelo Italiano en la Peninsula Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2003, a publicar.

desigual pintura que executou, de acessível leitura e em tudo cumprindo os requisitos devocionais trabalhou em diversas empreitadas em estreita colaboração com Domingos Vieira Serrão, constituindo assim um exemplo de continuidade das parcerias. Dificulta a delimitação do *corpus* da sua obra a quantidade de colaboradores e seguidores que teve — de novo uma *nebulosa* no dizer de Vítor Serrão —, cuja existência comprova a receptividade que tiveram as suas fórmulas.

Domingos Vieira Serrão (c.1570-1632) pintor régio de Filipe III, conhecedor da obra dos pintores italianos das campanhas do Escorial, revela-se mais seguro e erudito que Simão Rodrigues.

Amaro do Vale (c. 1550-1619), que passou por Roma e Milão e, de regresso, trabalhou em Espanha, foi pintor régio de Filipe III entre 1612 e 1619, e, exímio desenhador, mas com pouca pintura retabular conservada, situa-se já na fronteira do Maneirismo tardio com o naturalismo tenebrista.

Um outro pintor régio de Filipe II, de quem, embora não tendo trabalhado em Portugal, fazemos menção por ter obra na ilha da Madeira é Michael Coxcie (1499-1592), natural de Malines, discípulo de Van Orley em Bruxelas e estante em Roma entre 1531 e 1539¹²⁴. Capaz de assumir a direcção da Real Manufactura de Tapeçarias de Bruxelas, de satisfazer numerosa obra retabulística e retratística, tem uma obra vasta que, sem perder o recorte flamengo, adopta, entre outros, modelos de Miguel Ângelo, Rafael, Tiziano. É significativo que também satisfaça a encomenda de Filipe II de uma cópia do Cordeiro Místico de Van Eyck, o que prova o prestígio que gozava a pintura desse velho mestre, em nada deslustrado pela concorrência das novidades italianas.

Esta breve súpula teve de deixar necessariamente de lado muitas das figuras activas entre o segundo quartel de quinhentos e o primeiro de seiscentos, para assinalar apenas os nomes mais marcantes da pintura portuguesa deste período. Deixa também visível a mobilidade dos pintores, nomeadamente entre Portugal e Espanha, área em que muito está ainda por esclarecer, como também sublinha o deslocamento para Itália, por via directa ou indirecta, do centro de gravidade da criação artística.

No que respeita à emergência da individualidade do autor ao longo deste período, assiste-se à passagem das parcerias colectivistas para outras formas de organização de

¹²³ Vítor Serrão «Simão Rodrigues em Roma. A influência do Oratorio del Crocifisso na pintura maneirista portuguesa», *Promontoria*-Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, Ano I, nº 1, 2003, pp. 95-114.

trabalho, que, embora mantendo as empreitadas conjuntas necessárias para garantir o desejado andamento das obras, deixam espaço para a afirmação de personalidades distintas, dentro dos limites impostos pelas condicionantes da encomenda religiosa: é o caso das colaborações de Diogo Teixeira e Francisco Venegas em Carnide; de Fernão Gomes e Simão Rodrigues em Portalegre ou deste e de Domingos Vieira Serrão em Coimbra. As reivindicações individuais e colectivas em torno da alteração de estatuto dos pintores, ganham visibilidade com a criação da Irmandade de S. Lucas, em 1602, fundada por Fernão Gomes, Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, com sede numa capela do Convento da Anunciada. As condicionantes locais não permitiram, no entanto, que esta Irmandade evoluísse para a formação de uma Academia de Desenho e Pintura, à maneira italiana,

Se o termo *nebulosa* se configura sem limite definido, não deixando no entanto de ser lida como um conjunto consistente, um outro termo é recorrentemente aplicado a obras não directamente imputáveis à mão de um determinado pintor, mas tributárias dos seus formulários. É o termo *círculo*, que circunscreve uma irradiação em volta de um centro, neste caso de uma personalidade mais vincada a que se reportam os seus colaboradores e seguidores. Ultrapassando a dimensão da oficina, o *círculo*, no entanto, não chega a ter a dimensão de uma *escola*. As oficinas mais solicitadas directamente com encomendas, funcionaram também como locais de formação e como paradigmas na produção do seu tempo, e tiveram assim maior poder de irradiação, pois os seus modelos compositivos espalharam-se pelo país, entre oficinas e mestres de presença menos marcante, mas de maior poder de penetração nos pequenos centros de periferia, adequando-se aos gostos e posses de clientelas locais.

Veremos agora, de toda esta produção artística, o que chegou às ilhas da Madeira e Porto Santo e em que circunstâncias.

¹²⁴ Na sequência do colóquio internacional realizado em Malines em 5 e 6 de Junho de 1992, foi publicada de Raphaël de Smedt, «Michiel Coxcie, pictor Regis (1499-1592)», *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudeheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen* 96, nº2, Mechelen, 1993.

2. Características e condições de funcionamento do mercado artístico da Ilha da Madeira no século XVI

O arquipélago da Madeira chegou ao fim do primeiro quartel do século XVI com uma posição sólida no contexto da Expansão, enquanto bem sucedido laboratório de experiências de povoamento de novos espaços e enquanto local estratégico de apoio às rotas para outros rumos. Favorecida pela abundância das águas, pela fertilidade das terras e pela amenidade do clima, a ilha da Madeira passou da cultura cerealífera dos primeiros tempos ao êxito da produção açucareira, que começa a dar sinais de declínio por esta época, mercê de razões endógenas, (as pragas e o esgotamento de solos), e exógenas, (a concorrência outros mercados). O comércio marítimo garantia o escoamento da produção e o aprovisionamento em bens que escasseavam como o trigo ou os produtos manufacturados.

A distribuição de terras pelos sesmeiros, inicialmente cometida aos donatários, tinha sido travada por D. Manuel, proibindo inclusivamente as sesmarias a partir de 1508, de modo a que não se desbravassem terras senão para canaviais, preservando as zonas altas e as vertentes a norte para garantir lenha para os engenhos e os pastos para o gado, protegendo assim a vertente sul para a rentável cultura açucareira. A nobreza fundiária cada vez se vai tornando mais chegada à vida urbana, acumulando os cargos públicos aos rendimentos de suas fazendas, exponencialmente entregues a foreiros e rendeiros para exploração, mas contrariando a divisão das propriedades através da vinculação das terras a capelas e morgadios.

Uma leva de colonos estrangeiros, entre os quais João Esmeraldo, Simão Acciaioli, João Rodrigues Castelhana, fixa-se entre os finais do século XV e meados do XVI nas terras de canas da vertente sul e «*bem relacionados com a finança europeia e com os principais centros do comércio europeu, cativaram a atenção da aristocracia e burguesia insulares com quem se relacionaram por laços de parentesco*»¹²⁵.

A descrição da cidade do Funchal, feita cerca de 1530 pelo conde Giuglio Landi, refere as casas feitas de pedra e assaz cómodas e o grande número de ameníssimos jardins que reflectem o modo de vida dos *principais* e dá uma imagem da largueza em que viviam aqueles com quem privou: «*É igualmente rica em construções, quer particulares quer públicas, e abundante em todas aquelas coisas que são necessárias à vida e ao*

*embelezamento de uma cidade. Aqui chegam mercadores de muitos países distantes: da Itália, França, Flandres, Inglaterra e da Península Ibérica, que para lá levam aquelas coisas que fabricam para os da ilha e dela transportam aquelas de que a ilha é produtora, tais como o açúcar e o vinho, por lá haver em grande abundância*¹²⁶.

Se atentarmos nas descrições de Gaspar Frutuoso, feitas na década de 80, ressalta o lado faustoso das habitações: a da viúva de Duarte Mendes «*sumptuosas casas dentro de uma cerca bem amurada, onde tem engenho de açúcar e casas de purgar açúcares*», a de João Esmeraldo «*aposeno antigo, mui rico, com casas de dois sobrados e piares (sic) de mármore nas janelas e em cima seus eirados com muitas frescuras*»; a de Martim Vaz de Cairos «*umas casas como paços muito grandes, onde tem uma comprida sala, em que jogam a péla e janelas de boa vista para a Sé*»; ou a grossa fazenda de Gonçalo Fernandes «*com engenho de açúcar e muitas terras de canas, e grandes aposentos de casas e igreja com seu capelão*», na Calheta¹²⁷.

Viviam do seu trabalho o heterogéneo grupo dos mercadores, os oficiais dos mesteres, os camponeses, os homens da serra e os homens do mar. Os escravos mouros, mulatos, negros ou canários forneciam a mão-de-obra para os trabalhos mais pesados e asseguravam também o serviço das casas. Existia uma franja de marginalidade, que nas serras era constituída por salteadores, incendiários, homiziados ou escravos fugidos e, nos núcleos urbanos, por ladrões, vadios, pedintes, prostitutas e ciganos¹²⁸. A Igreja pontuava no quotidiano desta sociedade, fornecendo-lhe os quadros morais e a vertente de cultura e espiritualidade, enquanto única instituição solidamente organizada com acesso ao saber e relação com o poder.

Tanto o xadrez social como a traça das malhas urbanas e das propriedades rurais estavam desenhados. Estava, portanto, há muito implantado nesta região, também, um mercado artístico, cujas modalidades de funcionamento passaremos a analisar.

2.1. Organização eclesiástica e vivência religiosa

Uma vez que a totalidade do *corpus* de obras de que nos ocuparemos se enquadra na pintura religiosa, impõe-se uma breve resenha do que foram a organização eclesiástica e

¹²⁵ Alberto Vieira, *História da Madeira*, Funchal, SRE, 2001., p.29.

¹²⁶ Giulio Landi, «Descrição da ilha da Madeira», António Aragão, *A Madeira vista por estrangeiros*, Funchal, SREC / DRAC, 1981, pp.82, 83.

¹²⁷ Gaspar Frutuoso, *Livro Segundo das Saudades da Terra*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1968, pp.112,113,125.

¹²⁸ Veja-se a composição destes grupos sociais em Azevedo e Silva, *A Madeira e a construção do Mundo Atlântico*, Funchal, CEHA, 1995, vol II, pp. 694-714.

as principais orientações da vida religiosa entre o início século XVI e o primeiro quartel do século XVII, nas ilhas da Madeira e Porto Santo. Poderá parecer excessivo, na economia deste trabalho, o destaque dado a este capítulo, mas tal opção foi conscientemente tomada, pela necessidade sentida de clarificação das estruturas e vivências religiosas locais. A falta de estudos de história social, religiosa e de mentalidades centrados no lugar e no tempo que nos interessavam, que dessem respostas às muitas interrogações que se nos puseram, pesou também na decisão de desenvolver e sistematizar um pouco mais o tema, coligindo informações dispersas e acrescentando algumas inéditas. Os dados que fomos encontrando, embora a maior parte das vezes não directamente relacionados com o nosso elenco pictórico, trouxeram-nos interessantes contributos para uma cripto-história da arte, permitiram-nos situar melhor perante especificidades da mais importante faixa do mercado artístico insular e aproximar-nos mais da reconstituição de uma determinada visão do mundo, ficando como modestas pistas para outros estudos que possam, eventualmente, suscitar.

2.1.1. Clero secular e organização eclesiástica. Criação de freguesias, acção pastoral, campanhas de obras.

A tarefa de povoar uma terra até então desabitada, de ir desbravando os terrenos, tornando-os produtivos, em circunstâncias em que o isolamento geográfico acentua a precariedade da condição do colono, torna mais evidente a necessidade de uma dimensão espiritual que passa pela sacralização do espaço, demarcando e construindo lugares de culto, e pela sacralização do tempo, pontuando os ritmos diários ou anuais do calendário e diferenciando as etapas da existência humana através de práticas litúrgicas. Esta dimensão está patente no facto de, desde a primeira viagem, serem integrados, entre navegadores e povoadores, frades franciscanos a quem competia a direcção espiritual destes grupos e de, bem cedo, a apropriação de novos espaços ser marcada pelo acto religioso da primeira missa e pela construção das primeiras ermidas.

Do ponto de vista administrativo, o poder espiritual no Arquipélago da Madeira foi inicialmente entregue à Ordem de Cristo, a que superintendia o Vigário de Tomar, com a missão de construir templos, providenciar os ministros de culto e assegurar os seus vencimentos. Algumas das pequenas capelas que foram acompanhando o nascimento dos povoados, privilegiadamente agarrados às zonas mais férteis e acessíveis do litoral sul mas caminhando depois para o interior, passam a sede de paróquias à medida que o

desenvolvimento demográfico assim o vai exigindo. Ao longo do século XV e no princípio do XVI foram criadas, na capitania do Funchal, as paróquias de Santa Maria Maior, Câmara de Lobos, Calheta, Ribeira Brava e Ponta do Sol, Campanário (1508) e Estreito de Câmara de Lobos (1509); na capitania de Machico, além do próprio núcleo central, Caniço, Santa Cruz, S. Vicente e Gaula (1512); na ilha de Porto Santo a de Nossa Senhora da Piedade¹²⁹.

A bula de Leão X *Pro excellenti proeminentia* de 12 de Junho de 1514¹³⁰ extingue a Vigararia de Tomar e cria a diocese do Funchal para a qual passa a jurisdição eclesiástica. Numa transição cautelosa de poderes, o primeiro bispo é, a pedido de D. Manuel, o próprio Vigário de Tomar, D. Diogo Pinheiro e Frei Nuno Cão, freire de Tomar e seu representante, é elevado à dignidade de Deão. A bula confere ao rei o direito de padroado e de escolher o bispo, ficando este encarregado de instituir dignidades, canonicatos e prebendas. A nova diocese compreendia todos os territórios ultramarinos ocupados pelos portugueses, até 1539, data em que começa o desmembramento deste vasto território com a criação de outras dioceses — Goa, Angra, Santiago e S.Tomé. Entre 1533 e 1551, numa situação transitória e pouco clara, é criado um arcebispado, mas a categoria de metropolitana e primaz cessa com a bula *Super universas orbis ecclesias* de Júlio III, que reduz a diocese do Funchal a sufragânea de Lisboa, compreendendo apenas as ilhas da Madeira, Porto Santo, Desertas, Selvagens e Arguim.

Após a criação da Diocese multiplica-se, no decorrer do século XVI, o número de ermidas bem como o aparecimento de novas paróquias, em razão do crescimento das populações e, também, por vezes, do isolamento em que se encontravam alguns povoados: Faial (1516), S. Jorge (1517), Ponta Delgada (1520), Santo António (1521), Ponta do Pargo (1522), Santana (1521), Caniço (1527), Porto Moniz (1540), Fajã da Ovelha (1550), Seixal (1553), Santa Maria Maior (sita na antiga Nossa Senhora do Calhau, depois incorporada da

¹²⁹ Muito brevemente lembramos os principais estudos feitos: a compilação mais remota de informação acerca da organização eclesiástica do arquipélago da Madeira foi a do manuscrito do Cónego Jerónimo Dias Leite, que serviu de base a Gaspar Frutuoso nas suas *Saudades da Terra*; Henrique Henriques de Noronha em 1722 elabora as *Memórias Seculares e Eclesiásticas para a Composição da Historia da Diocesi do Funchal na Ilha da Madeira*. O comentador das *Saudades da Terra* Álvaro Rodrigues de Azevedo acrescenta, em 1873, a estes textos dados mais precisos, com referência a documentação. Já no século XX, os Padres Fernando Augusto da Silva e Pita Ferreira deram importantes contributos. Recentemente estudos monográficos introduziram precisões e sobretudo novas problemáticas, ainda que não tenha sido feita nenhuma obra de síntese suficientemente esclarecedora neste campo. Muitos dos artigos estão incluídos nas actas dos Congressos Internacionais de História da Madeira. Remetemos ainda para a entrada «Funchal, Diocese do» do *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, da autoria de Alberto Vieira, e para a bibliografia aí indicada.

¹³⁰ Uma tradução feita pelo Padre Ricardo Augusto de Sequeira e publicada no Correio do Funchal 27 de Novembro 1879 foi transcrita pelo Padre Fernando Augusto da Silva, *Subsídios para a História da Diocese do Funchal*, p. 37-41.

Sé e, finalmente, restaurada como paróquia independente em 1557), Caniçal (1561), Água de Pena (1561), Estreito da Calheta (1562), Monte (1565), Tabua (1566), S. Pedro (1566, depois extinta em 1579 e restabelecida em 1587), Arco da Calheta (1572), Porto da Cruz (1574), Canhas (1577), S. Roque (1579), S. Martinho (1579), Madalena (1582), S. Gonçalo (1588)¹³¹. Só voltarão a ser criadas novas paróquias nos anos 70 do século XVII.

Esta lista dá-nos uma ideia da expansão populacional e da dinâmica da organização religiosa de então, levada a empreender numerosas campanhas de obras exigidas tanto pela emergência das novas paróquias como a evolução das antigas, factos que só pontualmente e de forma lacunar ficaram documentados, e que justificam plenamente a quantidade e qualidade das obras que constituem o nosso elenco pictórico.

Passemos agora em revista o perfil dos prelados que passaram pela Diocese para ter uma ideia do modo como a hierarquia religiosa pretendia consolidar a organização eclesiástica e orientar a acção pastoral. Uma primeira constatação é que a criação da Diocese não impediu o absentismo dos primeiros bispos, pois até meados do século XVI só se verificaram deslocações esporádicas de bispos à ilha em missão pastoral. Primeiro D. João Lobo, ainda enviado pela Ordem de Cristo, em 1508, que ordenou, crismou, visitou e sagrou diversas igrejas e benzeu a Sé, ainda em construção. Após a criação da Diocese, já durante o bispado de **D. Diogo Pinheiro** (1514-26), deslocou-se à ilha D. Duarte, bispo titular de Dume, em 1516, para a sagração solene da catedral, cuja construção durou de 1493 a 1515, tendo tomado também medidas em relação à disciplina eclesiástica e elaborado um regimento interno do Cabido da Sé. Enviou ainda este bispo um visitador e providenciou o andamento das obras da catedral¹³². Data do seu episcopado a criação das paróquias do Faial, S. Jorge e Santana, Ponta Delgada, Santo António e Ponta do Pargo, sendo a de Santo Antão, no Caniço, fundada já em período de Sé vacante.

O arcebispo **D. Martinho de Portugal** (1533-47), que ascendera a esta dignidade pelos valiosos serviços que prestara em Roma a D. João III, não se deslocou ao Funchal, embora tenha enviado «*algumas preciosas relíquias e também diversos objectos de valor*

¹³¹ Utilizámos as datas compiladas por Alberto Vieira em *As Constituições Sinodais e a Administração das Dioceses Insulares (Angra, Funchal e las Palmas) nos séculos XV a XVII*, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria. Para mais dados acerca do número de agentes eclesiásticos e de aspectos demográficos veja-se José Manuel Azevedo e Silva, *A Madeira e a Construção do Mundo Atlântico*, vol. II, pp.909-913; Susana Münch Miranda «Para a história da estrutura eclesiástica da ilha da Madeira (segunda metade do século XVI). Cóngruas, paróquias e paroquianos» in *Actas do III Colóquio Internacional de História da Madeira*, CEHA, 1993, pp.547-555; Miguel Jasmins Rodrigues, *Organização de Poderes e Estrutura Social na Ilha da Madeira 1460-1521*, Cascais, 1996; Nelson Veríssimo, *Relações de Poder na Sociedade Madeirense do Século XVII*, Funchal 2000, pp.17-48 e 353 e ss.

¹³² Padre Fernando Augusto da Silva, *Subsídios para a História da Diocese do Funchal*, vol I, Funchal, 1846, p. 83.

destinados aos serviços de culto»¹³³ e tenha providenciado a vinda de D. Ambrósio Brandão, em 1538, com dois visitantes numa iniciativa tendente a reorganizar paróquias e suas normas funcionamento, incluindo a utilização dos livros de registo. Os visitantes terão encontrado muitas arestas para limar numa diocese arredada pelo posicionamento geográfico do controlo das instâncias superiores, e actuaram com um zelo que anunciava já novas orientações: «*Vieram os visitantes à cidade e executaram em toda a ilha o seu ofício, não com aquele mimo com que todo o bispado estava criado, antes com muito rigor e aspereza, porque os calos, que os vícios tinham feito nas almas dos delinquentes, era necessario desfazê-los com a trementina do castigo e não com o óleo de brandura e de piedade, pelo que estavam malquistos*»¹³⁴. Estando a Sé vacante, vários provisores asseguram o governo da Diocese e é enviado, em 1548, D. Sancho, bispo vindo de Canárias, que consagrou o Mosteiro de S. Francisco¹³⁵. A paróquia do Porto Moniz foi criada no episcopado de D. Martinho de Portugal e a da Fajã da Ovelha em período de Sé vacante.

Durante a vigência de **D. Frei Gaspar do Casal** (1551-56), teólogo de D. João III no Concílio de Trento, veio o provisor e vigário geral António da Costa que «*serviu sempre mui inteiramente o cargo de provisor, visitando por especial mandado dos prelados do seu tempo todo bispado e castigando e emendando os delinquentes com muita prudência, porque era singular letrado, e foi muito temido, e, por essa razão, absterio de sua condição*»¹³⁶.

O primeiro bispo a fixar-se na ilha, ainda que apenas entre 1558 e 1563, numa conjuntura que é já a da reorganização pós-tridentina, é **D. Jorge de Lemos** (1556-69), dominicano. «*Foi este prelado mui isento de condição e algum tanto áspero dela, por castigar seus súbditos com severidade; porém sempre fez o que devia, dando prémio a quem merecia e castigando os obstinados*»¹³⁷. Reorganizou as freguesias do Funchal com a criação de uma colegiada em Santa Maria do Calhau (1557) e outra em S. Pedro (1566), onde foram iniciadas as obras da Igreja. Para além disso são criadas as paróquias do Caniçal, Água de Pena, Estreito da Calheta, Monte e Tabua. Deve-se-lhe também a iniciativa da fundação do primeiro seminário, criado por alvará régio de 20 de Setembro de

¹³³ Idem, *ibidem*, p.99

¹³⁴ Gaspar Frutuoso, *op.cit.*, p.290. Acerca deste bispo ver também Paulo Drumond Braga, «A actividade diocesana de D. Martinho de Portugal na Arquidiocese funchalense». in *Actas do III Colóquio Internacional de História da Madeira*, pp.557-562.

¹³⁵ Gaspar Frutuoso, *ibidem*, p.292.

¹³⁶ Gaspar Frutuoso, *ibidem*, p.293.

¹³⁷ Idem, *ibidem*, p.294

1566. Estava ausente da diocese quando se deu o saque dos corsários franceses em Outubro do mesmo ano, que muito abalou toda a população e apressou a vinda dos jesuítas para a ilha.

Segue-se-lhe um outro dominicano, **D. Fernando de Távora** (1570-73), pregador de D. Sebastião, que, no entanto, renunciou sem ter chegado a deslocar-se à sua diocese, pelo que se manteve António da Costa no governo dela, como já vinha fazendo na ausência de D. Jorge de Lemos. Foi criada neste período a paróquia do Arco da Calheta.

O seu sucessor, **D. Jerónimo Barreto** (74-85), «*se criou no Colégio de Coimbra na doutrina e leite dos Padres da Companhia*¹³⁸, e pautou a sua actividade pelo zêlo e devoção, não receando inclusivamente opor-se aos interesses dos nobres. Foi ele quem primeiro aplicou as disposições do Concílio de Trento mais rigorosamente, a começar pela reunião de um sínodo do clero de onde resultou a promulgação de Constituições Sinodais em 1578, «*leme desta nau da Igreja militante e governo dela*»¹³⁹. Deu também andamento à instalação e funcionamento do Seminário Diocesano considerado, então, uma medida urgente. Introduziu alterações na circunscrição das paróquias da área do Funchal, extinguindo no centro da cidade a paróquia de S. Pedro e criando na periferia as de S. Roque e S. Martinho; criou ainda as paróquias de Porto da Cruz, Canhas, S. Roque, S. Martinho e Madalena.

Existe muita informação acerca das iniciativas deste episcopado e de boa parte do seguinte na documentação do Cabido da Sé do Funchal, nomeadamente no *Livro da Fábrica da Sé nº 6*, que começa precisamente em 1574 e vai até 1604, dando-nos uma ideia das obras de raiz ou apenas de beneficiação então realizadas nos templos, dos retábulos encomendados, das peças de ourivesaria e demais ornamentos adquiridos. O número de pedras de ara entregues a altares de diversas igrejas e confrarias também é significativo da vitalidade da Igreja neste período.

No que respeita a obras, começamos por destacar a preocupação em guarnecer e cair a capela-mor da Sé em 1578, aquando da realização do Sínodo¹⁴⁰; mas a outras necessidades acudiu o bispo como atestam despesas em 1580 para a Igreja de S. Roque «*que se fez novamente*»¹⁴¹; em 1581 para obras na Igreja de Santa Cruz e S. Vicente¹⁴²; em 1582 para a armação da Igreja nova dos Canhas, para as capelas-mores de S. Jorge e

¹³⁸ Idem, *ibidem*, p.299.

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 300.

¹⁴⁰ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé Lº6*, fl 124 vº.

¹⁴¹ *Ibidem*, fl.137vº.

¹⁴² *Ibidem*, fl 19 e 107.

Santana e para lajear a Igreja de Gaula¹⁴³; em 1583 para o arco da capela do Porto da Cruz e para o lajeamento das capelas de Água de Pena, do Caniço e de Ponta Delgada¹⁴⁴. Do mesmo ano data uma ajuda para conserto da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé¹⁴⁵ e obras na capela-mor do Porto Moniz, que em 1585 ainda só tinha as paredes¹⁴⁶; do ano seguinte uma ajuda aos mordomo do Santíssimo da Ribeira Brava para conserto da sua capela.

Quanto a notícias acerca de retábulos temos, em 1580 e 1581, o da igreja de S. Pedro na Ponta do Pargo, mandado fazer pelo bispo, mas recebendo também para o efeito ajuda dos fregueses¹⁴⁷; a ajuda para o frete e coisas necessárias para o retábulo oferecido pelo rei para a igreja de S. Brás do Arco da Calheta em 1577-78¹⁴⁸; para o conserto e pintura do retábulo de Santana ao pintor Jerónimo de Fontiveras em 1578¹⁴⁹; para o da Graça no Estreito de Câmara de Lobos, em 1581¹⁵⁰ e, ainda, para o retábulo do altar da Confraria de Nossa Senhora do Rosário da Sé¹⁵¹. Nenhum destes retábulos chegou, infelizmente, até aos nossos dias.

Em relação a outras peças sabe-se que o pintor Jerónimo de Fontiveras dourou ainda um Crucifixo para a igreja da Ponta Delgada¹⁵², em 1582, e que o Mestre das Obras fez o debuxo do sacrário do Caniço em 1583 por 400 réis, mandado fazer a Lisboa por 15 000 réis¹⁵³.

Houve, também, muito cuidado posto nas peças de ourivesaria, como atestam pagamentos a Diogo Caldeira, ourives, pelas tesouras de prata¹⁵⁴ e a Tristão Ribeiro pelo conserto de um cálice e um turíbulo para a Igreja de N^a Sr^a do Calhau¹⁵⁵, bem como o pagamento a um espanhol Manoel de Luna para limpar alguma prata da Sé e «ensinar como daquy por diante se avia de alimpar sem ser ao fogo»¹⁵⁶.

¹⁴³ *Ibidem*, fl.144vº e fl.145.

¹⁴⁴ *Ibidem*, fl.146vº, 147 e 149vº.

¹⁴⁵ *Ibidem*, fl. 147.

¹⁴⁶ *Ibidem*, fl. 153vº e 160.

¹⁴⁷ *Ibidem*, fl. 19.

¹⁴⁸ *Ibidem*, fl.100.

¹⁴⁹ *Ibidem*, fl.124vº.

¹⁵⁰ *Ibidem*, fl.135vº. Para o retábulo da Ponta do Pargo e para o do Estreito de Câmara de Lobos dispenderam-se 54 949 réis, dos quais 40 000 para pintar e dourar e o resto em 11 bordos grandes e outras despesas.

¹⁵¹ *Ibidem*, fls. 19, 124vº, 14, 135vº, 135vº e 147 respectivamente.

¹⁵² *Ibidem*, fl. 145.

¹⁵³ *Ibidem*, fl. 147 e 150.

¹⁵⁴ *Ibidem*, fl.19 vº.

¹⁵⁵ *Ibidem*, fl. 144.

¹⁵⁶ *Ibidem*, fl. 156.

Gaspar Frutuoso deixa um elogio a este prelado, ao descrever a Sé do Funchal: «*Tem daíão, dignidades, cónegos, mestre de capela e cantores de boas e delicadas vozes, todos com honesta renda, mas não tanta com quanta merecem, por serem ministros mui doctos, virtuosos, destros e escolhidos, como é agora o ilustríssimo prelado deles, D. Hierónimo Barreto*»¹⁵⁷.

O período final deste bispado coincide com a transição para o período do domínio filipino e seria interessante conhecer as alterações daí decorrentes, e as repercussões que decerto terão tido na esfera religiosa, mas é uma questão difícil de apurar, que aguarda ainda aprofundamentos. Embora não tenha havido mudança de ordem doutrinal, houve decerto alguma perturbação nos ajustes entre os poderes e também se vislumbra o desenvolvimento de uma abertura ao mercado espanhol que carece, no entanto, de conclusivas provas documentais.

D. Luís Figueiredo de Lemos (1586-1608)¹⁵⁸ encontrou ainda muito trabalho pela frente, apesar das medidas tomadas pelo seu antecessor. Inteirou-se directamente da situação real da sua diocese «*que visitou e fez a devassa geral com muita inteireza e suavidade*». Por ter achado «*acanhada a justiça eclesiástica e com pouco uso e ordem judicial*» orientou as suas providências no sentido de tornar eficazes as devassas e visitasões, com os mecanismos necessários à prossecução da justiça, quando necessário. Assim, para clarificar funções e poderes, avançou com rigorosa regulamentação através do *Livro do Regimento e Estilos deste Auditório Eclesiástico do Funchal e dos mais do Bispado ora novamente dado e ordenado do Senhor Bispo D. Luís Figueiredo de Lemos* de 1589¹⁵⁹ e do *Regimento de Visitadores do Bispado do Funchal*, em 1589, onde especifica a que devem estar atentos os visitadores, nomeadamente em questões relacionadas com o comportamento e a boa formação do clero; insistiu na imprescindibilidade de manter actualizados nas paróquias os livros de registos das Visitasões de modo a poder ser verificado o cumprimento das suas determinações; mandou construir um aljube na Sé; criou ouvidorias com o pessoal a elas adstrito em Machico, Calheta, Porto Santo e Arguim, «*por ser terra grande e dificultosa, das partes remotas poucas pessoas se atreviam a*

¹⁵⁷ Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵⁸ No capítulo dedicado a este prelado, acrescentado à redacção inicial do seu texto, Gaspar Frutuoso atarda-se em pormenores da descrição da história da sua formação e vocação, peripécias e ornamentações da cerimónia da sua chegada ao Funchal, elogiando largamente a sua acção e qualidades, o que deixa subentender um conhecimento pessoal próximo e afinidades no seu posicionamento em relação à União Ibérica.

¹⁵⁹ Sobre este documento e sua aplicação veja-se Ana Cristina M. Trindade e Dulce Manuela Maia R. Teixeira *O Auditório Eclesiástico da Diocese do Funchal. Regimento e Espólio Documental do Século XVII*, Funchal, Instituto Superior de Administração e Línguas, 2003.

*requerer justiça, principalmente em casos leves, e também poucas vezes a experimentavam*¹⁶⁰. É significativo o comentário de Frutuoso a estas medidas do âmbito judiciário: «parecia isto ao princípio agro e novo, mas cumpriu-se, e já parece bem, e foi de grande efeito, porque com isso houve grande reformação de justiça e costumes»¹⁶¹.

A primeira Visita da Inquisição à ilha em 1591-92 é significativa deste clima de «reformação de justiça e costumes», e nela foram detectadas atitudes blasfematórias, comportamentos reprováveis de alguns padres, um ou outro caso de feitiçaria, mas foram sobretudo rastreadas as suspeitas de judaísmo¹⁶². No entanto, no campo que mais directamente nos interessa, o das imagens religiosas, as informações escasseiam. O Visitador Jerónimo Teixeira Cabral terá enviado uma carta para Lisboa acerca da situação que encontrou, mas não se conhece o conteúdo da carta. Apenas há a referência ao franciscano Frei António de Estremoz, imaginário, por se ter vangloriado diante do Visitador da ortodoxia das suas imagens, pois nenhuma tinha sido reprovada pela Mesa¹⁶³. É estranho que numa região com porto de mar e tão aberta ao comércio com o estrangeiro não tenha sido localizada nenhuma referência a desvios às normas tridentinas num campo tão sensível como é o das imagens. Mas temos de contar, por um lado, com a escassez da documentação e, por outro, com a triagem feita já a montante no processo de encomenda.

Ao tempo do episcopado de D. Luís Figueiredo de Lemos, a divisão administrativa das paróquias estava praticamente concluída, ele apenas reorganiza a zona do Funchal, restaurando a freguesia de S. Pedro, que tinha sido extinta pelo seu antecessor e acrescentando a de S. Gonçalo.

As carências evidenciadas pelas visitas eram muitas e, sensível à faltas constatadas em grande parte das igrejas, sobretudo as mais isoladas, arruinadas e sem clérigos residentes, providenciou reformas nos edifícios, construção de sacristias e residências para os vigários. A intenção era melhorar as condições de fixação do clero junto às populações, assegurando uma continuidade à sua acção, para o que também lhes foram acrescentados os benefícios. Na sequência da constatação das faltas «são passadas por Sua Majestade muitas provisões per retábulos, sanchristias e algumas capelas, que não havia em muitas igrejas»¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Gaspar Frutuoso, *op.cit.*, p. 319

¹⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 319

¹⁶² Esta visita foi analisada por Fernanda Olival em «A Visita da Inquisição à Madeira em 1591-92», in *Actas do III Colóquio Internacional de História da Madeira*, CEHA, 1993, pp.493-519.

¹⁶³ A informação é de Fernanda Olival, *ibidem*, pp. 496, 497, que remete, a propósito da carta, para AN/TT, *Inquisição de Lisboa*, fl. 156 e, em relação às declarações do franciscano, para Proc. 5331, fl. 7 vº.

¹⁶⁴ Gaspar Frutuoso, *op.cit.*, p. 320.

As providências tomadas pelo bispo no que diz respeito a concertos, reaproveitamentos de materiais e de peças e obras de maior vulto estão particularmente bem documentadas, como vimos, nos livros do Cabido, mas também os *Registos dos Provimentos das Visitações* respeitantes às freguesias da Ribeira Brava (1586-1732) e de Ponta Delgada (1589-1694)¹⁶⁵ nos fornecem indicações preciosas acerca dos obstáculos em que esbarrava o zelo dos visitantes. De ano para ano vemos arrastarem-se as soluções para os problemas apontados, ora pela incúria dos administradores das capelas, ora por falta de verba das confrarias, outras vezes pela dificuldade em banir hábitos arreigados na vida das populações, como discutir e tratar de negócios no adro, ou encostar-se à porta da igreja enquanto entravam e saíam as mulheres. Destacamos, na Visitação de 1592 à Ribeira Brava, algumas passagens relativas ao uso de imagens: recomenda-se que, quando por ocasião de festas for necessário armar ou ornar alguma igreja ou capela de panos, cartas de figuras ou de quaisquer pinturas que sejam de qualidade e que não tenham imagens de hereges, nem alguma coisa indecente ou desonesta ou contra os bons costumes, recomendações extensivas às pessoas que punham panos, cartas ou figuras nas ruas onde passava a procissão. Também se dirige aos pintores e quaisquer outros oficiais do bispado para que façam, pintem e vistam as imagens com decência¹⁶⁶. Depreende-se que havia o costume de vestir as imagens com vestidos emprestados, normalmente de uso profano, que não respeitavam a decência nas vestiduras, toucados e cores, o que era particularmente delicado no caso das imagens da Santíssima Virgem. Depreende-se, também, a existência de uma produção local, bem como da posse de «*panos, cartas e figuras*» por particulares, das quais, infelizmente, não nos chegou informação.

Estão documentadas muitas campanhas de obras, cuja enumeração, ainda que fastidiosa, nos parece representativa do cuidado posto durante este período na dignificação dos espaços de culto, sobretudo tendo em conta que se estava numa época tida como economicamente difícil para a ilha¹⁶⁷.

¹⁶⁵ AHDF, *Registo dos Provimentos das Visitações da Ribeira Brava (1586-1732)* e das *Visitações de Ponta Delgada (1589-1694)* (consulta feita no ARM, mf. n.º 669).

¹⁶⁶ AHDF, *Registo dos Provimentos das Visitações da freguesia da Ribeira Brava 1586-1732*, fl.25vº, 26 e 26vº. (ARM mf. n.º 669).

¹⁶⁷ Veja-se Alberto Vieira, Avelino Menezes, Vítor Rodrigues «O Município do Funchal (1550-1650)» in *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*, II vol. 1986, pp.1004-1084. É um estudo centrado no funcionamento do Município do Funchal e aponta a crise para as primeiras décadas do século XVII, ressaltando que não existe documentação para os anos 80 e 90. Este período é precisamente o mais activo do ponto de vista das campanhas de obras e das encomendas de retábulos e alfaias religiosas.

Em 1586 deu-se o conserto da capela do Bom Jesus na Sé, e a abertura de frestas na capela mor da Ponta do Sol¹⁶⁸, no ano seguinte reparações na Calheta; em 1588 foi pago o feitio do altar da Igreja de S. Roque e seu lajeamento¹⁶⁹. Data também deste ano um alvará régio para o retábulo da matriz de Água de Pena, que desde 1581 vinha a ser participado pela Fazenda Real¹⁷⁰. Em 1589 deparamo-nos com consertos em S. Brás do Campanário, Ponta do Sol, Estreito de Câmara de Lobos, capela-mor de Ponta Delgada e S. Brás do Arco¹⁷¹.

Coube aos Mestres das Obras Reais, enviados para a ilha para ocupar-se das obras de fortificação, acudir também a diversas necessidades da Diocese, como era prática corrente e acontecera já no episcopado anterior. Assim Mateus Fernandes (III), em 1589, recebeu dois mil réis por traças e debuxos destinados a obras e a retábulos das igrejas, para a capela-mor e sacristia dos Canhas e do retábulo para esta Igreja e para a de Água de Pena¹⁷². Neste ano ficou terminada a capela-mor do Porto da Cruz e foram efectuados consertos na capela-mor de Gaula, de S. Gonçalo (ferrada no ano seguinte) e de S. Martinho (esta porque o arco estava aberto e perigoso); na capela-mor e sacristia da Fajã da Ovelha; na sacristia do Porto Moniz e S. Pedro; foi lajeada a capela-mor de S. Martinho com cantaria de Câmara de Lobos e a de S. Gonçalo com cantaria da ribeira próxima; reparada a abóbada da capela de S. Tiago que estava aberta; e continuaram as obras na capela-mor de Água de Pena¹⁷³.

Em 1590, a feitura do altar assinala o acabamento das obras no Porto da Cruz¹⁷⁴; em 1591, para acudir à Igreja de S. Jorge que sofrera um incêndio, a Fazenda Régia tomou o encargo da capela-mor, sacristia e retábulo¹⁷⁵; foram feitas obras também em Machico e Água de Pena, e para os problemas com a igreja da Ribeira Brava que perigava em consequência de um temporal, devido à proximidade com a ribeira, foram de novo requisitados os serviços do Mestre das Obras Reais¹⁷⁶.

O conserto da capela-mor de Ponta Delgada, da igreja matriz e da ermida de S. Sebastião em Machico, das igrejas de Água de Pena, do Estreito da Calheta e de S. Roque e

¹⁶⁸ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé* L^o.6, fl.163v^o e 166.

¹⁶⁹ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé*, L^o.6, f.177 v^o e 180 v^o.

¹⁷⁰ ARM, *Index Geral do Registo da Provedoria da Real Fazenda*, L^o.3, fl, 131 e L^o1, fl 4.

¹⁷¹ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *ibidem*, fls.184 v^o, 185, 186, 186 v^o.

¹⁷² *Ibidem*, fl. 187.

¹⁷³ *Ibidem*, fls. 189, 189 v^o, 190, 193, 197.

¹⁷⁴ *Ibidem*, fl. 191.

¹⁷⁵ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, maço 5, *doc.9* (Lisboa, 5 de Maio de 1591). Citado por Isabel M.R.M. Drumond Braga, «A Acção de D. Luís Figueiredo de Lemos Bispo do Funchal (1585-1608)» in *Actas do III Colóquio Internacional de História da Madeira*, CEHA, 1993, p. 571. Também referidos no fl 197 do L^o 6.

¹⁷⁶ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé*, L^o.6, fl. 199 v^o, 201, 200.

do Faial datam de 1592¹⁷⁷. No ano seguinte foi aberta uma janela na parede da capela-mor de S. Pedro, feita em cantaria do Cabo Girão, consertada a capela mor do Arco da Calheta e feitas intervenções em S. Roque¹⁷⁸.

Em 1595 houve reparações na capela-mor e sacristia de Câmara de Lobos, em Ponta Delgada, o conserto e lajeamento da capela mor da Calheta, grades para a capela-mor de S. Pedro, obras em Porto Moniz, S. Vicente, e na capela-mor de N^a Sra do Calhau¹⁷⁹.

Em 1597 constam reparações nas abóbadas da Sé e, em 1599, nas Igrejas de Santana, S. Gonçalo e Ponta do Pargo; em 1600 fez-se o altar da igreja do Caniçal.¹⁸⁰ No ano seguinte foi feito o conserto da capela-mor de S. Antão no Caniço e lajeada a capela da Ribeira Brava; em 1603 rebocada a parede da capela-mor e sacristia da N^a Sr^a do Calhau, reparada a capela mor de Gaula.¹⁸¹ Os concertos nas naves da Sé por causa dos temporais serão abordados mais adiante, a propósito das pinturas de grotescos que se perdiam por causa da humidade. O Mestre das Obras Jerónimo Jorge fez, em 1604, as traças e diligências no Seminário e casas episcopais. Datam do mesmo ano obras no Caniço e no Caniçal, na Calheta, na Ribeira Brava e em Santa Cruz¹⁸².

Mero contributo para uma cripto-história da arte regional será o registo de diversos retábulos encomendados em Lisboa nos anos 90, através de Nuno Vares que aí se ocupava dos negócios do bispado, para tal recebendo um ordenado. À parte o retábulo para Santo Antão no Caniço em 1590 —que será mencionado em capítulo próprio pois ainda resta uma tábua na sacristia¹⁸³— estamos perante peças que não chegaram aos nossos dias: nesta data são mencionados os retábulos da Igreja de Câmara de Lobos¹⁸⁴, de N^a Sr^a da Piedade dos Canhas e de Santa Beatriz de Água de Pena (estes dois com traças de Mateus Fernandes como acima vimos); em 1591 o da Tabua e o de S. Jorge¹⁸⁵. Também encontramos apoio a iniciativas de confrarias como o retábulo da Confraria de S. Jorge da Sé, que viria a ser executado em Lisboa e foi dourado em 1592¹⁸⁶.

Há ainda diversas intervenções como o conserto do retábulo do altar-mor do Estreito da Calheta em 1585; o do retábulo e tabernáculo da capela-mor da Calheta em

¹⁷⁷ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *ibidem*, fl. 206v^o, 207v^o., 208.

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*, fl. 214v^o, 217.

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*, fl. 223, 223v^o, 225, 232v^o, 226, 229, 234, 229, 230.

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*, fl. 235, 242v, 243v, 245.

¹⁸¹ Idem, *ibidem*, fl. 248v, 252, 266, 274v.

¹⁸² Idem, *ibidem*, fl. 279, 288v, 291.

¹⁸³ Idem, *ibidem*, fl. 192v^o.

¹⁸⁴ Idem, *ibidem*, fl. 193.

¹⁸⁵ Idem, *ibidem*, fl. 197v^o.

¹⁸⁶ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé L^o6*, fl.192v^o, 204.

1592¹⁸⁷; fixar o retábulo de S. Roque em 1596¹⁸⁸; mandar fazer um pé em madeira de bordo para levantar mais o retábulo do altar mor de Santana e pagar, em 1604, 4 500 réis ao dourador João Catalão por dourá-lo e estofá-lo a cores¹⁸⁹.

Começam a ser mais frequentes as referências a nomes de pintores, como é o caso de Manuel Vieira que fez o retábulo de S. Pedro em 1604¹⁹⁰, sem se saber ao certo em que modalidade, se os painéis de óleo, se o dourado da talha.

Assinale-se, em 1594, a primeira limpeza e renovação do retábulo da capela-mor da Sé que estava muito danificado e com algumas faltas, trabalho a cargo do pintor Diogo Gomes, que também dourou, estofou e encarnou a imagem de Nossa Senhora com o Menino, o crucifixo, alguns anjos e outras figuras do mesmo retábulo por 50 000 réis¹⁹¹.

A Páscoa, ponto alto do calendário litúrgico, exigia particular atenção, pelo que foi Jerónimo Jorge, Mestre das Obras, quem fez a coluna do círio pascal da Sé, em 1596, pela qual recebeu 10 000 réis¹⁹². Em 1604 foi a vez da Igreja de S. Pedro ter um círio pascal em madeira de bordo lavrado, bem como candelabro e serpentina¹⁹³.

No campo da música sacra temos conhecimento de diversas providências, como uma encomenda de cinco violas de arco para a Sé em 1592 ao violeiro António Nuñez, o pagamento de 2000 réis ao cantor Manuel Luis, por cantar na Semana Santa, em 1587, ou o concerto de livros de cantochão em 1596¹⁹⁴. E, para garantir que o clero dominasse suficientemente o canto, o bispo determinou que *«todos os capellaes continuem a escola de canto cada dia hua vez cabando a missa das terças e se fação destros no cantochão de maneira que saybão bem psalmear»*¹⁹⁵.

Não menos cuidada foi a ourivesaria, como se pode depreender das iniciativas destinadas a salvaguarda, conservação, melhor gestão das peças existentes e aquisição de novas: dourar um cálice branco da Sé para a ermida de S. João de Latrão e trazer de lá um dourado e esmaltado em 1588; comprar duas cruzes de prata, uma para a Fajã da Ovelha e

¹⁸⁷ Idem, *ibidem*, fl. 209v

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*, fl.230, 234.

¹⁸⁹ Idem, *ibidem*, fl 266vº, 291.

¹⁹⁰ Idem, *ibidem*, fl. 279vº.

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, fl. 218 (passagem transcrita por Padre Pita Ferreira, em *A Sé do Funchal*, Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1963, p.241, 242).

¹⁹² Idem, *ibidem*, fl. 233v.

¹⁹³ Idem, *ibidem*, fl. 280v.

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*, fl. 215vº, 174vº, 233v.

¹⁹⁵ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro 33*, fl.5vº, citado por Isabel M. R. Mendes Drumond Braga em «A acção de D. Luís Figueiredo de Lemos bispo de Funchal (1585-1608)» in *Actas do III Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, CEHA / SRTC, 1993, p.569.

outra para o Porto da Cruz, em 1589; um cálice para a Igreja de S Roque em 1590¹⁹⁶. Da Flandres vieram caldeirinhas e castiçais em 1599, e foi comprado um gomil grande de prata, dourado em partes, a Salvador Rodrigues, ourives, em 1603 por 35 100 réis¹⁹⁷. Foram ainda consertados os castiçais oferecidos por D. Manuel «*por não se perder hua antiguidade tamanha e tam notavel de perfeição*»¹⁹⁸. O medo de que a armada inglesa que estava em Lisboa em 1589 pudesse chegar à ilha e pôr em perigo os tesouros das igrejas fez com que o bispo preventivamente mandasse levar para fora da cidade a prata e ornamentos¹⁹⁹.

Do Sínodo reunido por D. Luís Figueiredo de Lemos resultaram, em 1597, as *Constituições Extravagantes do Bispado do Funchal* que vieram completar as anteriores Constituições Sinodais²⁰⁰.

Em conformidade com a preocupação deste prelado pela formação e dignificação do clero foram aumentados os rendimentos dos diversos cargos e foi dado andamento à fundação do Seminário, que fez construir junto da residência episcopal também de sua iniciativa, pois até então os bispos tinham residido em casas particulares. Este edifício (onde hoje está o Museu de Arte Sacra do Funchal), conserva da traça original uma interessante *loggia* bem como a fachada da Capela de S. Luís de Tolosa com um portal maneirista em cujo remate estão integradas as armas do prelado²⁰¹. Insere-se ainda nas suas preocupações com a formação do clero as já mencionadas determinações em relação ao canto, bem como as disposições que tomou em relação aos pregadores da Sé, que não poderiam ser admitidos sem a sua licença²⁰².

Indício da sua preocupação com a imagem de poder da autoridade religiosa é também o facto de ter criado o cargo de mestre de cerimónias, a quem competia superintender no protocolo, assegurando assim o correcto desenrolar das cerimónias e festividades²⁰³. Algumas das suas posições originaram atritos com a Câmara, nomeadamente em relação a hierarquias na procissão do *Corpus Christi*, questão

¹⁹⁶ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé L.º.6*, fls. 175,190,193.

¹⁹⁷ Idem, *ibidem*, fl, 242vº, 249vº e 271.

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*, fl 280vº.

¹⁹⁹ Idem, *ibidem*, fl.187vº.

²⁰⁰ Idem, *ibidem*, fl.241 — Há uma letra de 50 000 réis passada a um mercador francês para a mandar imprimir o texto, o que foi feito em 1601 em Lisboa por Pedro Craesbeeck.

²⁰¹ Rui Carita aborda a figura e o espólio deste prelado em «O Bispo D. Luís Figueiredo de Lemos. Apontamentos de História da Arte» em *Islenha* nº 24, Jan-Jun 1999, pp.50-56, e a construção da residência episcopal em «Os mestres das obras reais no século XVIII e a reconstrução do Paço Episcopal» em *Islenha* nº 17, Jul-Dez 1995, pp.18-24. Ver também de Isabel M. R. Mendes Drumond Braga art.cit., pp. 563-573.

²⁰² Isabel M. R. Mendes Drumond Braga, *ibidem*, p. 573.

²⁰³ Idem, *ibidem*, p. 566.

apaziguada entretanto pelo próprio rei, bem como em relação à capela de S. Tiago, pertencente à Câmara²⁰⁴.

Decorrente do rigor imposto por D. Luis Figueiredo de Lemos chegou até nós um manuscrito de 1598 conservado em Coimbra com um *Recenceamento dos fogos, almas, freguesias e mais igrejas tirado pelos róis das confissões, assim em geral como em particular*, que nos dá preciosas indicações sobre a distribuição populacional neste período e é, em si, um testemunho da eficácia da máquina administrativa deste bispo no cumprimento efectivo das disposições tridentinas²⁰⁵.

É de salientar ainda uma outra faceta da sua postura que revela a atenção posta na devoção popular e na exaltação dos feitos milagrosos ocorridos localmente, pois incentivou a devoção a Frei Pedro da Guarda, «*o qual tomou por instrumento para a sua exaltação, e assi por revelação Divina forão pello dito Bispo, achadas as reliquias, as quaes elevou no lugar onde se venerão no Convento de S. Bernardino, em oito de Janeiro de 1597*». Aprovou também, em 1603, o milagre de Santo António ocorrido em 1601, que se venerava na colegiada de Santa Maria do Calhau²⁰⁶ e determina feriado no dia do Santo.

Nas posições tomadas face às calamidades ocorridas durante o seu episcopado deixa claras as relações entre elas e os pecados do seu rebanho, como se comprova com o caso da praga que assolou os canaviais em 1602: «*nos resolvemos em maldizer essa praga e porque a causa dela deve ser peccados admoestamos em o Senhor a todos que nesta somana loguo seguinte se convertão a elle com humilde coração tirem os peccados confesando-se e fazendo obras de penytemcia para que aplacado asy o pay das misericordias tenha por bem de aleçantar o castigo de su povo, pelo que ordenamos e mandamos que todos jejuem a quarta e a sexta-feira e sabado da dita somana e se fação procyssoens geraes com suas missas*»²⁰⁷.

²⁰⁴ Henrique Henriques de Noronha, *Memórias Seculares e Eclesiásticas para a Composição da História da Diocese do Funchal na Ilha da Madeira*, Funchal, CEHA / SRTC, 1996, p.100 (manuscrito de 1722). Ver também as anotações de Álvaro Rodrigues de Azevedo a *Saudades da Terra. História das Ilhas do Porto Santo, Madeira, Desertas e Selvagens*, de 1873, nota XX II.

²⁰⁵ Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, *Códice 210*, publicado pela primeira vez no *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. II, pp. 28-35, com comentário de José Luís de Brito Gomes; transcrito por Rui Carita em *História da Madeira (1566-1600)*, 1991. pp. 235-240, e transposto para um quadro por J. M. Azevedo e Silva em *A Madeira e a construção do mundo atlântico (séculos XV-XVII)*, Funchal, CEHA, 1995, vol. II, pp.959-961.

²⁰⁶ Henrique Henriques de Noronha, *ibidem*, p.100.

²⁰⁷ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, maço 6, *doc 17*, em Isabel M. R. Mendes Drumond Braga art. cit., p.572.

Morreu em 26 de Novembro de 1608, sendo o primeiro bispo a ser sepultado na Diocese, na sua ermida de S. Luís²⁰⁸ e, entre outras disposições, deixou em testamento a sua alcatifa de seda para o tabernáculo do altar do Santíssimo Sacramento da Sé, uma outra mais pequena e duas peças de prata para a credência e para o altar de S. Luís²⁰⁹.

D. Frei Lourenço de Távora (1610-18)²¹⁰ residiu no bispado de 1611 a 1617, e reuniu em 1615 um sínodo do qual procederam novas Constituições Sinodais²¹¹. Entre outras disposições salienta-se que, tendo constatado diminuições de rendimentos de muitas fazendas sobre as quais estavam instituídas capelas autorizou, mediante justificação dos administradores, o abaixamento dos encargos de modo a não se extinguir a memória daqueles que deixaram legados²¹². Este dado é um dos indicadores de uma quebra de natureza económica resultante da crise da produção açucareira com as inevitáveis repercussões na esfera religiosa. Para além do Sínodo acrescentou o Regimento da Sé, pois o anterior tinha sido feito antes do novo Cerimonial Romano e havia que pô-lo em prática.

Tal como o seu antecessor sentiu a necessidade de regulamentações precisas, mas outras afinidades poderíamos encontrar entre eles no que respeita a situações de conflito com a nobreza em matéria protocolar²¹³ e na atenção aos acontecimentos milagrosos da sua diocese. Assim, «*a requerimento do Comissario de S. Francisco do Funchal, que era então Fr. Jorge de Mattos mandou examinar o milagre que se achou authenticado no Archivo do mesmo convento do Sancto Christo da sua Igreja, quando despregou o braço da cruz no anno de 1481 (...); e sendo examinado, o mandou publicar em dia dos dous Apostulos S. Simão, e S. Judas (...)*»²¹⁴.

Foi Provedor do Hospital da Misericórdia do Funchal em 1613. Acumulou o seu cargo com o de Governador em 1614, durante cinco meses, pois durante a União Ibérica «*nas ausências, impedimentos, entre o fim de um mandato e a nova nomeação, bem como*

²⁰⁸ A sepultura descrita por Henrique Henriques de Noronha p.101, foi entretanto modificada e a pedra tumular encontra-se hoje na Sé do Funchal.

²⁰⁹ ARM, Óbitos da Sé, Livro 72 (1598-1620), fl 107 vº.

²¹⁰ Henrique Henriques de Noronha diz que tomou o hábito de Capucho do Convento de Santo António do Curral, cursou Artes e Teologia e foi visitador da Província da Arrábida e da de S. Gabriel em Castela. p. 105. Também o poeta Manuel Tomás se lhe refere como «um franciscano de virtude exemplo». José Pereira da Costa inclui-o porém na lista dos bispos dominicanos em «Dominicanos Bispos do Funchal e de Angra (na esteira de Frei Luís de Sousa)» separata do vol III/3 das *Actas do II Encontro sobre História Dominicana*, Santarém, Set-Out.1982.

²¹¹ José Pereira da Costa, *ibidem*, que inclui as Constituições Sinodais de 1615 no apêndice documental.

²¹² Henrique Henriques de Noronha, *op.cit.*, p.106.

²¹³ José Pereira da Costa, *op.cit.*, p.4.

²¹⁴ Henrique Henriques de Noronha, *op.cit.*, p. 106.

por morte do governador, o bispo do Funchal assumia, interinamente, as funções do Geral»²¹⁵.

O seu episcopado foi marcado, em 1617, pela dramática invasão do Porto Santo por corsários argelinos, semeando o pânico, a pilhagem e a destruição, e levando cativos.

A Visita da Inquisição de 1618 dá-se já depois da partida de D. Frei Lourenço de Távora, estando a Sé vacante. O Inquisidor Francisco Cardoso Tornéo demora-se pelo menos dez meses na ilha, centrando a sua actividade sobretudo no Funchal e nalgumas povoações da costa sul. O conteúdo do sermão feito pelo Reitor da Companhia de Jesus, Padre Gaspar Mendes, não é conhecido, embora devesse estar inserido nos padrões usuais para estes casos. Os delitos mais frequentes — proposições, superstições, solicitação, judaísmo — acabam por ser de relativamente escassa quantidade e de pouca gravidade, deles resultando apenas cinco processos. Na opinião de Fernanda Olival a Visita terá valido essencialmente como meio de marcar presença e como instrumento de controlo²¹⁶. Tal como na Visita anterior não ficou nenhum registo em relação a desvios ao dogma nas imagens religiosas.

D. Jerónimo Fernando (1618-1650), de sólida formação teológica, veio, em 1621, substituir o seu antecessor que fora nomeado para Elvas. «Foi muito frequente nos Pulpitos, Pontifical, e visitas», sendo o primeiro bispo a deslocar-se ao Porto Santo²¹⁷. Convocou sínodos em 1622, 1629 e 1634.

Durante o seu episcopado deram-se diversos ataques de corsários a embarcações portuguesas e, em 1626, uma violenta incursão numa pequena, isolada e indefesa propriedade da Companhia de Jesus (Fajã dos Padres) com destruição da respectiva ermida de Nossa Senhora da Conceição. Teve ocasião de tomar directamente medidas contra os corsários por ter acumulado o seu cargo com governo militar em 1624-25, 1626-28 e 1630-34.

Foi também Provedor do Hospital da Misericórdia do Funchal. Coube-lhe ainda, com o Governador de então, fazer aclamar de D. João IV, tendo seguido pouco depois para Lisboa. Segundo Henrique Henriques de Noronha, a sua acção contribuiu para sossegar a

²¹⁵ Nelson Veríssimo, *Relações de poder na sociedade madeirense do século XVII*, Dissertação de Doutoramento em História dos Descobrimentos e da Expansão, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 1998, pp.134-135. (Entretanto publicado, conforme consta da bibliografia indicada no final deste trabalho).

²¹⁶ Fernanda Olival, «A Inquisição e a Madeira: a Visita de 1618» in *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, SRTC / DRAC, II vol, Funchal, 1986, pp.764-815.

²¹⁷ Henrique Henriques de Noronha, *op.cit.*, p.111.

população nesta transição pois o Governador parecia suspeito «*pela menagem que tinha dado a El Rey Felipe*»²¹⁸.

Esta resenha da acção dos bispos peca, efectivamente, pelo inevitável desequilíbrio entre o desenvolvimento dado a cada um deles, decorrente da disparidade existente entre as fontes disponíveis. Torna-se evidente, até pela forma como ficou registada a actividade da Diocese, que o cumprimento das normas tridentinas, iniciado por D. Jorge de Lemos foi mais rigorosamente seguido por D. Jerónimo Barreto, e, sobretudo por D. Luís Figueiredo de Lemos, que é quem melhor corporiza as directivas da Reforma Católica. Nesta conjuntura de controlo da ortodoxia da doutrina e das práticas religiosas e de reorganização geral da Diocese, insere-se a promulgação das *Constituições Sinodais* de D. Jerónimo Barreto em 1578, impressas em 1585, a elaboração do *Regimento para Visitadores do Bispado* em 1589, a publicação em 1601 das *Constituições Extravagantes* D. Luís Figueiredo de Lemos, as que emanaram de um Sínodo reunido por D. Frei Lourenço de Távora em 1615, bem como os sínodos convocados por D. Jerónimo Fernando.

2.1.2. Confrarias e Misericórdias

As confrarias permitiam uma participação activa dos leigos na vida religiosa, pelas responsabilidades que lhes cabiam na organização de festas e celebrações, contribuindo de modo evidente para o enriquecimento dos espaços de culto e para a implementação e desenvolvimento de diversas práticas caritativas e devocionais que puderam, através delas, ter continuidade durante séculos. Embora marcadas à partida pelas diferenças sociais, sobretudo no caso das que representavam grupos profissionais, ao incentivar a solidariedade, levar apoio aos mais necessitados e acudir ao sufrágio das almas, acabavam por criar laços através dos diferentes estratos do tecido social²¹⁹.

Enquanto organizações legitimadas pelas autoridades eclesiásticas, lidando, no seu quotidiano, tanto com aspectos doutrinários quanto com a gestão do património e das esmolas recolhidas, as confrarias exigiam controlo por parte da hierarquia religiosa. É o que verificamos no texto das *Constituições Sinodais* de 1585 que, em prol do respeito pela doutrina, recomendam aos vigários e curas a instituição nas suas igrejas de uma confraria do Nome de Deus, destinada a zelar por ele e a lutar contra o «*maldito e abominável*» hábito de jurar, pois grande era o fruto que em toda a Espanha se tinha conseguido através

²¹⁸ Idem, *ibidem*, p.113.

²¹⁹ Pedro Penteadó «As Confrarias» *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp.459-470.

deste processo; e no que respeita à administração das confrarias em geral, obrigam os mordomos a apresentar as contas de cada ano ao vigário geral, e no caso das confrarias situadas fora da cidade ao visitador ou ao cura, recomendando que estes sejam muito diligentes no tomar das contas²²⁰. As *Constituições Extravagantes* contemplam também medidas para melhorar a administração, que passam por regularizar as eleições dos mordomos (que não deviam sê-lo por mais de dois anos sem justificação forte e licença expressa do vigário-geral), ter sempre em dia as contas, e proibir que se emprestem peças pertencentes à confraria, que deviam estar devidamente inventariadas²²¹.

Ainda que sejam raros os textos de compromissos e os livros de receitas e despesas para esta época na ilha, são muitas as referências dispersas, sobretudo em testamentos, provimentos de visitas e documentação do Cabido, a confrarias activas durante e 2ª metade do século XVI e inícios do século XVII que abaixo enumeramos, sem pretensões de exaustividade, mas por poderem ajudar a perceber a geografia de determinadas devoções ou a localizar proveniências de retábulos e peças de ourivesaria²²².

Na Sé, a mais luzida confraria seria a do Santíssimo Sacramento, sediada na capela colateral direita, devidamente resguardada por um gradeamento de ferro trabalhado e dourado, cujos mordomos recebem em 1583 por mandado do bispo 20 000 réis para ajuda do conserto da capela²²³. O retábulo foi começado a expensas de Zenóbio Acciaiuoli, que deixou em 1592 tudo o que lhe deviam para acabar de dourá-lo, pois era sua intenção fazê-lo, se não tivesse adoecido²²⁴. Podemos ter uma ideia do fausto que atingia esta capela em dia de grande solenidade, através de notícia de doações como a de Pero de Souto, que manda fazer na China um ornamento muito perfeito e acabado constituído por frontal, pano de púlpito, pátio, vestimenta de presbítero, de diácono e de subdiácono, em damasco

²²⁰ *Constituições Synodais do Bispado do Funchal, feytas e ordenadas por Dom Ieronymo Barreto, Bispo do dito Bispado, Impressas em Lisboa de mandado do dito senhor Bispo & com licença e aprovação do Conselho geeral da santa Inquisição & do ordinario*, Lisboa, 1585, pp.81, 82, 138, 139.

²²¹ *Constituições Extravagantes do Bispado do Funchal, feitas & ordenadas por Dom Luis Figueiredo de Lemos, Bispo do dito Bispado. Com licença e aprovação do Conselho geral da Santa Inquisição e & Ordinario*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1601, p.30.

²²² Veja-se também Azevedo e Silva, *op. cit.*, vol. II, pp.935-957 e, para o século XVII, Nelson Veríssimo, *op. cit.*, pp.385-394.

²²³ O Padre Pita Ferreira diz que a capela existia já em 1566, sendo a confraria de 1638, no entanto encontrámos referências anteriores, como a deste mandado de 1583 (ANTT, Cabido da Sé do Funchal, L^o 6, fl.147), pelo que a data apontada por ele deve ser já a de uma reformulação do compromisso. O gradeamento é referido no testamento de Rui Mendes de Vasconcelos, de 1569, como modelo do que ele queria mandar fazer na ilha ou, se não se encontrasse quem fizesse, em Lisboa, para o Convento de S. Bernardino. ARM, Misericórdia do Funchal, L^o 684, fl.55 v^o (trans. por Luís de Sousa Melo). Foi substituído em 1705 por um gradeamento de prata.

²²⁴ ARM, Famílias e Pessoais, cx 12, n^o 4, fl.22. É difícil apurar o montante, pois é tudo o que por conta líquida se achar, mais 8 libras em ouro que emprestou aos padres da Companhia e 14 ou 15 que tem Francisco Pacheco.

branco com guarnições em veludo carmesim trabalhado a ouro e seda, e, para completar o ornamento, manda fazer seis varas douradas para o pátio²²⁵.

Também na catedral teve grande destaque a confraria de Nossa Senhora do Rosário, para a qual há registo de um mandado do bispo de 16 000 réis para a ajuda do retábulo, em 1583²²⁶, mas existiram muitas outras. A da Ascensão, criada em 1572, de que foi reitor Gaspar Mendes de Vasconcelos²²⁷, possuiu no seu altar um quadro da autoria de Fernão Gomes. Estaria a seu cargo a festa da Ascensão e, no ano de 1595, há registo de um pagamento feito pela Câmara ao carpinteiro que fez o palanque para o auto desse dia²²⁸. A confraria de N^a Sr^a do Amparo, tinha um quadro atribuído a Jan Gossart ou a seguidores, datado de 1543. Também a confraria do Bom Jesus teria tido grande desenvolvimento, pois esta invocação ocupou o transepto sul, onde estava o altar de Santa Ana, incorporando, na remodelação de 1677, em torno de um Cristo crucificado, quatro tábuas de Michael Coxcie relativas ao *Encontro na Porta Dourada*, *Fuga para o Egipto*, *Adoração dos Reis Magos* e *Circuncisão*, sob outras três telas representando respectivamente *S. Pedro* e *S. Paulo* e uma *Ressurreição*, colocada ao centro. A alteração é iniciativa de D. Jerónimo Barreto, e enquadra-se numa vontade de dar mais destaque à temática cristológica.

Ligadas a ofícios eram as confrarias de S. Jorge, instituída em 1562 pelos oficiais de ferraria, serralharia, caldeireiros, barbeiros, ferradores, cutileiros, douradores, picheleiros e outros da mesma bandeira, que em 1590 tinha o retábulo a ser feito em Lisboa²²⁹; e a de S. Miguel o Anjo, S. Crispim e S. Crispiano, criada em 1572 pelos sapateiros e aumentada pelos surradores, curtidores e correeiros²³⁰.

Outras devoções formaram as suas confrarias, como dos Reis Magos, de S. Sebastião, de S. Bento, de S. Brás, de S. Roque, de S. Martinho, cujos devotos, crentes na eficácia da sua intercessão em casos de peste, pedem, em 1537, à Câmara para que se

²²⁵ ARM, Misericórdia do Funchal, *L^o 684*, fl.265 v^o (trans. por Luís de Sousa Melo).

²²⁶ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé*, *L^o 6*, fl.147.

²²⁷ Pita Ferreira, *op. cit.*, p.108. Gaspar Mendes de Vasconcelos era filho de Duarte Mendes de Vasconcelos, a cujo morgado na Quinta dos Reis sucedeu, e irmão de Maria de Vasconcelos, casada com Zenóbio Acciaioli. Casou em 1600 com D. Leonor da Câmara e morreu em 1612. É ele que assina em 1598, por sua irmã não saber escrever, o inventário de bens de seu cunhado. (ARM, Famílias e Pessoais, *Arquivo da Família Bettencourt Mimoso Cx 1, n^o 5*). O seu testamento e inventário de bens estavam, na altura que precisámos, fora de consulta (ARM, *Juízo dos Órfãos*, Cx 5). Contudo é referido por Nelson *Relações de poder...*, p.52, 53.

²²⁸ Fátima Gomes «Arqueologia de um ofício: o cerieiro» *Islenha*, n^o1, p.103. Por todo o reino o teatro religioso integrado no espírito tridentino de doutrinação oferece-se como alternativa às danças e representações profanas que a Igreja procurava combater. Será este auto uma representação teatral?

²²⁹ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal *ibidem*, fl.192v^o.

²³⁰ Azevedo e Silva, *op. cit.*, vol. II, p.937; Rui Carita, *História da Madeira.1600-1700. As Dinastias Habsburgo e Bragança*, Funchal, SRE, 1992, p.352, nota 837 diz ter sido criada em 1562.

fizesse uma confraria de Santo António²³¹. Os mordomos desta juntam-se com os seus congéneres de Santa Maria do Calhau para pedir ao bispo que o dia de Santo António fosse de guarda, ao que ele responde favoravelmente em 1603²³².

Em S. Tiago, além da confraria dedicada ao orago, existiam ainda as de N^a Sr^a da Piedade e a de N^a Sr^a do Socorro, nos altares colaterais, onde estariam os quadros de N^a Sr^a do Socorro, hoje na parede da capela-mor e um Cristo deposto da Cruz que está na sacristia.

Em S. Sebastião existia a confraria de S. Bento, de onde teria vindo um quadro hoje no Museu de Arte Sacra, a de S. Brás e de Santo Elói, cuja imagem tinha fama de milagrosa; em N^a Sr^a do Calhau além da confraria dedicada ao orago, havia ainda as do Santíssimo Sacramento, das Chagas, de Santo António do Milagre, do Espírito Santo, de Santa Bárbara e dos Fiéis de Deus; em S. Bartolomeu existia a confraria da Boa Viagem.

Embora pequena, a igreja do Corpo Santo congregava muitas confrarias: a das Almas, a de Nossa Senhora da Estrela, a de S. Pedro Gonçalves Telmo, instituída pelos homens do mar, e a dos «*Cosmos*»²³³. Destes altares ficaram quadros de S. Pedro Gonçalves Telmo, de S. Cosme e Damião e de N^a Sr^a da Estrela.

Em S. Pedro, com a restauração da freguesia e a construção de nova igreja nos finais do século XVI, estão activas as confrarias do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora da Candelária, que tinha altar do próprio na colateral do lado do Evangelho, de que nos ficou uma figura em vulto e supomos que também um quadro, hoje na sacristia da igreja. Há em 1608 uma importante doação para estas confrarias, que incluía 2000 réis para o retábulo da Candelária²³⁴.

À Câmara do Funchal, além dos contributos para festas de outras confrarias, cabia administrar a Confraria de S. Tiago Menor, padroeiro da cidade, que tinha casa própria e capelão por ela nomeado. Teve também a iniciativa de criar a Confraria de S. Lázaro em 1551²³⁵, para com as suas esmolas ajudar a prover às necessidades dos enfermos do hospital de doenças contagiosas, que estava já a seu cargo e tinha renda certa. O padre-

²³¹ *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. XIX, Tombo 1º do Registo Geral da Câmara do Funchal, 2ª parte, p. 80.

²³² Rui Carita, *ibidem*, p.81.

²³³ Eram assim designados popularmente os santos Cosme e Damião.

²³⁴ No seu testamento, o vigário Francisco Vaz Corte deixa também um manto de prata no valor de 20 cruzados à Confraria do Santíssimo Sacramento de S. Pedro. Veja-se Maria Margarida C.N. Mascarenhas Caeiro «Concepções de vida e de morte na Madeira entre 1580 e 1640», *Actas do III Congresso Internacional de História da Madeira*, p. 581

²³⁵ José Pereira da Costa, *Vereações da Câmara Municipal do Funchal. Primeira metade do século XVI*, Funchal, CEHA / SRTC, 1998, p.480,481.

mestre Vicente, pregador, foi chamado para que incitasse o povo todo a fazer-se da confraria, a Câmara comprometeu-se a arranjar alguém para tirar esmolas pela cidade e instituiu como mordomos o Licenciado Manuel Carrilho e o procurador dos mesteres Bastião Gonçalves, ficando o próprio escrivão Rafael Afonso com o mesmo cargo na confraria. Deliberou também na mesma sessão pedir ao Capitão, que era então Simão Gonçalves da Câmara, 1º conde da Calheta, que favorecesse esta confraria, assegurando assim a sua protecção.

A igreja de S. Martinho tinha as confrarias de S. Martinho, a de S. Pedro e a de Senhor Jesus e Almas, excepcionalmente documentadas para as datas que nos interessam com livros de receitas e despesas e termos de eleição. O livro de S. Martinho, com a página de rosto iluminada, informa-nos da compra de imagem e retábulo para N^a Sr^a do Rosário em 1583, e de que, em 1610, é intenção da confraria mandar buscar um retábulo para o santo, a que é dado andamento, pois em 1635 surgem pagamentos ao imaginário do resto do retábulo. Tem também muitas despesas com obras como porta principal e janela de cantaria, degraus do altar, etc.²³⁶. A do Senhor Jesus e Almas participa nas despesas das obras, adquire, em 1585, um retábulo já usado para o altar do Nome de Deus, e, em 1591, manda tirar a medida para um retábulo que foi colocado em 1598, ano em que também adquire por 8 000 réis um painel das almas²³⁷. A confraria de S. Pedro junta-se em 1599 à de S. Martinho na compra de um lampadário, para poder estar o santo no altar-mor²³⁸.

No Colégio existia a confraria dos Santos Passos, a de Nossa Senhora do Pópulo²³⁹ e uma confraria dos estudantes, da invocação de N^a Sr^a da Luz, sendo a sua fundação referida em carta de Lopo de Castanheda, de 1592, como uma necessidade que se fazia sentir²⁴⁰.

No Convento de S. Francisco existiam, pelo menos, as confrarias de Jesus, de Nossa Senhora da Piedade, de Nossa Senhora da Conceição, de Nossa Senhora dos Anjos, de Santo António, das Almas, das Chagas de S. Francisco, do Cordão, dos Terceiros e de S. Bento de Palermo, que em muito contribuíram para o engrandecimento desta casa, acabando por se expandir as suas muitas capelas para os claustros, portaria e zonas de passagem, conforme nos descreve Henrique Henriques de Noronha.

²³⁶ ARM, CON, Confraria de S. Martinho, L^o 56, 1579-1693, fl.13 v^o, 138 v^o e 139.

²³⁷ ARM, CON, Confraria do Senhor Jesus e Almas, S. Martinho, L^o 63, 1585-1732, fl.71 v^o, 84 v^o.

²³⁸ ARM, CON, Confraria de S. Pedro, S. Martinho, L^o 57, fl.10.

²³⁹ Esta confraria era antigamente conhecida como da 2^a condição, por se tratar de uma irmandade popular. Também eram designados de 2^a condição os oficiais mecânicos que integravam a mesa da Misericórdia.

Vejam os agora as confrarias existentes fora do Funchal. No Caniço existiam as confrarias do Espírito Santo e de Santo Antão, oragos das duas igrejas aí sediadas, e ainda a do Santíssimo Sacramento, a do Nome de Deus, a de Nossa Senhora do Rosário e a de S. Pedro. Em Câmara de Lobos vimos referidas a de S. Sebastião, o orago, com compromisso confirmado em 1614, a do Santíssimo, a do Bom Jesus, a de Nossa Senhora do Rosário, a de Santa Catarina e a dos Fiéis de Deus. No Convento de S. Bernardino havia uma Confraria das Almas. No Estreito de Câmara de Lobos, a Confraria de Nossa Senhora, a das Almas e a de S. Sebastião.

Na Ribeira Brava a do orago, S. Bento, a do Santíssimo Sacramento, a do Bom Jesus, a de Nossa Senhora do Rosário, de Santo António, a dos Fiéis de Deus e a de S. Sebastião. Saliente-se em relação à do Senhor Jesus, instituída pelo padre Jorge Afonso em 1581, o retábulo da mão de Fernão Gomes encomendado sete anos depois²⁴¹. As visitas da Ribeira Brava, com registo de sucessivos incumprimentos das suas recomendações, que por vezes repetem textualmente as *Constituições Sinodais* de 1578, permitem-nos ter uma ideia do desfasamento entre aquilo que era estipulado e o que acontecia na prática. Em 1587 os mordomos de Nossa Senhora do Rosário são instados a fazer um painel com um nicho grande em que coubesse a imagem da Senhora, o que dois anos depois ainda não tinham cumprido, alegando não ter dinheiro, razão pela qual a pena foi relevada e o processo arrastou-se ainda vários anos. Aos mordomos de Santo António foi mandado forrar o altar e fazer tabernáculo²⁴² em 1587 e a visita de 1604 achou que não podia continuar sem cortina o retábulo e sacrário pois estava indecente, mas levou alguns anos a ser devidamente colocado o guarda-pó²⁴³.

Teve um papel relevante em Santa Cruz a confraria de Jesus, a quem se deve a iniciativa da fundação do hospital que passou depois para a Misericórdia e à qual esteve ligada uma das figuras-chave na história da vila, que é João de Freitas, fidalgo da casa de El-Rei e comendador da ordem de Cristo.

Na Serra de Água funcionavam as confrarias de Nossa Senhora da Ajuda e Nossa Senhora da Apresentação. Na Ponta do Sol, a do Santíssimo Sacramento, do Bom Jesus,

²⁴⁰ Rui Carita, *O Colégio dos Jesuítas do Funchal*, vol.I, Funchal, SRE, 1987, p.112.

²⁴¹ Pita Ferreira, «A Capela do Senhor Jesus e o seu retábulo», *Das Artes e da História da Madeira*, nº 6, 1951, pp.17-22.

²⁴² AHDF, *Registo dos Provimentos das Visitações da freguesia da Ribeira Brava* fl.6 e 12 (ARM mf. nº 669)

²⁴³ *Ibidem*, fl.86 vº, 91 vº, 133. Em 1624 é louvado o zelo dos mordomos do Santíssimo e de S. Bento.

dos Fiéis de Deus de N^a Sr^a da Luz²⁴⁴. Na Fajã da Ovelha existia a confraria de S. João Baptista.

Ponta Delgada tinha confrarias de N^a Sr^a da Assunção e de S. Pedro, mas a visitação de 1589 chama a atenção para a necessidade de instituir uma confraria do Bom Jesus, que existia em todas as igrejas e só esta não tinha, com a agravante de ser o orago da freguesia, bem como fazia falta uma irmandade dos fiéis de Deus para sufrágio das almas²⁴⁵. A confraria de N^a Sr^a da Assunção de Ponta Delgada, das poucas documentadas com livro de receita e despesa, começa, a recolher esmolas para fazer um retábulo, um ano depois da visitação de 1589 ter mandado fazer de novo o altar de madeira e um tabernáculo. Foi um processo lento, pois o feitiço do retábulo foi pago em 1629, e só em 1650 foi mandado buscar o ouro para dourá-lo.²⁴⁶

Por esta enumeração, que sabemos incompleta, verificamos que predominam as confrarias de carácter devocional, e que apenas algumas delas estão directamente ligadas a ofícios²⁴⁷, como a de S. Jorge e S. Miguel, na Sé, ou a de S. Pedro Gonçalves Telmo do Corpo Santo, ligada aos homens do mar. Algumas são de fundação claramente pós-tridentina, como a dos fiéis de Deus, especialmente dedicada à veneração do nome de Deus. A elas devemos muito do património artístico que chegou até aos dias de hoje, como diversas peças incluídas no elenco pictórico que analisaremos em capítulo próprio.

Outras irmandades que, dado o volume de doações que canalizavam, tanto pela sua acção assistencial, como pela sua função espiritual e religiosa, acabaram por possuir valioso património foram as Misericórdias. Cremos que, passados quarenta anos, e ressalvando um importante estudo realizado para o século XVIII²⁴⁸, mantêm actualidade as palavras de José Pereira da Costa: «*No que respeita às Misericórdias do arquipélago da Madeira não se fez ainda o seu estudo sério e completo*»²⁴⁹, ainda que a documentação existente a isso convide. O empenho de D. Manuel na criação de Misericórdias e no apoio

²⁴⁴ *Arquivo Histórico da Madeira*, vol XIV, p.48, além de outras referências dispersas em testamentos.

²⁴⁵ AHDF, *Registo dos Provimientos das Visitações da freguesia da Ponta Delgada*, fl.7 e 10 (ARM mf n° 669)

²⁴⁶ AHDF, *Eleição dos mordomos, receita e despesa 1590-1706*, fl. 11 v°, 16 e 73 (ARM mf. n° 711).

²⁴⁷ Ver as tipologias a que se reporta Pedro Penteadó no *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1º vol., pp. 460,461. O caso madeirense parece seguir tipologias mistas, merecendo estudos particulares, que permitam clarificar as situações.

²⁴⁸ Maria Dina dos Ramos Jardim, *A Santa Casa da Misericórdia do Funchal. Século XVIII. Subsídios para a sua história*, Funchal, SRC/CEHA, 1996.

²⁴⁹ *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. XIII, 1962-1963, p.215. Este número do boletim e o seguinte referem a qualidade e o estado da documentação existentes e algumas contêm transcrições de alguns documentos e

às já existentes, fazendo convergir nessa actividade o serviço de Deus e o serviço do rei, contribuiu muito para que de espalhassem por todo o reino. Assim, quando em 1508 uma carta de D. Manuel faz saber quanto era conveniente que se fizesse uma confraria da Misericórdia, que tão bons frutos vinha dando noutras partes, foi dado logo andamento ao processo, e em vereação «*determinação que Pero Alvarez soubese de alguns que se quizesem juntar pera se ordenar a caza da mizericordia*»²⁵⁰. A administração do hospital, entretanto já em funcionamento junto à Igreja de Santa Maria do Calhau, passa, em 1514, para a confraria, a quem D. Manuel dá a esmola desta igreja em 1518, assim como notifica o deão da Sé para que deixe ter nela uma capela onde possam ser celebrados os officios segundo o regimento e compromisso²⁵¹.

Com a protecção régia e a forte adesão local, pois a nobreza participava activamente nesta irmandade, conforme o exemplo e a recomendação do soberano, a confraria depressa se desenvolveu. A mesa era composta por pessoas da *1ª condição*, os nobres, e da *2ª condição*, os oficiais mecânicos, sendo o provedor eleito entre os notáveis da terra, como se pode ver pela lista de provedores, que inclui até bispos e governadores gerais²⁵². Muitas doações foram sendo feitas à Misericórdia, sob a forma de bens de raiz, rendas, foros, dinheiro ou bens móveis, não sem alguns conflitos, como o que se criou à volta de uma herança durante quarenta anos usurpada com envolvimento de «*pessoas poderosas da governança*», pelo que teve de ser pedida uma provisão de Filipe II para pôr fim ao litígio²⁵³.

A riqueza do espólio vislumbra-se desde logo pelo tríptico de Jan Provost, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, e pelas obras que passaram ao Museu de Arte Sacra do Funchal, como um S. Nicolau, atribuído ao Mestre da Adoração de Machico, proveniente talvez de N^a Sr^a do Calhau, que pertenceu ao Recolhimento das Orfãs e diversas peças as ourivesaria. A maior parte do que nos chegou é, no entanto, tardia em relação à época que estudamos, pois o edifício novo construído a partir do último quartel do século XVII (embora já a partir de 1609 se manifestasse a vontade de mudar o hospital para junto da Sé, pois estava a ficar em más condições devido à proximidade da ribeira) seguiu obviamente na sua ornamentação o gosto barroco. É curioso notar que as folhas de rosto iluminadas dos livros de receita e despesa, iniciados cada ano no dia da Visitação, muitas vezes de

remete para bibliografia. Um catálogo sucinto da documentação da Misericórdia do Funchal foi publicado no nº2 deste boletim e o ARM tem também resumos e transcrições de feitas por Luis de Sousa Melo.

²⁵⁰ José Pereira da Costa, *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. 13, p. 25.

²⁵¹ Idem, *Livro das Ilhas*, SREC/ SRTC, 1987, p. 520.

²⁵² *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. XIV, p. 229.

execução ingénua, são testemunho da persistência de uma repetição de modelos decorativos de apagado eco maneirista, como mais adiante veremos.

A Misericórdia de Machico, coetânea da do Funchal, ocupou o primeiro templo erigido na vila, que a tradição dizia feito sobre sepultura Machim e Ana d'Arfet, passando a sede da paróquia para nova igreja. O aluvião de 1803 destruiu a capela, a casa anexa e o arquivo, restando hoje da primitiva construção apenas o arco triunfal e parte do portal em arco quebrado com as cruces de Cristo entre as arquivoltas²⁵⁴. Num inventário de 1533 consta um retábulo da Visitação mandado trazer da igreja principal para a capela da Misericórdia pelo visitador, porventura o mesmo com que se pedia esmola às quartas-feiras pela vila²⁵⁵.

Em Santa Cruz, construiu-se, no início da década de 30, um hospital, a partir do empenho da Confraria de Jesus, em terreno próximo da igreja do Salvador²⁵⁶. A doação para a capela data de 1562 e foi feita pelo mercador André Gonçalves. Os edifícios chegaram aos dias de hoje com sucessivas remodelações, restando apenas um lampadário das peças do século XVI que teria tido a «*nobre capella cujo retabulo foi feito no anno de 1617*»²⁵⁷.

Quanto à Misericórdia da Calheta, criada em 1535, salientamos algumas doações de que ficou registo: João Rodrigues Castelhana, que foi provedor, dá de esmola um cálice e cortinas no valor de 10 ou 11000 réis e, no seu testamento, datado de 1546, manda comprar um foro em boa propriedade que para sempre renda para a sustentação do hospital²⁵⁸; em 1555 outro provedor, Bartolomeu França, «*conçertou a capela de bordo e as grades de barbusano e guarneçeo a capella e fez umas cortinas de tefetaa que tudo custaria 30000 rs*»; a bandeira da Senhora foi renovada em 1566 e adquirida uma bandeira da Quaresma. O inventário existente, já de 1731, não nos permite saber o que seriam as existências no século XVI, mas é plausível a hipótese de Pereira da Costa de datarem de cerca de 1555, altura em que a capela foi guarnecida, os seis retábulos nele referidos, hoje de paradeiro

²⁵³ ARM, Misericórdia do Funchal, L^o 40, fl.155 e ss., (trans.de Luís de Sousa Melo).

²⁵⁴ Élvio Sousa, Emanuel Gaspar, Helder Spínola, *Roteiro cultural da cidade de Machico*, Câmara Municipal de Machico, Fevereiro 2001, p. 14,15.

²⁵⁵ José Pereira da Costa, «Misericórdia de Machico», *Arquivo Histórico da Madeira*, vol.XIV, p.87.

²⁵⁶ Padre Manuel Pita Ferreira, «Notas para a História da freguesia Santa Cruz», *Das Artes e da História da Madeira*, vol II, n^o 10, 1952, pp. 24-29. Veja-se também Lourenço Freitas, «Hospital e capela de Santa Cruz», *Origens*, n^o 0, Jun. 1999, pp.33-36.

²⁵⁷ Henrique Henriques de Noronha, *op. cit.*, p. 316. O retábulo existiria ainda em 1786, ano em que constam das despesas da Misericórdia vinho e ovos para a limpeza dos quadros, segundo se pode ver no citado artigo do Padre Manuel Pita Ferreira.

²⁵⁸ José Pereira da Costa, «A família Mondragão na sociedade madeirense do século XVI», Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira, vol II, p.1166.

desconhecido²⁵⁹. Também o fidalgo Simão Rodrigues Fogaça oferece um retábulo e uma cruz que trouxe da Índia com relíquias de S. Tomé, bem como um pano velho de armar que costumava estar por detrás da mesa da casa²⁶⁰.

A Misericórdia do Porto Santo teve igreja e casas anexas no centro da vila e importante confraria, pois em muitos testamentos se pede o acompanhamento do provedor e mais irmãos com bandeira e a sua pompa²⁶¹.

2.1.3. Doutrinação. Formação religiosa e parenética.

Uma das premissas para uma correcta doutrinação é uma formação do clero que garantisse a rectidão da sua postura e a eficácia da sua acção. Os mais temidos inimigos da fé eram o perigo de contaminação pela heresia devido à frequência de contactos com estrangeiros ligada à forte actividade comercial, e os perigos advenientes da ignorância, tanto das populações como dos seus pastores. Começamos por apontar as medidas tomadas para combater a ignorância das populações, como a criação, em 1514, da dignidade de Mestre-escola na Sé no bispado de D. Diogo Pinheiro, ainda em tempo de D. Manuel, referida já por Gaspar Frutuoso. Apesar disso, logo nas primeiras visitas, em carta a D. Martinho de Portugal, datada de 1538, um visitador informa que a décima parte dos homens desta ilha não sabem o Credo e que no exame "*quando dava pena e papel aos moços pera que escreuessem hâu soo achei nesta jlha que começou na Ave Maria todos os outros começam anno do nascimento em nome de Deos amen*"²⁶². Temos de ter em conta a escassez de localidades providas de mestre-escola e o facto de muito poucos moços frequentarem o seu ensino²⁶³.

Entre as medidas tomadas no reinado de D. Sebastião, durante a regência de D. Henrique, destaca-se, para além das de funcionamento corrente como pagamentos aos mestres de doutrina a serem nomeados pelo bispo na Sé, Santa Cruz e Machico em 1564²⁶⁴, o cumprimento das disposições tridentinas específicas para a formação do clero com a criação de um Seminário em 1566, com um reitor, doze colegiais e outras pessoas do

²⁵⁹ José Pereira da Costa e Maria Clara de Sá Cruz Pereira da Costa, «Arquivo da Misericórdia da Calheta, *Arquivo Histórico da Madeira*, vol XIII, pp. 220,221 e vol. XIV, p. 20.

²⁶⁰ ARM, Misericórdia da Calheta, frag. 1, Cx. 5, n° 532 (2°) (transc. Luís de Sousa Melo).

²⁶¹ *Anais do Município do Porto Santo*, p.24,25 redigidos no século XIX e publicados com anotações de Alberto Vieira e João Adriano Ribeiro pela Câmara Municipal do Porto Santo, 1989.

²⁶² Transcrito por José Pereira da Costa «Dominicanos Bispos do Funchal e Angra ...», p.9.

²⁶³ José Manuel Azevedo e Silva, *A Madeira e a construção do mundo atlântico...*, vol.II, pp.865-876.

²⁶⁴ ARM, *Index Geral da Antiga Provedoria da Real Fazenda*, fl.71 (L°6, fl.239 v°) e Ana Cristina Machado Trindade, *A Moral e o Pecado Público no Arquipélago da Madeira na segunda metade do século XVIII*, Funchal, CEHA / SRTC, 1999, p.66-68. Não nos ocupamos aqui dos madeirenses que prosseguiram estudos superiores.

serviço, mestres de Gramática e Canto. Apesar das recomendações ao bispo para que desse pronto andamento a esta iniciativa, passaram-se vários anos sem que os bispos residissem na ilha, pelo que é já D. Jerónimo Barreto que retoma o assunto, pedindo nova provisão por se ter perdido a outra. Esta foi feita em 1574 e o Seminário só veio a ser construído no episcopado de D. Luís Figueiredo de Lemos²⁶⁵.

Em 1570, o ensino ganha estrutura com o funcionamento do Colégio da Companhia de Jesus, destinado a pugnar pela salvação das almas, pela instrução das gentes e pela pureza da doutrina, conforme explicitado no alvará da sua fundação, que justifica esta iniciativa pela «*grande necessidade que disso ha, para reformação dos costumes, e mais veneraçam do Culto Divino, principalmente em tempos tão calamitosos e em Ilhas onde ha tanto concurso d'extrangeiros*»²⁶⁶. Será pois esta instituição a providenciar de modo sistemático e com continuidade a formação do clero, abrindo também a leigos a leccionação de algumas matérias, mas tendo neste campo uma acção circunscrita à área do Funchal.²⁶⁷

Nas populações mais isoladas ensino e doutrinação caminhavam também a par, dentro das possibilidades locais, que o texto das Constituições de D. Jerónimo Barreto procura potenciar: «*Ordenamos & mandamos, que em cada hũa das igrejas parochiaes desta cidade, & assi das igrejas das villas & lugares, onde ha beneficiados se ensine a doutrina Christãa, que se contem na Cartilha nouamente impresa todos os dias, assi da somana, como domingos & festas, antes da vespora. E nos outros lugares se ensinará aos domingos & dias santos de guarda á hora que parecer, dentro das igrejas. E os vigairos & curas serão muy diligentes em compeller seus fregueses que aprendam a dita doutrina não a sabendo, & mandem a elle seus filhos, & familiares, escravos. & escravas, que a não souberem. E os que não cumprirem esta constituição, sejam certos que nas visitações se ha de proceder contra elles, conforme sua negligencia*»²⁶⁸. Para além disso os vigários curas e beneficiados deveriam nos dias em que não houvesse sermão, explicar doutrina e rezar em

²⁶⁵ Henrique Henriques de Noronha, *op. cit.*, p.303, 304; Rui Carita, «Os mestres das obras reais no século XVIII e a reconstrução do Paço Episcopal» *Islenha* n°17, Funchal, Jul.-Dez. 1995, pp.18-24.

²⁶⁶ Alvará de D.Sebastião, transcrito por Rui Carita *O Colégio dos Jesuítas...*, vol. II, p.194.

²⁶⁷ Sobre o papel dos Jesuítas no ensino veja-se o artigo de Jesus Maria Sousa «Os Jesuítas e a *Ratio Studiorum*: as raízes da formação de professores na Madeira», *Islenha* n°32, Jan.-Jun. 2003, pp.26-45. O é abordado por José Pereira da Costa «O ambiente cultural na Madeira do século XVI. Os livros dos Ordenados em Ordens menores e Sacras-1538-1553», *Arquivo Histórico da Madeira*, 1958, pp.150-197. Sobes a questão do ensino e da produção literária ver Azevedo e Silva, *ibidem*, vol 2, pp. 865-887.

²⁶⁸ *Contituições Synodais do Bispado do Funchal...*, p.76. Esta preocupação com a educação religiosa dos escravos não se confina ao clero. Catarina de Mondragão, deixa em testamento de 1568, duas *escravinhas* a suas sobrinhas, recomendando que as ensinem muito bem e lhes ensinem a doutrina cristã.(ARM, JRC, Cx 12, n°6)

português o Pai-Nosso, a Avé-Maria, o Credo, a Salvé-Rainha, lembrar os mandamentos e os pecados mortais²⁶⁹. Em conformidade com estas disposições, o *Regimento para os Visitadores* de 1589 estipula que estes deveriam mandar chamar os mestres de ensinar moços a ler e a escrever e recomendar-lhes que ensinassem a doutrina cristã todos os dias²⁷⁰. A Visitação de 1592 à Ribeira Brava reitera a obrigação que têm os vigários e curas de todos os domingos do ano em que não houver pregação ler e explicar aos seus fregueses alguns parágrafos do catecismo «*que em linguagem lhes temos mandado dar de maneira que em cada hum anno o leão e expliquem todo sob pena de cem rs pera a fabrica per cada vez que nisso falharem*»²⁷¹. Efectivamente D. Luís Figueiredo de Lemos manda vir, em 1591, missais e quarenta catecismos «*em linguagem*» do concílio tridentino²⁷². À data seria muito provavelmente o catecismo de Frei Bartolomeu dos Mártires, que, bem ciente do país real, está vocacionado para acudir às freguesias onde não há pregadores e exorta logo no proémio os pastores de almas a procurar aumentar os seus conhecimentos, mesmo que não saibam latim, através dos livros muito católicos e santos que existiam na língua corrente. A intenção não é tratar coisas altas que não entendam, mas trazer à memória a Paixão de Cristo, exortar no amor das virtudes e ódio aos pecados, no temor da morte, do Juízo e do Inferno e na esperança do Paraíso «*nas quais cousas, quanto basta pera o povo, sabe bem falar todo o sacerdote que sabe bem viver*»²⁷³. É um catecismo pragmaticamente voltado para uma parenética simples e eficaz, que permita ao povo entender o que se diz na missa, que sabemos acompanhada por uma igualmente simples e eficaz presença da imagem. Quanto à «*cartilha novamente impressa*» referida das Constituições podia ser a *Doutrina christã* feita no formato de cartilha e diálogos que D. Henrique encomendara ao jesuíta Marcos Jorge, largamente distribuída pelo país, ou a *Cartilha que ensina a lêr*, de 1568, «*em que vem o Symbolo, e o modo de ajudar a Missa em Latim, e algumas orações em Portuguez, em prosa e em verso, com huma solfa de cantiga, para fixar a memoria e curiosidade dos meninos, com dois Alfabetos, hum figurado, outro de letras*», obra pragmaticamente direccionada para garantir a participação na Eucaristia e o devocionário básico²⁷⁴.

²⁶⁹ *Contituições Synodais do Bispado do Funchal...*, pp.74, 76

²⁷⁰ AHDF, *Regimento de Visitadores para o Bispado do Funchal, de 8 de Fevereiro de 1589*, Documento avulso, transcrito por Ana Cristina Machado Trindade, *ibidem*, p.182.

²⁷¹ AHDF, *Registo do Provimento das Visitações da Freguesia da Ribeira Brava*, fl. 32. (ARM, mf.669).

²⁷² AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé, Lº6*, fl. 202.

²⁷³ Frei Bartolomeu dos Mártires, *Obras Completas*, 1º vol., *Catecismo ou Doutrina Cristã e Práticas Espirituais*, p.195.

²⁷⁴ João Francisco Marques, «A palavra e o livro» in *História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, vol II p. 383,384.

A existência de bibliotecas é fundamental para as necessidades do estudo e da doutrinação. Chegaram até nós os inventários das Livrarias do Convento de S. Francisco feito em 1834, e do Colégio dos Jesuítas, estranhamente díspares em relação ao número de títulos pertencentes a cada uma delas: seiscentos e vinte na primeira e duzentos e dezanove na segunda onde, logicamente, esperaríamos encontrar uma maior quantidade. Mais misterioso é o paradeiro desses livros, dispersos nas vicissitudes da extinção do Convento e da expulsão dos Jesuítas²⁷⁵. Destacamos em S. Francisco²⁷⁶ muitos volumes de sermões em português, em espanhol, em latim, em francês e em italiano, que constituem a maior percentagem de existências, hagiografias, obras de espiritualidade (Frei Luís de Granada, Santa Teresa, Inácio de Loyola), livros de cantochoão, mas também obras de gramática, filosofia, jurisprudência, história, geografia etc., incluindo uma inesperada tradução de obras de Ovídio e comédias de Terêncio.

Referidas já as questões relativas ao combate à ignorância, vejamos agora o outro inimigo da fé, o perigo de contaminação pela heresia, objecto de particular atenção por parte das hierarquias religiosas, bem real nestas partes distantes e particularmente vulneráveis do Reino. Assim, o Santo Ofício envia ao Bispo do Funchal, em 1571, um Regimento acerca das diligências a fazer num tempo tão perigoso com os estrangeiros vindos de partes que pudessem causar prejuízo às coisas da fé. Uma primeira preocupação é com os livros, sejam eles para vender, oferecer ou possuir, depois com os frades ou clérigos desconhecidos que venham residir para a ilha, e com quaisquer outras pessoas que aqui aportem.

Seguem-se recomendações em relação à necessidade de fazer um rol dos estrangeiros residentes (alemães, ingleses, flamengos, franceses e italianos) e dos naturais que lhes dão agasalho, incitando à denúncia de quaisquer comportamentos suspeitos, como

²⁷⁵ O inventário da livraria do Colégio (transcrito por Rui Carita em *O Colégio dos Jesuítas...*, 2º vol. pp.250-263 a partir de manuscrito da Biblioteca do Seminário Diocesano do Funchal, s.d.) parece-nos ser apenas relativo a uma parte do espólio, pois a livraria deveria ter maior dimensão. Pode-se admitir a hipótese de terem sido transferidos livros para o antigo Liceu do Funchal, uma vez que ele dá continuidade às *Aulas do Pátio*, que funcionaram numa dependência do Colégio, o que justificaria a existência de livros do século XVI nos reservados da biblioteca da actual Escola Secundária de Jaime Moniz. Esta mudança de instalações é referida por Jorge Moreira de Sousa em «Liceu de Jaime Moniz uma escola de prestígio e de qualidade» *Islenha* nº32, Jan. Jun. 2003, p. 6.

²⁷⁶ O inventário da livraria do Convento de S. Francisco está incluído nos *Autos do Inventário feito no extinto convento de S. Francisco* AN/TT, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças nº 487, Ilha da Madeira, Funchal, Convento de S. Francisco, fl.19-51. Em nota à margem diz-se que toda a livraria foi entregue ao depositário João de Medeiros Botelho. A riqueza desta lista merece um estudo aprofundado acerca do seu conteúdo.

comer carne em dia proibidos ou estar na posse de livros contrários à fé²⁷⁷. Tais recomendações inserem-se na sequência das medidas tomadas pelo Cardeal D. Henrique a partir de 1550 em relação ao controlo dos livros, que incluíam a elaboração de listas de livros proibidos, a emissão de licenças de impressão, visitas a livrarias, tipografias e bibliotecas para verificação do cumprimento das normas e este tipo de regulamentação para as dioceses com portos de mar²⁷⁸.

Podemos ter uma ideia da distância que mediava entre o zelo dos prelados e as práticas do seu rebanho pelo texto das *Constituições Sinodais* de 1615. Anteriormente D. Luís Figueiredo de Lemos decretara, na sequência da Visitação de 1608, que os estrangeiros cismáticos e hereges não podiam tratar nem disputar com gente da terra sobre a fé, nem fazer cousa que dê escândalo, e mandou que, sob pena de excomunhão, os residentes no bispado não tivessem fora do comércio muita familiaridade com tais estrangeiros, nem os ouvissem no erro das suas seitas, nem lessem os seus livros. O seu sucessor, D. Frei Lourenço de Távora, vê-se obrigado a retomar este assunto nas *Constituições*, renovando as proibições, pois afirma mesmo que se não guardavam «*antes muitas pessoas conversam, e tem muito estreita familiaridade com os ditos estrangeiros, comem e bebem com elles com grande perigo de sua salvação dizendo que a prohibição, e pena della expirou por morte do dito nosso antecessor*». Renova ainda a proibição de admitir como padrinhos do baptismo tais cismáticos e hereges, e a necessidade de, antes de contraírem matrimónio com mulheres da ilha, darem primeiro conhecimento para verificar se será lícito. Acrescenta ainda uma outra medida em relação aos filhos de «*molheres livianas e pouquo tementes a Deus Nosso Senhor*» e de estrangeiros de partes «*infeccionadas na fee*»: até aos vinte anos não podiam sair do bispado sem dar conhecimento «*pera com elles se fazer exame e se lhe darem os avizos necessarios*»²⁷⁹.

Todas estas medidas nos alertam para a frequência de contactos entre os naturais e forasteiros, mas não encontrámos nenhuma referência aos comissários responsáveis pelas visitas de navios, cargo existente nas dioceses do reino com portos de mar. Tal documentação poderia trazer alguns informes acerca dos conteúdos e dos modos de circulação de imagens, pois seria natural que os estrangeiros trouxessem consigo algumas

²⁷⁷. AHDF, 68, fl.48vº e ss. (ARM mf. nº 685), Trata-se de um traslado já do século XVIII deste *Regimento*, feito já a partir de um outro traslado de 1596.

²⁷⁸ Francisco Bethencourt, *História das Inquisições*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p.178.

²⁷⁹ *Constituições Sinodais feitas e ordenadas pello Senhor Bispo do Funchal D. Frei Lourenço de Távora em o Sínodo que por seu mandado se fes em 14 de Junho de 1615 annos*, transcritas por José Pereira da Costa «Domimicanos Bispos do Funchal e Angra», separata do vol III/3 das *Actas do II Encontro sobre História Dominicana*, Porto, 1987, pp.16-19.

peças, como se pode ver pelos *Avisos e Recomendações* da autoria do dominicano Frei Bartolomeu Ferreira, incluídos no *Index* dos Livros proibidos de 1581: «*que se examinem com muito rigor, como é costume neste Reino, os debuxos, imagens, retábulos, panos, cartas, que vêm de terras estranhas: porque soem às vezes vir nela figuras indecentes e desonestas, ou suspeitas, ou escandalosas, e injuriosas ao Estado Eclesiástico; e os herejes fazem nas pinturas o que fazem nos livros a seu modo, e pintam nelas muitas coisas em desprezo das cerimónias e ritos da santa Igreja Romana, como se vê por experiência*»²⁸⁰.

Os pregadores tinham um papel vital na instrução e na divulgação da doutrina, pelo que tinham de aliar a solidez de conhecimentos teológicos à capacidade de comunicar e de persuadir, pois, para muitas pessoas, os sermões de domingos e das grandes solenidades do calendário litúrgico, a que se juntam, por vezes, as missões itinerantes, eram as únicas ocasiões de contacto com o rigor doutrinal. Compreende-se, assim, a preocupação manifestada pela hierarquia religiosa que não permitia pregar sem licença do Prelado, concedida após exame do conteúdo do sermão, e quem desobedecesse podia incorrer até em pena de prisão²⁸¹. Também obriga este documento os sacerdotes e outros clérigos de ordens sacras extravagantes residentes no Funchal a dar o exemplo de vir à Sé ouvir as pregações²⁸².

Apesar das recomendações nem sequer o púlpito da catedral foi sempre exemplar, pois em 1607 D. Luís Figueiredo de Lemos reconheceu que a Sé tinha tido maus pregadores, como Fr. Amador da Madre de Deus e Fr. António de Pádua, os quais tinham pregado «*paixoens e escandalos*»²⁸³, pelo que indigitou então Fr. Sebastião dos Santos, Fr. António de Viseu e Fr. Simão de Santa Luzia. No entanto a situação não fica resolvida, continuando a vir pouca gente à Sé ouvir a pregação, conforme se lê nas Constituições de 1615, que atribuem a escassez da assistência ao facto de se tratarem de pregadores novos recomendando ao padre comissário «*que se proveja de pregadores antigos e que bem o saibam fazer, e atraiam o povo aos ouvirem, e quando não (do que nos pezara muito pella*

²⁸⁰ Citado por Flávio Gonçalves, *História da Arte. Iconografia e Crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, pp.125, 126.

²⁸¹ *Constituições Synodais...*, 1585, pp. 148,149

²⁸² *Contituições Extravagantes...*, p.15, 16.

²⁸³ Isabel M. R. Mendes Drumond Braga, «A Acção de D. Luís Figueiredo de Lemos, Bispo do Funchal (1585-1608)» *Actas do III Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, CEHA/SRTC, p. 573.

rezam que temos de favorecer aos nossos frades) proveremos o pulpito em pessoas, que satisfaçam»²⁸⁴.

Não temos, infelizmente, acesso ao conteúdo dos sermões, apenas ténues ecos da existência dessas vozes, como no domingo seguinte à retirada dos corsários em que pregou em S. Francisco um dominicano que, tomando por tema a ideia de Santo Agostinho de que os males foram consequência dos pecados, «*Provou como os pecados daquela cidade foram os que haviam trazido os luteranos a ela, a fazer tal estrago de vidas e fazendas e tais insultos e sacrilégios nos templos de Deus e coisas dedicadas ao culto divino, não ficando nenhum estado sem particular repreensão, com grande choro dos circunstantes; deteve-se o padre muito em consolar ao povo, dizendo-lhes que muito seriam prestadias aquelas lágrimas, se tivessem paciência e melhorassem as vidas(...)*»²⁸⁵.

Também chegaram até nós algumas indicações de nomes e de pagamentos, em documentação lacunar de Câmaras, da Real Fazenda e do Cabido, que, de qualquer modo, registámos enquanto indicadores do funcionamento efectivo da pregação.

Era da incumbência da Câmara do Funchal manter o pregador da Sé, como vemos em 1519 num acórdão para pagar-lhe, além do 8000 réis do mantimento, 4500 para aluguer da casa, por causa da despesa que fez de vir de Portugal para esta cidade²⁸⁶; em 21 é escolhido por um ano para esta função Mestre Lopo, com o mesmo pagamento anual e mais 3000 réis para aluguer da casa²⁸⁷.

Em 1531 um alvará régio faz saber aos juizes, vereadores e oficiais da Câmara que não se tome um pregador para a Sé sem o parecer do Capitão João Gonçalves da Câmara, (ou do seu ouvidor), acrescentando assim à figura do pregador escolhido pelo Cabido e pela Câmara mais um mecanismo de controlo político²⁸⁸. Ainda na Sé há registo de um pagamento feito em 1548 a Frei Domingos por alguns dias que pregou a rogo da Câmara²⁸⁹; e de um acrescentamento feito por D. Sebastião em 1557 a Frei Aleixo, um Franciscano aposentado por D. Jorge de Lemos²⁹⁰.

Em Santa Maria do Calhau encontramos a pregar na Quaresma de 1583 e de 1587 o Licenciado Manuel Afonso Arrais ²⁹¹, e Frei João Coelho, pregador da ordem de S.

²⁸⁴ José Pereira da Costa, «Dominicanos Bispos...», pp 17, 18, Constituição 9ª das Constituições Sinodais de 1615

²⁸⁵ Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p. 367.

²⁸⁶ José Pereira da Costa, *Vereações da Câmara do Funchal. Primeira metade do Século XVI...*, p.76

²⁸⁷ Idem, *ibidem*, p.106.

²⁸⁸ Idem, *ibidem*, p.226.

²⁸⁹ Idem, *ibidem*, p.423.

²⁹⁰ ARM, *Index Geral da Provedoria da Real Fazenda*, fl.89.

²⁹¹ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé, Lº6*, fl.153 vº e 174 vº

Domingos, a fazer o sermão do Advento em 1595.²⁹² A festa de S. Tiago, da responsabilidade da Câmara do Funchal, teve em 1599 a pregação a cargo de um franciscano.²⁹³

Fora do Funchal também existem algumas referências: a Câmara de Santa Cruz, em 1526, pede a vinda de Frei João, pregador do mosteiro de S. Francisco, e para facilitar a deslocação «*acordaram em que se tome uma boa besta em que venha e traga os seus livros em a dicta besta*»²⁹⁴; D. João III cria um lugar de pregador na vila da Calheta em 1557, assegurado pelo dominicano Frei Duarte de Gouveia, recaindo depois a obrigação nos Jesuítas a partir de 1569²⁹⁵; o mesmo sucede na Ponta de Sol²⁹⁶. Filipe II cria um púlpito em S. Sebastião de Câmara de Lobos em 1612, a cargo dos guardiães do Convento de S. Bernardino, com obrigação de pregar no Advento e na Quaresma. Esta medida vem colmatar a falta detectada por uma visitação de D. Frei Lourenço de Távora²⁹⁷. Saliente-se que Gaspar Frutuoso dá notícia de dois pregadores castelhanos da Ordem de S. Domingos, grandes letrados, Frei Martinho Tamayo e um outro que pregava na Calheta e Ponta do Sol, a quem coube fazer o sermão no primeiro domingo depois do saque²⁹⁸.

Os sermões de publicação das Visitas da Inquisição de 1591-92 e de 1618, «*em favor da fé e aumento do Santo Officio, e para animar os culpados, no crime de heresia e de hipostasia, a se arreperderem dos seus erros (...) e para declarar o zêlo e charidade com que as pessoas hão-de denunciar*», bem como para dar a conhecer a intenção dos Inquisidores, «*que é procurar mais ás almas remedio de salvação que querer castigar com rigor de justiça*» ficavam, como não podia deixar de ser, a cargo dos reitores da Companhia de Jesus, respectivamente Padres Fernão Guerreiro²⁹⁹ e Gaspar Mendes³⁰⁰.

Pela escolha dos pregadores podemos verificar o protagonismo que neste campo teve o clero regular, com especial relevo dos franciscanos e dos jesuítas, assunto que veremos a seguir mais detalhadamente. Também nos surge um cônego da Sé, o Licenciado Manuel Afonso Arrais, que não seria decerto caso único³⁰¹. Saliente-se ainda o rasgado

²⁹² Idem, *ibidem*, fl. 223.

²⁹³ José Pereira da Costa, *Vereações da Câmara do Funchal. Segunda metade do Século XVI...*, p. 53.

²⁹⁴ Idem, *Vereações da Câmara do Funchal. Primeira metade do Século XVI...*, p.511.

²⁹⁵ ARM, *Index Geral da Provedoria da Real Fazenda*, fl 128 (Lº6, fl.56 e 93).

²⁹⁶ *Ibidem*, fl.124 vº (Lº6, Fl.56).

²⁹⁷ *Ibidem*, 118 vº (Lº 3º, fl.13).

²⁹⁸ Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p. 367.

²⁹⁹ Fernanda Olival «*A Visita da Inquisição à Madeira em1591-92*»..., p.496.

³⁰⁰ Idem, «*A Inquisição e a Madeira: a Visita de 1618*»..., *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, SRTCE/DRAC, 1989, p.770.

³⁰¹ Cabral do Nascimento, «*Alguns extractos dos livros do Cabido da Sé do Funchal*», *Arquivo Histórico da Madeira*, nº6, 1939, p. 142.

elogio que Gaspar Frutuoso faz das pregações do seu contemporâneo D. Luís Figueiredo de Lemos, «*doctíssimo prelado*», dotado, segundo ele, de grande erudição e rara habilidade³⁰².

Numa perspectiva de doutrinação não podem deixar de ser incluídas as imagens. Não encontramos nenhum registo de censura feita às imagens já existentes nas igrejas, que chegavam à ilha seleccionadas a montante. As *Constituições Sinodais* de 1578 apenas dão indicações de como cuidar dos ornamentos, mantendo-os sempre limpos e em bom estado, mandando queimar os que já não serviam, e proibem vender ou empenhar coisas da igreja, e levantar altar sem estar «*bem concertado*», com imagem ou retábulo e toalhas. Para além disso, enquadrada já no capítulo relativo aos bens e sua administração, há uma referência à necessidade de pesar e inventariar a prata das igrejas³⁰³. Só nas *Constituições Extravagantes* há recomendações em relação a imagens que podiam estar na mão de particulares: «*Se por qualquer rezão se ouuer de armar ou ornar algũa igreja, ou capella de panos, ou cartas de figuras, ou de quaesquer pinturas, & historias, mandamos q sejam de qualidade que não aja nel images de herejes, nem outra algũa indecente, ou deshonesta, ou contra os bõs costumes*». Todo este material tinha de ser visto previamente pelos vigários ou curas. A recomendação é extensiva às ruas onde passavam as procissões, onde, sob pena de excomunhão, se não podiam pôr «*panos, cartas, ou figuras que não sejam decentes, & honestas*»³⁰⁴. A força investida no símbolo da cruz, por ser nela que Cristo triunfou do inimigo do género humano e pagou o preço da nossa redenção, também faz incorrer em pena de excomunhão quem pinte, insculpa ou ponha cruz no chão onde se ponha os pés ou em outro lugar indecente e desonesto³⁰⁵. Todas estas disposições são, de qualquer modo, recomendações genéricas que não nos trazem nenhum dado em relação a situações concretas que possam ter ocorrido.

2.1.4. Clero regular

2.1.4.1. Papel dos Franciscanos

Já tivemos ocasião de assinalar a presença de franciscanos na ilha desde os primórdios do povoamento e, ao longo do século XVI, até à vinda dos Jesuítas, a sua presença será predominante. Após as primeiras notícias de franciscanos que acompanhavam os descobridores, encontramos eremitas a par de pequenos cenóbios — S.

³⁰² Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p.318.

³⁰³ *Constituições Synodais...*, Título XVIII, 1ª constituição, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e título XIX 1ª constituição.

³⁰⁴ *Constituições Extravagantes...*, 2ª constituição, p.13.

³⁰⁵ Idem, *ibidem*, 3ª constituição, pp.13,14.

João Baptista na ribeira acima de Santa Catarina, onde Zarco lhes providencia alojamentos, em S. Bernardino em Câmara de Lobos, Santa Maria dos Anjos na Ponta do Sol. Entre as primeiras levas de frades vêm biscaínhos, galegos e castelhanos que Frei Manuel Esperança caracteriza assim: os que viviam como anacoretas, na maior pobreza e na mais rigorosa penitência, pois «*vinhão fugindo aos rebollissos do mundo e não podião ver gente*», e os que, com o mesmo intento de fazer vida de santos «*erão bons para o proximo, trabalhando, & cançando pela sua salvação. Discorriam pelos lugares da Ilha, que, que ainda erão poucos, continuavão muitas vezes em Machico, & em todas as mais partes, pregavão o caminho da virtude como Varões Apostolicos, deixando mui arreigadas com o suor do seu rosto em todos os moradores grandes ventagens de piedade*»³⁰⁶. No primeiro caso a ilha é conotada com o deserto, o próprio narrador da *História Seráfica* afirma não ser neste tempo necessário, para ver milagres de penitência, «*ir buscallos à Thebaida, ou revolver as cavernas mais escuras do Egypto: aqui podião acharse nesta Ilha da madeira, nas suas covas, & lapas*»³⁰⁷. Era aí possível, passada a provação da travessia por mar, fugir ao convívio social e viver em imersão na natureza. Coexiste com a ilha paradisíaca, que pela abundância de água e fertilidade da terra atrai povoadores e mercadores, uma outra que, pela aspereza intocada da sua floresta e da sua montanha se oferece como um lugar ideal de isolamento para os anacoretas. No segundo caso os frades que se integravam no tecido social, acudiam à escassez de clero secular, apoiando o culto em diversas igrejas e capelas.

A distância e isolamento dificultam o cumprimento da regra, pelo que a vida dos franciscanos no século XV conheceu diversas atribulações e excessos, que os forçaram a fazer uma retirada estratégica da ilha entre 1449 e 1456³⁰⁸. Frei Manuel Esperança trata discretamente do assunto, atribuindo tais desaires às tentações do demónio, sempre mais acirrado contra os que aspiram à santidade, embora refira que as histórias passadas deram brado pela ilha e que o rei, de acordo com o provincial Fr. Rodrigo de Arruda, os chamou para começar a povoar Convento de Xabregas que então se edificava «*em muita reformação*». A situação estabiliza-se a partir dos último quartel do século com o retorno dos frades e sobretudo com a fundação do Convento de S. Francisco no Funchal³⁰⁹, cuja

³⁰⁶ Frei Manoel da Esperança, *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Provincia de Portugal*, Lisboa, Oficina de Antonio Craesbeck de Melo, 1666. p. 670, 671

³⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 671.

³⁰⁸ António Aragão, *Para a História do Funchal*, 2ª ed. Funchal, SREC/DRAC, 1987, p.105; Frei Manuel da Esperança, *op. cit.*, p.674, 675.

³⁰⁹ António Aragão, *ibidem*, pp.104,106; Rui Carita «O Convento de S. Francisco do Funchal», *Diário de Notícias*, 28 Out., Funchal, 1990.

igreja foi sagrada em 1554. Gaspar Frutuoso descreve-o como um dos mais nobres e graves do reino, com uns cinquenta religiosos, «*uma igreja grande e lustrosa (...) em a qual há oito capelas mui ricas e dois altares, afora o da capela-mor. E grande cerca, dentro da qual tem água de levadas, com que regam muita hortaliça de couves murcianas, berengelas e cardos e da mais que há, e pomar de árvores de espinho, palmeiras, aciprestes, pereiras, romeiras e toda frescura que se pode ter de frutas e ervas cheirosas, sem ter necessidade das de fora; tem também dentro muitas uvas, e a gente é de tanta caridade, que no verão ajuntam esmolas de trinta pipas de vinho. Dizem missa uma hora ante manhã, onde concorre muito povo; dão muitas esmolas a sua portaria; tem o púlpito, e sempre antre eles há quatro, cinco pregadores*»³¹⁰.

O Convento de S. Francisco torna-se o panteão das famílias ilustres que solicitavam nele ser sepultadas com o hábito de S. Francisco e muito contribuíram para o engrandecimento do Convento em bens e em património artístico. Gaspar Frutuoso afirma que concorria muita gente à missa no Convento³¹¹ e, pela frequência com que eram requisitados os seus pregadores, temos ideia do prestígio de que gozavam os franciscanos junto da população e da própria hierarquia religiosa.

Não faltaram, para enaltecer a fama do Convento, algumas imagens milagrosas, que em capítulo próprio abordaremos, nem os martírios de dez dos seus frades, aquando do saque de 1566.

Podemos ter ideia da riqueza que atingiu o Convento pela descrição que dele faz Henrique Henriques de Noronha e pelo inventário de 1834³¹² que, apesar do seu laconismo, deixa entrever a preciosidade do espólio. A biblioteca possuía livros em latim, português, espanhol, francês e inglês, e nela predominavam os sermões e obras de teologia, os manuais de confessores, os exercícios espirituais, as hagiografias, mas também figuravam obras de direito canónico e civil, de filosofia, história e de gramática³¹³. A extinção do Convento, com a consequente dispersão do seu riquíssimo espólio, seguida da demolição do edifício em 1866 para uma gorada construção de instalações municipais, deixou uma lacuna na história do nosso património artístico impossível de preencher.

³¹⁰ Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p. 114.

³¹¹ *Idem, ibidem.*

³¹² *Autos do Inventário feito no Extincto Convento de S. Francisco desta Cidade do Funchal*, AN/TT, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, nº 487. Contem a relação dos religiosos existentes, os inventários organizados por capelas e altares e dependências do Convento, de ornamentos, prata, quadros, imagens e livros, indicando ainda o destino de algumas das peças.

³¹³ O conteúdo desta biblioteca, sumariamente enumerado nos referidos *Autos do Inventário*, merece, como já atrás sugerimos, um estudo aprofundado por parte de um bom conhecedor da literatura religiosa dos séculos XVI a XVIII.

Igualmente demolido foi o convento de Nossa Senhora da Piedade, em Santa Cruz, edificado na sequência de disposição testamentária datada de 1518 de Urbano Lomelino, rico mercador e produtor de açúcar genovês com vastas propriedades em Santa Cruz, onde residia. As peças principais do seu delapidado espólio são o túmulo manuelino, reconstituído na capela de N^a Sr^a da Piedade da Quinta das Cruzes e o tríptico flamengo da Descida da Cruz, hoje no Museu de Arte Sacra³¹⁴.

Quanto ao Convento de S. Bernardino em Câmara de Lobos, ficou conhecido sobretudo pela fama de santidade que alcançou Frei Pedro da Guarda, alvo de particular veneração pelo povo, já que aí foram encontradas as suas relíquias. Veio substituir um pequeno oratório de franciscanos e, em finais do século XVI, tinha já doze religiosos. Valeu-lhe em muito a protecção da família Vasconcelos, nomeadamente Rui Mendes de Vasconcelos, neto de Zarco, que beneficiou o claustro, edificou a capela-mor, onde foi sepultado, e a Casa do Capítulo³¹⁵. Sucessivas modificações não nos deixaram significativos traços da centúria de quinhentos.

O Convento de Santa Clara, primeiro mosteiro feminino da ilha, foi fundado por João Gonçalves da Câmara junto à Igreja da Conceição de Cima, que tinha mandado edificar seu pai, João Gonçalves Zarco. Destinava-se a regular observância, com perpétua clausura, mas também a recolhimento de donzelas nobres, e neste objectivo se enquadram as concessões feitas pelo Papa Alexandre VI para que o mosteiro pudesse possuir bens de raiz e as religiosas pudessem comer carne, lacticínios e ovos nos mesmos dias do ano permitidos aos seculares³¹⁶. A primeira campanha de obras decorreu entre 1492 e 97³¹⁷ e as primeiras freiras vieram do mosteiro da Conceição de Beja, sendo a abadessa filha do fundador. Manteve-se o padroado da família Câmara até meados do século XVI e assim a igreja da Conceição de Cima foi o panteão dos capitães donatários, até ao 5^o Capitão. O mosteiro prosperou rapidamente, com as facilidades concedidas e a protecção da coroa, e viu-se sucessivamente acrescentado com os dotes das religiosas e os legados pios. Tal prosperidade não passou despercebida durante o saque dos franceses em 1566, que obrigou

³¹⁴ Veja-se acerca da história deste Convento Jorge Valdemar Guerra, «O Convento de N^a S^a da Piedade de Santa Cruz. Subsídios para a sua história» in *Islenha* n^o 20, Jan.-Jun. 1997 e acerca do Tríptico, cuja proveniência tem sido discutida, o catálogo *Arte Flamenga* do Museu de Arte Sacra do Funchal, pp.44-49.

³¹⁵ Nelson Veríssimo, *O Convento de S. Bernardino*, Câmara de Lobos, 2002, refere o testamento datado de 1569, pp.20-23; 31-33.

³¹⁶ Seguiu a Regra de Urbano IV, dita Regra Segunda de Santa Clara. Veja-se Otilia Rodrigues Fontoura, O.S.C., *As Clarissas na Madeira*, Funchal, CEHA/SRTC, 2000, p.59. e João José Abreu de Sousa, *O Convento de Santa Clara do Funchal*, Funchal, SRTCE/DRAC 1991, pp.37-40.

³¹⁷ Padre Fernando Augusto da Silva e Carlos Azevedo de Menezes, *Elucidário Madeirense*, 1^o vol., Funchal, SRTC/DRAC, 1984, p. 309.

as religiosas a fugir para a sua propriedade de Curral Grande levando apenas a custódia e alguns cálices e deixou o convento num estado lamentável. Recompôs-se depois e, ao tempo de Gaspar Frutuoso, era «*de grandes rendas e de maiores virtudes*», com setenta religiosas, das quais sessenta de véu preto³¹⁸. A proveniência nobre da maioria das freiras, que traziam um generoso dote e podiam inclusivamente possuir criadas ou escravas, explica a existência de numerosas capelas e oratórios particulares primorosamente decorados e a quantidade de pintura ainda hoje subsistente — para além das peças incorporadas no Museu de Arte Sacra do Funchal, outras continuam no convento, algumas já restauradas mas muitas ainda por recuperar. É de difícil apuramento a proveniência de muita desta pintura, tendo em conta a existência provável, mas não documentada, de oficinas conventuais para o período de que nos ocupamos. As grandes obras de ampliação na igreja e no mosteiro foram feitas durante a segunda metade do século XVII, dando-lhe a configuração geral que manteve até à actualidade.

2.1.4.2. Contexto da vinda dos Jesuítas — sua acção e construções.

A desorganização que se seguiu ao saque dos corsários, em 1566, em muito contribuiu para decidir o estabelecimento dos Jesuítas na ilha. Na armada de socorro de João Gonçalves da Câmara vieram três padres da Companhia que durante meses trabalharam em prol de uma reformação de costumes, o que englobava a também a exortação ao cumprimento das obrigações para com a Coroa e para com a Igreja. Entre outros desmandos, faltava-se ao pagamento à Fazenda Real em pães de açúcar, pelo que um dos alvos das pregações era a necessidade de proceder a restituições a diversas pessoas lesadas, e como resultado conta a Crónica dos Padres Jesuítas que «*houve tanta emenda, que afirmam os almoxarifes, e juizes dos direitos de El-rei, que em três meses nem um só pão lhes faltou*». Apelaram também às esmolas para os templos que tinham sido espoliados dos seus ornatos, nomeadamente o convento de S. Francisco, censurando «*o descuido e pouca caridade*» da população e conseguindo a breve trecho levá-la a contribuir com prata e ouro para novas alfaias litúrgicas³¹⁹.

A boa imagem deixada por estes três padres e a eficácia da sua parenética, potenciadas pela influência de jesuítas naturais da ilha, caso do Padre Leão Henriques, do Padre Martim da Câmara, escrivão da Puridade e do Padre Luís Gonçalves da Câmara, junto ao rei e às hierarquias da Ordem, levou à determinação da Mesa da Consciência e

³¹⁸ Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p.115.

³¹⁹ *Crónica dos PP. Jesuítas de Portugal*, parcialmente transcrita por Rui Carita *O Colégio dos Jesuítas...*, vol.I, pp.83-90 e vol. II pp.264-271.

Ordens, em 1569, para que se fizesse um Colégio da Companhia no Funchal. O grupo fundador da nova comunidade chegou no ano seguinte, e as aulas abriram oficialmente em instalações provisórias numas casas da Câmara Municipal junto à capela de S. Sebastião, onde se ensinava para além de Teologia, a Gramática e o Latim. Em 1578 mudam-se para novas instalações, adquirindo entretanto terrenos para as construções definitivas. O início das fundações do Colégio é de 1599, e as da nova igreja, feita à semelhança da de Santo Antão, só foram iniciadas em 1619 e terminadas por volta de 1649³²⁰. A fixação dos Jesuítas, no entanto, não se terá dado de modo totalmente pacífico. A crónica faz alusão a dois focos de resistência locais encontrados pelos padres da Companhia — por um lado, o Capitão Simão Gonçalves da Câmara, que via neles espiões do rei relativamente à sua governação e, por outro, os franciscanos que temiam ver as esmolas e doações encaminhadas doravante para os jesuítas e chegaram a atacá-los através do púlpito, criticando os seus modos de proceder. A reacção destes foi de habilidosa diplomacia, pois *«não se dando por sentidos ou afrontados de seus discursos, principiaram também dali em diante em seus sermões exortações aos fiéis, a que socorressem com as suas esmolas os religiosos de S. Francisco, encarecendo e louvando com os maiores incómos as suas extremadas e observantes pobrezas»* e assim sanaram a situação³²¹. O sustento dos padres, aliás, não dependia de esmolas, pois tinham, para além da renda estabelecida já no alvará de D. Sebastião, adquirido bens de raiz — a Quinta do Cardo em Santo António, a Quinta Grande no Campanário e a Quinta dos Frias no Funchal.

Da preponderância que logo tiveram os jesuítas na aplicação das directivas contra-reformistas podemos fazer uma ideia através do modo como começaram logo a ser solicitados para pregar em diversos pontos da ilha e do seu papel durante as visitas da Inquisição. O sermão, aquando da publicação da visita da inquisição de 1591, ficou a cargo do Reitor do Colégio, Padre Fernão Guerreiro, como já vimos, que o teria orientado no sentido de chamar a atenção para os comportamentos dos cristãos-novos; além disso coube ainda aos jesuítas *«pelo menos o papel de efectuarem uma primeira triagem dos casos denunciáveis, ou merecedores de confissão»*³²². A leccionação de *«casos de consciência»* e a prática do confessionário davam-lhes espaço e ocasião para conhecer de perto os costumes e detectar práticas desviantes, que faziam por erradicar. O púlpito era o local privilegiado para dar visibilidade a essa missão, como se pretende demonstrar neste

³²⁰ Rui Carita, *ibidem*, vol I, p.93-97.

³²¹ *Crónica dos PP. Jesuítas de Portugal*, Rui Carita, *ibidem*, p. 266.

exemplo narrado pelo cronista da Ordem: na vila de S. Vicente por ocasião da festa de S. Pedro era antiga tradição juntar-se gente vinda de muitos pontos da ilha numa grande festa em que se gastava desmesuradamente em comida e bebida e se representava teatro profano, «*uma comédia das que intitulão famozas*». Observando que o altar do santo estava descuro, a imagem cheia de caruncho e a componente religiosa da festa perfeitamente secundarizada, o Padre Belchior de Oliveira conseguiu «*com palavras graves, sizudas e ponderosas*» levar a população a deixar de lado as festividades profanas e formar uma confraria para apropriado culto ao santo³²³. Não se pode cotejar esta versão oficial dos factos com nenhuma outra, mas fica bem clara a intenção que norteava este tipo de intervenções destinadas às reformas de costumes.

Gaspar Frutuoso sublinha o prestígio rapidamente alcançado pelos jesuítas quando retrata figuras como D. Jerónimo Barreto, que «*desde moço se criou no colégio de Coimbra na doutrina e leite dos padres da Companhia e aí aprendeu o latim, sendo mui casto e recolhido, continuando sempre os Sacramentos com muita devação. (...) Todos os dias dizia missa com muita devação e era muito amigo e devoto dos padres da Companhia, onde tinha seu confessor e com eles comunicava suas coisas, que era certo indício e sinal de sempre acertar, pois tinha tão virtuosos e letrados conselheiros*»³²⁴. Um outro retrato, do Capitão Tristão Vaz da Veiga nota que «*é de condição benigna para todos, amigo de fazer bem a pobres, muito recto e inteiro nas coisas da consciência e da justiça, confessava-se e conversa muito particularmente com os padres da Companhia de Jesu*»³²⁵. Cerca de catorze anos após o início do funcionamento do Colégio, este autor faz assim o balanço entre os trágicos acontecimentos associados ao saque e a acção dos Jesuítas: «*Não sei qual destas coisas foi maior para esta ilha da madeira, se o que se perdeu com a chegada dos cossairos, se o que se ganhou com a vinda destes religiosos*»³²⁶.

A igreja do Colégio corporiza de modo exemplar a presença desta Ordem na ilha. Tem proporções que se podem considerar grandiosas para a escala da cidade do Funchal ao tempo em que foi edificada, e insere-se na tipologia das igrejas adoptada preferencialmente pelos jesuítas — espaço unificado, nave única, sem transepto, capelas colaterais intercomunicantes e dois púlpitos bem evidenciados. A escolha do orago (S. João Evangelista, o discípulo mais próximo de Cristo, patrono dos teólogos, autor do Evangelho

³²² Fernanda Olival «A visita da Inquisição à Madeira em 1591-92», in *Actas do III Colóquio...*, pp. 496, 501 e 505.

³²³ *Crónica dos PP. Jesuítas de Portugal*, Rui Carita, *ibidem*, vol. II, pp-268.

³²⁴ Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p. 299 e 302.

³²⁵ *Idem, ibidem*, p. 208.

que privilegia o Verbo, mas também um santo submetido a martírio) e a formação de uma confraria de estudantes com a invocação de N^a Sr^a da Luz são bem significativos da colocação da tónica na actividade apostólica e cultural. Como não podia deixar de ser a capela do lado do Evangelho é de Jesus crucificado, sendo a do lado da Epístola de N^a Sr^a do Pópulo, numa equilibrada chamada de atenção para os mais humildes.

2.1.4.3. Presença de dominicanos

Embora o protagonismo do clero regular neste período se centre sobretudo na acção dos franciscanos e jesuítas, cuja implantação, como vimos, se revestiu de inegável solidez, não podemos deixar de lembrar a presença outras ordens, como os dominicanos, que mesmo sem a existência de um convento exerceram a sua influência. Já atrás mencionámos bispos pertencentes a esta ordem, bem como pregadores.

Algumas referências avulsas indicam-nos a presença de dominicanos entre nós, como é o caso de dois espanhóis que aparecem como testemunhas num testamento de 1614, Frei Francisco de Ajona e Frei Pedro de Lugo³²⁷, ou dão-nos conta do prestígio que tinham os seus conventos, pois, por vezes, filhas de sesmeiros foram para conventos de freiras dominicanas no Reino. As filhas de João Ornelas de Vasconcelos, por exemplo, foram para as dominicanas de Santarém³²⁸.

Podemos aventar a hipótese de a difusão da devoção de Nossa Senhora do Rosário na ilha da Madeira estar relacionada com a presença dominicana, pois era este o culto mariano de sua predilecção³²⁹. Há uma licença concedida para a instituição de uma Confraria do Rosário em Santa Maria do Calhau, já em 1599 (o que é tardio em relação ao período que nos interessa, mas pode reforçar a hipótese acima exposta) que deveria ter o consentimento do Bispo do Funchal e do prior do convento dominicano mais próximo, com pregação de um padre da mesma ordem e mandava pintar na capela os quinze mistérios do Rosário e a imagem de S. Domingos³³⁰.

³²⁶ Idem, *ibidem*, p. 389.

³²⁷ ARM, Misericórdia do Funchal, L^o 684 (1600-1649), fl.449, Testamento de Antonio Gonçalves, lavrador, 3 de Junho de 1614.

³²⁸ ARM, JRC, Testamento de João Ornelas de Vasconcelos, transcrito por Dr^a Clara Pereira da Costa.

³²⁹ Sobre a devoção do Rosário em Portugal veja-se o texto de João Francisco Marques na *História religiosa de Portugal*, vol. II, pp.581-587. Flávio Gonçalves, «A “Árvore de Jessé” na Arte Portuguesa» in *Revista da Faculdade de Letras*, II série, vol III, Porto, 1986, pp.230-233, destaca o papel dos dominicanos na difusão do culto de N^o Sr^a do Rosário.

³³⁰ Informação amavelmente cedida pela Dr^a Maria Favila Vieira da Cunha Paredes.

2.1.5. Espaços e tempos das práticas devocionais

2.1.5.1. *Factos milagrosos e relíquias*

Uma das componentes do processo de apropriação e domínio do espaço, que se nota logo nos primórdios do povoamento é o acto de nomear, incorporar através da linguagem o desconhecido no familiar, cartografar esse mundo novo, pontuando-o de referências reconhecíveis. Assim a toponímia vai marcando os lugares habitados, percorridos ou simplesmente avistados, perpetuando, ora incidentes da descoberta (Câmara de Lobos, Garajau, Cabo Girão), ora características do local (Funchal, Praia Formosa, Caniço, Ribeira Brava, Ponta do Sol), ora colocando-o sob a invocação de alguma figura protectora (Ponta de S. Lourenço, Santa Maria do Calhau, Ribeira de Santa Luzia, Santa Catarina, etc.).

Temos de ter em conta, também, as formas de sacralização de espaço atribuídas a manifestações sobrenaturais, geralmente sítios ermos e afastados dos povoados, por vezes na proximidade de fontes cujas águas eram consideradas prodigiosas, e que deram origem a capelas e locais de romagem. Num dos mais antigos lugares assim assinalados surgiu a capela de N^a Sr^a dos Anjos (numa pequena fajã que pertenceu à Madalena, depois aos Canhas e hoje à Ponta do Sol) por terem acontecido alguns «*evidentes milagres*», conforme fez saber à Infanta D. Beatriz, em 1474, um grupo de moradores que solicitou erguer naquele local uma capela da mesma invocação³³¹. Esta acede ao pedido deliberando que se compre uma parte da terra aos galegos que eram seus proprietários, que baste para assentar a capela, lugar para um eremitão, latada e pomar, estando a primitiva construção já erguida em 1494. Quase um século depois, Gaspar Frutuoso descreve a ermida que «*tirando ser pequena he uma rica casa, com um retábulo pequeno e fresco e bem ornado, junto do qual está uma fresca fonte, debaixo de uns seixos antre uns canaviaes de açúcar de mui fermosas canas*»³³². O local manteve durante muito tempo o seu cariz inicial, pois é referido, no século XVIII, como milagroso santuário aonde vinha gente da Ponta do Sol e do seu termo a venerar a Senhora e «*impetrar os seus favores em todas as suas tribulações*,

³³¹ O documento está transcrito em *Arquivo Histórico da Madeira*, vol XV, 1982, doc.46. D. Beatriz era viúva de D. Fernando, (que herdara do Infante D. Henrique o mestrado da Ordem de Cristo e a posse das ilhas) e, à data, tutora de D. Diogo, Duque de Viseu.

³³² Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p. 125; veja-se também, acerca da capela de N^a Sr^a dos Anjos, João Adriano Ribeiro, *Ponta do Sol. Subsídios de História do Concelho*, Câmara Municipal da Ponta do Sol, 1993, pp.83, 84.

& necessidades (...) & como é muyto poderosa tudo experimentão na sua grande clemência»³³³.

Gaspar Frutuoso remete para a tradição oral ter aparecido Nossa Senhora no local onde foi levantada a Igreja de N^a Sra do Faial. Havia já, ao tempo dele, grande romagem no dia 8 de Setembro, da Natividade de Nossa Senhora, de mais de 8000 almas, «*uma rica feira de mantimentos de muita carne de porco e de vaca, e chibarro, (...) muitos cabritos e frutas, e outras coisas de comer, para comprarem os romeiros, que muitas vezes se deixam estar dois, três e mais dias (...) descançando do trabalho do caminho. Porque vêm de dez e doze léguas por terra mui fragosa; e juntos fazem muitas festas de comédias, danças e músicas de muitos instrumentos de violas, guitarras, frautas, rabis e gaitas de fole (...)*»³³⁴.

Entre finais do século XVI e início do XVII outros locais de romagem se foram afirmando como a capela de N^a Sr^a dos Remédios na Quinta Grande e a de N^a Sr^a da Esperança em S. Roque, locais onde o isolamento favoreceu a prática de excessos, abusos e profanações. Assim, em relação a N^a Sr^a da Conceição na Fajã dos Padres e a N^a Sr^a dos Remédios, o visitador Dr. Gonçalo Gomes dá conta, em 1606, que «*havia muita soltura e dissolução em alguns romeiros que vinham visitar estas ermidas, aonde comendo e bebendo cometiam desonestidades e o que é pior, é que nas paredes da banda de dentro, faziam letreiros infames e torpezas e umas pinturas indignas de tais lugares, de que se seguia grande escândalo e desconsolação nos devotos tementes a Deus e bons cristãos que isto viam (...)*»³³⁵. Tais desmandos evidenciam que a linha de demarcação entre sagrado e profano se torna ainda mais frágil durante os períodos de festa em que a Igreja reiteradamente tenta combater os desvios.

O saque de 1566 deixou um rasto de destruição, mas deu uma oportunidade à Igreja de reforçar as orientações tridentinas, apelando à premente reformação nos costumes e dando grande destaque às intervenções da Providência. Relatos recentes de acontecimentos prodigiosos (como o da imagem de vulto em madeira da Senhora do Monte que resistiu à investida de um dos corsários que lhe tirara os vestidos e batera com ela nos degraus para a

³³³ Frei Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano e Historia das Imagens Milagrosas de N. Senhora, & das milagrosamente descobertas nas Ilhas do Oceano, & Conquistas de Portugal*, Tomo 10, Lisboa, 1723, p.277. veja-se também Henrique Henriques de Noronha, *op. cit.*, pp. 179, 219.

³³⁴ Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p. 130.

³³⁵ Manuel de Nóbrega, «Anais da freguesia da Quinta Grande», *Girão* n^o 4, p.158. As visitas seguintes mandam proceder a diversas reparações, construir um sobrado para acomodar os romeiros, em 1613; constataam que continuam a aparecer pinturas indecentes nas paredes em 1621; e proibem que se durma lá dentro em 1631.

partir, apenas conseguindo quebrar os degraus de pedra³³⁶), vieram juntar-se à aprovação de milagres mais antigos. Nestes se enquadra o milagre de Cristo crucificado do convento de S. Francisco, ocorrido em 1461 durante a missa, em que o braço do mudou de posição, ficando colocado ao longo do corpo até ao dia seguinte. Nem todos os presentes viram, mas entre os que se aperceberam estava uma filha de Zarco, Helena Gonçalves da Câmara. O milagre foi autenticado, como vimos, pelo bispo D. Frei Lourenço de Távora, em 1615³³⁷.

Outra imagem milagrosa era a de Santo António que estava em Santa Maria do Calhau e que, por ocasião de uma enxurrada que inundou a igreja, em 1601, foi guardada em casa de Diogo Barbosa, ourives. A imagem «*de bordo muito antiga, mandada vir de Flandres por hum Devoto*» foi vista com a cor do rosto alterada, os olhos vermelhos e chorosos e fazendo cair lágrimas sobre o menino que tinha nos braços. O milagre foi, logo em 1602, após inquirição e reunião de teólogos, publicado por D. Luís Figueiredo de Lemos³³⁸.

Muitas outras imagens foram ganhando fama de milagrosas, sem que tivesse havido aprovação oficial, como a de Santo Elói na igreja de S. Sebastião, as de Nossa Senhora da Soledade, da Conceição e da Piedade no convento de S. Francisco, a de N^a Sr^a da Piedade do Caniçal, a de N^a Sr^a do Monte, ora pelos prodígios que por sua intercessão de operavam, ora por terem resistido incólumes a danos que lhes tentaram infligir. Também Santo Inácio começa a ser objecto de grande devoção no início do século XVII, com relatos de curas obtidas por contacto com uma assinatura da mão do santo, azeite da sua lâmpada, ou até simplesmente um papel com o seu nome escrito³³⁹. Curiosamente, o milagre que fez S. Tiago, livrando a ilha da peste que grassava desde 1521, nunca foi autenticado, no dizer de Henrique Henriques de Noronha «*por serem todos testemunhas de tão estupenda maravilha*». Em 1538 a Câmara decide que na procissão que por voto era feita a este santo, desde que o tinham eleito padroeiro, iriam doentes e sãos todos juntos e ofereceriam as varas dos guarda-mores da saúde, deixando ao cuidado do santo a solução do problema e, daí por diante, não se verificaram mais casos da doença. O compromisso camarário foi mantido repetindo-se todos os anos a procissão que estivera na origem da obtenção da graça e tanto bastou para inculcar na memória do povo a veracidade do facto, nunca contestado pela Igreja.

³³⁶ Gaspar Frutuoso, *ibidem*, p. 332.

³³⁷ Henrique Henriques de Noronha, *op. cit.*, p.335, 336.

³³⁸ Idem, *ibidem*, pp.338, 339.

³³⁹ Idem, *ibidem* pp. 339-351

Saliente-se ainda a devoção em torno da figura de Frei Pedro da Guarda, religioso franciscano do Convento de S. Bernardino que morreu, em 1505, com fama de santo. De então até 1597, data em foram descobertos os seus restos mortais e exumado o cadáver na presença do bispo e do Reitor do Colégio dos Jesuítas, foram autenticados seiscentos milagres e, após essa data, continuaram a ser relatados muitos mais. Embora nunca tenha tido desfecho positivo o processo de beatificação iniciado ainda no século XVI, a devoção popular contou durante largo tempo com a tolerância eclesiástica³⁴⁰.

Para além dos casos acima apontados, que se enquadram em especificidades locais, a vertente cristológica, a piedade mariana nas suas múltiplas invocações, o apego aos santos patronos das diversas actividades da vida quotidiana são as habituais noutras partes do reino, como no capítulo acerca das confrarias tivemos ocasião de verificar. Nota-se por parte da hierarquia religiosa um incentivo crescente ao culto dos santos: as Sinodais de 1615, ao reafirmar a necessidade de se festejar na Sé S. Roque com a mesma solenidade com que se que festejava S. Tiago, por terem sido ambos eleitos padroeiros pelo povo e pelo clero, lembram a importância das celebrações: «*Quanto aos herejes do nosso tempo pertendem extinguir o celebrarem se as festas dos sanctos, tanto somos mais obrigados procurar se aumentem e celebrem com mais solenidade*»³⁴¹.

O culto das relíquias, que tanto ajudam a tornar concreta a devoção tem, como não podia deixar de ser, um papel importante, que os rigores tridentinos canalizaram em proveito do esplendor dos templos, como se comprova pelo grande aparato que teve em Lisboa a entronização das relíquias na Igreja de S. Roque. A riqueza dos relicários acrescenta ao valor devocional daquelas o espectáculo da sua exposição. As primeiras a chegar à ilha devem-se à iniciativa do Arcebispo D. Martinho de Portugal, que as trouxe de Roma, das igrejas de S. João de Latrão, S. Paulo e Santa Maria Maior e enviou, através visitantes, em 1538, para a catedral. Havia também relíquias oferecidas por D. João III ao capitão Simão Gonçalves da Câmara, de entre as que Papa Paulo III mandara ao rei, e estavam guardadas na capela do Santíssimo num cofre de marfim e pedras preciosas, vindo da Índia, «*por sutil artificio feito*»³⁴². Alguns particulares tinham também o privilégio de ter relíquias na sua posse: em 1577 Simão Rodrigues Fogaça oferece à Misericórdia da Calheta uma cruz que trouxe da Índia feita com a madeira das relíquias de S. Tomé³⁴³; em

³⁴⁰ Nelson Veríssimo, *O convento de S. Bernardino...*, pp.79-91; Azevedo e Silva, *op. cit.*, vol II, p.1028; Henrique Henriques de Noronha, *op. cit.*, pp.350-351

³⁴¹ José Pereira da Costa «Dominicanos bispos...», pp.16-17 (Constituição 5ª).

³⁴² Henrique Henriques de Noronha, *op. cit.*, pp.169, 170 e Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p. 347.

³⁴³ JRC, Misericórdia da Calheta, fragmento 1, Cx. 5, nº 532 (transc.Luís de Sousa Melo).

1596 o testamento de Beatriz Fernandes, viúva de João de Aragão, menciona um relicário de ouro com o que diziam ser um cabelo da Virgem³⁴⁴.

2.1.5.2. *Comemorações e sufrágio das almas*

As diferenciações do tempo ao longo do ano vinham determinadas no calendário decretado pelo papa, que precisava quais os dias de trabalho e quais os que deviam ser dedicados apenas ao serviço de Deus, alternando festas e jejuns e submetendo ao domínio da Igreja toda a vida activa das comunidades. Cada diocese, cada paróquia acrescentava ainda as suas próprias devoções a este já grande rol de solenidades comuns a todos. As *Constituições Sinodais* de 1578 apresentam, para a diocese do Funchal, um calendário litúrgico com 11 festas móveis e 30 fixas, a que se juntava a comemoração do orago de cada paróquia. Para além da celebração litúrgica própria destas datas, há ainda a considerar a organização das festas, que cabia às fábricas das igrejas, às confrarias e, em certos casos, às Câmaras. No caso do Funchal, para além da procissão do *Corpus Christi*, sobejamente conhecida e de solenidade comum a todo o reino³⁴⁵, eram também custeadas pela Câmara as festas de S. Tiago, um dos padroeiros, e de S. Sebastião, e dado contributo nas celebrações da Páscoa³⁴⁶. Os gastos da festa de S. Tiago do ano de 1550, tirados do dinheiro da imposição do vinho, incluíam despesas com as mordomas das pélas, das padeiras das regateiras, com a rama e outras coisas que se poriam no trajecto da procissão, com o palanque e carros de madeira, com os garroches e os ciganos. Para o *Corpus Christi* do mesmo ano, além das despesas habituais da solenidade religiosa e das habituais manifestações profanas (momos e danças, palanques para as corridas de touros), foram feitas bandeiras com as armas reais e da cidade, que ficassem para os dias «*em que a cidade se representa com pompa*»³⁴⁷.

A colaboração da Câmara com a Igreja incluía ainda outras intervenções mais de policiamento dos costumes, como a que visava proteger as devotas que, durante a Quaresma, iam à noite fazer a oração ao Santíssimo Sacramento, decretando para tal a

³⁴⁴ JRC, Testamentos avulsos Cx 5 n° 405 (transc. Maria Clara Pereira da Costa)

³⁴⁵ Sobre esta procissão veja-se Bernardete Barros, Fátima Freitas Gomes e Iolanda Silva, «A festa processional do “Corpus Christi”, no Funchal (séculos XV a XIX)», *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, SRTCE/DRAC, 1989; J. M. Azevedo e Silva, *ibidem*, vol. II p. 976-985; Gaspar Frutuoso, *ibidem*, p. 254, 255 e, Henrique Henriques de Noronha, *ibidem*, pp. 336, 337. Há também diversas referências nas *Vereações* da Câmara do Funchal.

³⁴⁶ Constam também das *Vereações*, em 1532, gastos com a cera da procissão da Ressurreição para as Confrarias de Jesus e de S. Sebastião (*Vereações da Câmara do Funchal. primeira metade do século XVI*, p. 268), bem como, no final do século XVI estão documentadas, nos *Livros de Receitas e Despesas* da Câmara, gastos para as festas de N^a Sr^a das Candeias e da Páscoa (Fátima Freitas Gomes, «Arqueologia de um ofício: o cerieiro», *Isleña*, n° 1, p. 103).

³⁴⁷ José Pereira da Costa, *Vereações da Câmara do Funchal. Primeira metade do Século XVI*,..., p. 472, 473

vereação que não se detivesse nas pontes nenhum homem ou mancebo depois das ave-marias³⁴⁸. Tal como estas saídas nocturnas, as ocasiões de maior afluência às ruas eram mais propícias a abusos, pelo que as *Constituições Sinodais* de 1585 estabelecem sanções para quem faça, diga, ou represente coisa desonesta ou que provoque riso durante a procissão do *Corpus Christi*, de modo a que esta se faça mais devota e religiosamente. Também se nota a necessidade de sanções para as pessoas eclesiásticas que não se comportam como devem, pois «*não olhando o auto & o lugar em que vão, praticam com outros & não querem cantar & fazem outras indecências*»³⁴⁹ e de lembrar aos tesoureiros que eles é que deviam levar as cruces nas procissões, excepto nas procissões de enterramento, em que podiam ser levadas por um moço branco de sobrepeliz que não vá descalço³⁵⁰.

As romarias feitas, geralmente, a lugares distantes obrigavam a deslocções de vários dias em que as pessoas dormiam pelos campos ou, às vezes, nas igrejas e ermidas ou seus adros, «*gastando as noites em comer, & beber, bailar, tanger & cantar profanamente & em outras cousas pouco honestas. O que causa de muitos excessos & desordes*». Em consequência disso as *Constituições Sinodais* proíbem de dormir nas igrejas e ermidas e recomendam às mulheres que cumpram as suas devoções de dia, sem ter de dormir por fora³⁵¹. Nas *Constituições Extravagantes* são tomadas medidas mais severas em relação às romarias nocturnas dentro da cidade, proibindo as pessoas de qualquer qualidade ou condição de ir depois das ave-marias a S. Tiago, S. Sebastião, «*correr os passos*» ou ir à capela da Misericórdia³⁵². Verifica-se, por um lado, o reforço da devoção mariana, ordenando que no dia da Senhora da Assunção, orago da Sé, se faça procissão solene em volta da igreja e, por outro, um combate à fraca participação, obrigando os frades a vir às procissões solenes, e os moradores da cidade e das vilas a acudir às procissões das ladainhas, destinadas a pedir a Deus que dê e conserve os frutos da terra, pois muitas vezes só iam com a cleresia e os oficiais da Câmara; recomendam, pois, a estes que obriguem, com penas, a ir ao menos uma pessoa de cada casa como era costume e se fazia nas cidades e povos do reino³⁵³.

³⁴⁸ Idem, *ibidem*., p. 392

³⁴⁹ *Constituições Sinodais*..., p. 103

³⁵⁰ *Ibidem*, pp. 39 e.108

³⁵¹ *Constituições Sinodais ...1585*, p.122.

³⁵² *Constituições Sinodais ...1615*, 4ª Constituição.

³⁵³ *Constituições Extravagantes ...*, tit, X, 2ª e 3ª, Constituições, p.27, 28.

Além do calendário litúrgico, que pontuava a vida terrena, há que ter em vista toda a problemática da morte e da vida eterna, esse tempo para além do tempo. Omnipresente norte na vida do cristão, a morte é preparada com disposições testamentárias e legados pios que garantem a remissão dos pecados e a perpetuação da memória do defunto por entre os vivos. O catecismo de Fr. Bartolomeu dos Mártires sublinha a importância dessa passagem difícil, lembrando que «há mister de grande força e especial fortaleza e limpeza, asi pera pelejar contra o Diabo, que naquela hora mais fortemente nos combate, como pera dar aquele dificultoso e ditoso salto no Céu»³⁵⁴, recomendação que sintetiza o saber coligido nas *Ars Moriendi* medievais. Preparar-se para a hora da morte implica, do ponto de vista prático, fazer o testamento, prática que a Igreja incentivava, inclusivamente constringendo os herdeiros dos que morriam intestados ao pagamento dos actos litúrgicos e de sufrágio considerados necessários. O testamento, segundo as fórmulas usuais ao tempo, constava de uma invocação inicial, seguida de uma profissão de fé, da encomendação da alma com intercessão da Virgem e dos santos de devoção, e só então entrava nas disposições testamentárias com as providências relativamente aos bens, sendo encerrado com as assinaturas do notário, do testador e das testemunhas. O testamento de Zenóbio Acciaiuoli, feito em 1593 e aprovado em 1598, enquadra-se nesta tipologia geral, mas é paradigmático também quanto ao cumprimento das recomendações doutrinárias pós-tridentinas, pois revela um extremo cuidado na afirmação da ortodoxia. A este facto não será alheia a presença do Licenciado Manuel Afonso Arraes, cónego e mestre-escola na Sé que o redigiu a rogo do testador, com uma profissão de fé no livro que os Apóstolos compuseram depois do Espírito Santo descer sobre eles, em todas as interpretações e declarações dos santos padres, dos concílios sagrados, e declarando que folga morrer tendo nas mãos nas mãos esse testamento, que oferece como escudo contra os embustes, enganos e ciladas do demónio³⁵⁵.

Os bens eram partilhados entre os herdeiros e a alma do testador, pois a ela pertencia a parte destinada a assegurar a remissão dos pecados: ofícios e missas, doações para fins de beneficência, para confrarias ou para a instituição de capelas. Podiam ser em forma de bens de raiz, foros ou rendas, dinheiro, madeiras de qualidade para construção ou para retábulos, bens móveis, peças de ourivesaria, tecidos, ou roupas sumptuosas como as saias de chamalote ou de veludo, destinados a confeccionar vestes litúrgicas e frontais de

³⁵⁴ Frei Bartolomeu dos Mártires, *Catecismo...*, p. 134.

altar, bens de que cada um dispunha conforme as suas posses. Os legados pios, para os quais era geralmente canalizada a terça dos bens, eram instituídos em locais de culto já existentes, como os altares das igrejas escolhidos consoante a devoção de cada um, ou em capelas construídas para o efeito, tornando-se numa das mais eficazes maneiras de beneficiar os espaços e garantir a sua ornamentação e manutenção. Em contrapartida eram feitas as missas, ofícios, trintários de S. Gregório ou de Santo Amador que eram a vontade do testador, muitas vezes obrigações perpétuas que se vão progressivamente avolumando de modo a tornar impraticável o seu cumprimento. Já nas *Constituições Sinodais* de 1615, D. Frei Lourenço de Távora, ciente do incumprimento de muitas capelas por falta de rendimento das propriedades e bens que as sustentavam, manda, mediante justificação dos administradores, que não sejam obrigatório dizer mais que duas partes das missas³⁵⁶.

O local de enterramento, em chão sagrado, recusado apenas a hereges, excomungados e pecadores públicos, era também marcado pelas diferenciações sociais, pois os preços das covas variam consoante se trata da catedral ou de uma igreja mais pequena como S. Bartolomeu ou S. Sebastião³⁵⁷. A prática mais corrente era ser enterrado na cova onde estavam já os antepassados e, consoante as posses do defunto, procurava-se dar visibilidade à sepultura assinalando-a com inscrições, pedras lavradas ou até monumentos. Citamos alguns exemplos: João Ornelas e Vasconcelos (1547), que pede para ser enterrado no Caniço, na igreja de Santo Antão, frente ao altar, mas de modo a que não o impedisse, e sobre a sua cova deveria ser feita uma sepultura de dois degraus coberta de pano preto, mandando fazer também uma capela pequena com a porta onde estava S. Cristovão, forrada de cedro, para onde seria depois trasladada a sua sepultura; também Afonso Viana tinha sepultura na mesma igreja e monumento na capela-mor³⁵⁸; outro exemplo é o testamento de Rui Mendes de Vasconcelos, aprovado em 1569, onde dispõe que mandem vir de Flandres uma campa muito boa para sua sepultura³⁵⁹. A Sé conserva ainda algumas pedras tumulares de obra flamenga, em pedra ou em lâmina de bronze, entre as quais duas que têm os símbolos dos Evangelistas em emolduramentos quadrilobados, a de Guiomar Rodrigues, mulher de Simão Fernandes, falecida em 1541 e a de Marcos Lopes, e uma outra laminada com duas figuras.

³⁵⁵ ARM, Juízo dos Resíduos e Capelas, Cx 12, nº 4, *doc. 10*. Ver também Maria Margarida C. N. M. Caeiro «Concepções de vida e de morte na Madeira entre 1580 e 1640. Alguns contributos para a história das mentalidades no arquipélago» in *Actas do III Colóquio Internacional...*, pp.575-583.

³⁵⁶ *Constituições Sinodais ... 1615*, Constituição 15ª.

³⁵⁷ Vejam-se as considerações sobre a morte e a alma fietas por J. M. Azevedo e Silva, *op. cit.*, vol II, pp.1006-1012.

³⁵⁸ ARM, Mís. Funchal, Lº 711, fl.198 vº (trans. Luís de Sousa Melo).

No Convento de S. Francisco muitas eram as famílias nobres que tinham sepultura, contribuindo para a construção e embelezamento das suas numerosas capelas, como é o caso da família Mondragão com sepultura na capela de S. João Baptista, ou da família Acciaiuoli, defronte ao altar da Senhora da Piedade. Era frequente o pedido para ser sepultado com o hábito de S. Francisco, numa atitude de humildade que contrasta com as restantes disposições, inclusive com a composição do cortejo fúnebre, por vezes com o aparato de uma procissão. O pagamento reservado aos acompanhantes é garantia de que o cortejo terá a desejada participação. Retomamos o exemplo do testamento de Zenóbio Acciaiuoli, em que ele pede que o acompanhem os irmãos da Misericórdia, o Cabido, capelães e outros clérigos da Sé, os frades de S. Francisco, beneficiados e vigários de N^a Sr^a do Calhau e S. Pedro, clérigos extravagantes, os irmãos da Confraria de Jesus, a que pertencia e os pobres levando ou não tochas. Como deixa também doações a outras confrarias da Sé (a do Santíssimo Sacramento e a do Rosário) e da igreja de S. Tiago (as do Socorro e de N^a Sr^a da Piedade), também estas teriam tomado parte no cortejo³⁶⁰.

2.2. Constituição da clientela, tipos de encomenda e locais de produção

2.2.1. Iniciativas particulares

Vimos, até agora, a caracterização e funcionamento da estrutura religiosa, principal interveniente no mercado artístico insular com a finalidade de melhor entender o processo através do qual chegaram à região as obras de arte no período em estudo. Em primeiro lugar, lembramos a preponderância da iniciativa das fábricas das igrejas³⁶¹, sustentadas pelo erário régio, em virtude do padroado que cabia ao rei. Este, por vezes, oferecia algumas peças de particular relevância, como fez D. Manuel com um conjunto de peças de prata para a capela-mor da catedral, de que se destaca a cruz processional, ou D. João III doando um prato de prata e um cofre da Índia com relíquias. Além das suas obrigações, a Real Fazenda provia a encargos extraordinários para colmatar faltas detectadas pelas visitas, ou reparar danos provocados pelas intempéries.

Incluímos, também, à medida em que foi sendo oportuno, o papel que cabia em todo este processo às irmandades, à Câmara e às iniciativas particulares. Acrescentavam-se aos recursos das fábricas as esmolas dos fregueses, desde as mais modestas às mais

³⁵⁹ ARM Mis. Funchal, L^o 684, fl.55 v^o.(trans. Luís de Sousa Melo).

³⁶⁰ ARM, JRC, Cx 12, n^o 4. *Doc. 10*.

³⁶¹ Tivémos já ocasião de enumerar no ponto 2.1.1 as sucessivas campanhas de obras, bem como as encomendas de retábulos e outras peças.

vultuosas, variáveis consoante as posses e as necessidades dos templos, mas contributos imprescindíveis para mais rapidamente completar as obras, fossem elas lajear, fazer um alpendre, reparar um tecto ou prover de ornamentos um altar. Os dados relativos a estas pequenas doações, colhidos em testamentos ou livros de óbitos, são muitas vezes preciosos, porque únicos, para situar datas de construções, de encomendas ou de colocações de retábulos. Falta-nos, pois, especificar melhor quem eram os intervenientes destas iniciativas particulares, entre os quais que podemos, desde já, destacar fidalgos, mercadores e, em menor escala, lavradores, únicos que tinham posses para doações de vulto³⁶².

No seu estudo para o século XVII, Nelson Veríssimo resume nestes termos o perfil da fidalguia insular: «uma fidalguia cuja riqueza assentava na propriedade fundiária, na sua maioria administradores de morgadios, mas que também se ocupava das armas, exercia magistraturas camarárias e os cargos remunerados da administração e não desdenhava, por completo, o comércio. Seguindo uma terminologia tradicional, estamos perante uma nobreza fundiária e burocrático-militar, envolvida directa ou indirectamente nos negócios que se faziam no porto do Funchal»³⁶³.

O grupo dos mercadores englobava situações muito diversas desde o pequeno comerciante ao abastado mercador que acabava por conseguir nobilitação³⁶⁴. A própria documentação da Câmara deixa clara a distinção entre os que eram considerados honrados e nobres e os «mercadores christãos novos e que ajmda quanto ricos viuem do retalhar e de fazer o seu trato doutro modo»³⁶⁵.

Alguns lavradores conseguiam amealhar o suficiente para fazer legados pios ou doações que tiveram escala e duração suficientes para perdurar. Optámos por seleccionar aqui apenas algumas figuras que, vindas de estratos sociais diversos, têm ligação documental comprovada com a edificação de capelas e encomendas de retábulos, escolhendo alguns casos paradigmáticos relacionados com obras que constam do nosso elenco pictórico.

³⁶² São bastante elucidativos os relatos do quotidiano da sociedade insular no século XVI, como o do conde Giulio Landi (1530), um olhar de visitante atento inclusivamente a pormenores menos prestigiantes e o de Gaspar Frutuoso (1584), numa versão perspectivada pela sua principal fonte, o manuscrito do Cónego Jerónimo Dias Leite, muitas vezes de pendor moralizante.

³⁶³ Nelson Veríssimo, *Relações de poder...*, p. 63.

³⁶⁴ Idem, *ibidem*, pp.66-72. Cita os casos de Gaspar Fernandes Gondim e de Simão Nunes Machado, instituidor da capela das 11000 Virgens no Colégio dos Jesuítas do Funchal.

³⁶⁵ Conforme decisão da vereação de 16 de Junho de 1546 acerca de quem leva tochas de prata na procissão do *Corpus Christi*. *Vereações da Câmara do Funchal. Primeira metade do século XVI...*, p.351.

Simão Acciaiuolli³⁶⁶ é exemplo de um caso de confluência de situações todas elas relevantes para uma caracterização da sociedade local: era nobre, estrangeiro, era também mercador e acabou por aceder a cargo importante na estrutura do poder local. Natural de Florença, chegou à Madeira em 1515 e rapidamente se estabeleceu entre os grandes da terra, salientando-se entre outras intervenções, a sua contribuição para a compra de mantimentos e o pagamento da gente que vai na expedição a Safim em 1531. O casamento com Maria Pimentel e Drumond, valeu-lhe vir a substituir seu sogro Pero Rodrigues Pimentel no cargo de almoxarife dos quintos³⁶⁷. O brasão de armas que lhe mandou passar D. João III em 1529 é o reconhecimento da pureza da sua linhagem³⁶⁸. Morreu em 1544 e foi sepultado com a sua mulher no convento de S. Francisco no capítulo velho, «*defronte ao altar de N. S. da Piedade, que he de excelente pintura*»³⁶⁹, quadro que poderá ser uma excelente cena de Lamentação que passou depois para a igreja de Santa Luzia.

Nascido já na Madeira (?-1598), e herdeiro do morgadio instituído por seu pai Simão, Zenóbio Acciaiuolli manteve a política de entrosamento com a nobreza local, casando em 1562 com Maria de Vasconcelos, filha de Duarte Mendes de Vasconcelos, descendente de Zarco, e de Joana Rodrigues de Mondragão³⁷⁰. Viveu num tempo em que eram passadas as intervenções no Norte de África³⁷¹, e a cidade do Funchal estava «*no mais alto e próspero estado que podia ser, mui rica de muitos açúcares e vinhos, e os moradores prósperos, com muitas alfaias e ricos enxovais, muito pacífica e abastada, sem temor nem receio do mal que não cuidavam*»³⁷². É esta cidade rica e desprevenida que os corsários franceses encontram em 1566, e que o Capitão Francisco Gonçalves da Câmara tenta, improvisadamente e sem êxito, defender, reunindo os fidalgos da cidade, «*Genobre*

³⁶⁶ A grafia deste patronímico varia muito no século XVI: Chirole, Achiole, Acciaiolj, Acciojaolly, Acciajoly, Accijaoly, Accajuolj, Acciojolj. Na actualidade é utilizado Acciaiuolli, Acciaiuoli e Acciaiolli.

³⁶⁷ Fernando Jasmim Pereira, *Documentos sobre a Madeira no século XVI existentes no corpo cronológico*, Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 1990, vol II, p. 418.

³⁶⁸ A família Acciaiuolli entronca na casa da Borgonha e tinha-lhe sido concedida por Carlos V um privilégio em que mandava guardar armas: *figura de leão rompante e uma flor-de-lis com suas guardas no escudo com castelos de ouro*. Sobre a genealogia desta família veja-se F. S. de Lacerda MACHADO, *A família Acciaiolli de Florença e de Portugal, com suas ramificações em Espanha e no Brasil*, Lisboa, 1941.

³⁶⁹ Henrique Henriques de Noronha, *op. cit.*, p.240.

³⁷⁰ A família Mondragão foi estudada por José Pereira da Costa, num artigo em que transcreve abundante documentação e onde se podem ver as ligações entre os Acciaiuolli e os Mondragão. Trata-se de «A família Mondragão na sociedade madeirense do séc. XVI», *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, 1990, pp.1090-1210.

³⁷¹ Esta mudança vem na sequência da política de D. João III que abandona o Norte de África para se concentrar nas riquezas do Oriente. Neste contexto também se altera o protagonismo da Madeira na sua contribuição em homens de armas que só se irá reactivar mais efectivamente nas campanhas da Restauração, sobretudo no Brasil.

³⁷² Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p. 328.

*Chiole, o Capitão Aguiar, Favela, Vieira, João Esmeraldo e muitos mais*³⁷³. (...) *Estiveram muito à sua vontade os franceses quinze dias na cidade do Funchal, enchendo e carregando seus navios, naus de bom porte, e tanto tiveram que carregar, que não lhe coube em suas oito naus*».³⁷⁴

Este fidalgo *generoso e rico*, viveu no Funchal numa zona onde eram tudo casas de homens honrados³⁷⁵, num «*aposenho de casas sobradadas com suas varandas e pateo grande diante das varandas com seus quintaes sobre a ribeira e tem por cima uma salla grande e tem duas camaras e tres camaras e hua cozinha e a casa de forno com casas dos picheiros e hua corredora por dentro e hua despensa e outra casa por dentro em que vive Maria Folgada e Antonia Folgada e hum granel grande que vai sobre a ribeira e hua casa maes no canto do bequo com hum passadiço e duas estrebarias do engenho e este aposento tem por baixo outo lógeas que serrem de purgar e estrebarias (...)*»³⁷⁶. Todo este conjunto está representado no mapa do Funchal de Mateus Fernandes, sendo o referido pátio assinalado por um quadrilátero com um círculo (uma fonte?) ao centro, tendo à volta um ponteadado que sugere a existência de *loggie*. Inclui também este núcleo o engenho que herdara de seu pai, também saqueado pelos franceses, que lhe levaram todo o cobre, pelo que teve de comprar de novo o equipamento e introduziu diversas benfeitorias nas instalações.

Deste engenho e dos bens de raiz, tirava os rendimentos que lhe garantiam levar uma vida consentânea com o seu estatuto. Possuía uma série de propriedades que reflectem a situação de mudança que então se vivia quanto ao tipo de cultura e ao modo de exploração da terra. Predominam as plantações de canas, em que se sente a necessidade de remediar o esgotamento produzido pela monocultura, na medida em que vários terrenos são divididos em partes, ficando umas de planta nova, outras de soca velha, outras cavadas para plantar, e aparecendo também algumas partes não cultivadas; como também se sente a passagem ao arrendamento em pequenas parcelas, de meias, que garante a exploração da terra sem uma intervenção muito directa do proprietário, permite uma distribuição equitativa de lucros e despesas. É uma situação que só se generalizará no final do século³⁷⁷, mas surgem aqui indicadores de uma nova era. Como tal poderá ser vista também a existência de caseiros numa das terras, como acontece por esta altura na Lombada da Ponta

³⁷³ Idem, *Ibidem*, p. 338.

³⁷⁴ Idem, *Ibidem*, p.356.

³⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 112.

³⁷⁶ ARM, Arquivo da Família Betencourt Mimoso, *Treslado do inventario dos bens que fiquaram por fallecimento de Zenobio Accialli cavalleiro da ordem e do habito de Cristo*, Cx. 1, n°5, fls. 6v.7.

do Sol em terras de herdeiros de João Esmeraldo. Saliente-se uma percentagem de terras de vinhas, cultura que no futuro viria a oferecer alternativa à plantação de canas e permitir a passagem a um novo ciclo económico. Quanto aos montados, currais e terras de pão, surgem numa proporção mais reduzida, mas sem dúvida vêm trazer uma diversificação de produtos que equilibra todo o conjunto.

A quinta da Boa Vista com casas, horta, vinha, um tanque de água e, facto bastante significativo, uma ermida que ele mandou construir, parece ser uma residência secundária à saída da cidade, junto ao caminho do concelho que ia para a serra e para o Faial. É um edifício que se distingue dos outros que aqui se fizeram por utilizar uma planta em cruz grega, é encimado por remates de cantaria com a cruz de Cristo, e tem no seu altar um interessante retábulo. Mateus Fernandes poderá ter sido o autor mais provável da traça da capela, e a pintura insere-se no círculo de Fernão Gomes, o que faz com que este conjunto mereça particular atenção.

Mencionámos já o rigor doutrinário que pautou a redacção do seu testamento, significativo da imagem de devoto cumpridor das suas obrigações; bem como tivémos ocasião de descrever a composição do seu prestigioso cortejo fúnebre. Da participação em confrarias sabemos que foi mordomo da Confraria do Santíssimo Sacramento da Sé onde começou, a expensas suas, obras no retábulo, deixando uma doação para acabar de dourá-lo; também foi mordomo da Confraria de S. Tiago³⁷⁸, através do seu cargo camarário, e teria sido irmão da Misericórdia³⁷⁹. Acrescentando a isto a edificação do capítulo de S. Francisco³⁸⁰, ficamos com um panorama do papel relevante que teve no enriquecimento do património artístico-religioso da sua cidade.

O estatuto social deste cavaleiro da Ordem e do Hábito de Cristo reflecte-se igualmente nos bens móveis que possuía: os trajes sumptuosos (ferragoulos, capotes, roupetas, pelotes, gibão), as jóias de ouro e ambar (colares, manilhas, botões), os objectos de prata (jarros, gomis, salvas, castiçais), os móveis, as tapeçarias (diversas alcatifas, guarda-portas, panos de figuras), as armas (adaga, lanças, pique, montante, espada e

³⁷⁷ João José Abreu de Sousa, *História rural da Madeira: a colónia*, Funchal, DRAC, 1994, p. 23.

³⁷⁸ Há um pagamento a Diogo Gomes, dourador, de topos e armação, e ao prateiro Salvador Rodrigues, de um lampadário maior que mandaram fazer para o santo, passando o anterior para o altar de N^a Sr^a do Socorro. ARM, CON, Confraria de S. Tiago, 1592-94, fl.26, 27 e 30.

³⁷⁹ Consta do inventário de bens deste fidalgo uma capa da Misericórdia.

³⁸⁰ A edificação era habitualmente atribuída a Simão Acciaioli, supomos que por lá estar a sua sepultura, mas o testamento de Zenóbio diz claramente: «*porquanto eu fis todo o capitollo e nelle estão as sepulturas de mjnha molher he de meus filhos he herdeiros*», fl.21.

rodela de crina) e nove escravos para o serviço da casa³⁸¹. Tal estatuto permitiu-lhe fazer parte da vereação da Câmara do Funchal, em tempo da união ibérica, pelo menos em 1596 e 97, data em que era o vereador mais velho. O poder e o prestígio eram condição necessária para aceder a tal cargo, que contribuía por sua vez para reforçá-los, pelo que as principais famílias estão sempre representadas naquele órgão por algum dos seus membros³⁸².

A preocupação com a transmissão do morgadio está, como não podia deixar de ser, presente nas disposições testamentárias de Zenóbio Acciaiuolli, onde explicita a vontade de perpetuação do nome, pois no caso do morgadio ir parar a mulheres, elas deveriam continuar a usar o apelido para que houvesse sempre memória dele³⁸³.

Recapitulando o percurso de Zenóbio Acciaiuolli, vemo-lo beneficiar, à partida, da situação de seu pai acumular diversos estatutos que o colocam entre a elite mais destacada — é a linhagem, é o facto de ser italiano num tempo e num lugar em que a comunidade italiana liderava economicamente, é o reforço destas duas posições pelos laços matrimoniais e por ser funcionário régio, e é, conseqüentemente, a confortável dimensão que atinge o morgadio que ele instituiu. Mas se seu pai viveu uma época em que a Madeira é uma importante peça de apoio, tanto à rota da Índia, como às praças do norte de África, Zenóbio apanha um tempo em que desaparecem as solicitações de índole guerreira ao serviço do rei, e a actividade agrícola e mercantil ocupa a nobreza fundiária empenhada na difícil manutenção de casas que tinham atingido grandes dimensões. A sua posição é solidamente alicerçada na extensão das suas terras e na rentabilidade do engenho e de alguns foros. Encontrámos no modo de exploração das terras indicadores de adaptabilidade a novas circunstâncias, como os contratos de meias e a existência de caseiros, assim como a introdução da vinha e, sobretudo, uma preocupação de garantir produtividade pela diversificação de culturas e pelos afolhamentos.

Um caso interessante de afirmação social, que aqui trazemos pela sua atipicidade, é o de André Gonçalves, um escravo natural de Santa Cruz, homem baço a quem foi dada a alforria pelo cavaleiro Diogo Gonçalves, e que tão bem se orientou como mercador após a morte do senhor, que no seu testamento pôde favorecer particularmente a Confraria de

³⁸¹ Este número ultrapassa a média de 1 a 5 escravos por casal, e aproxima-o do grupo de 2% de proprietários que possuíam mais de 10 escravos, segundo o estudo de Alberto Vieira, *Os Escravos no arquipélago da Madeira*, Funchal, CEHA / SRTCE, 1991, p. 150.

³⁸² Alberto Vieira, Avelino Meneses, Vitor Rodrigues, «O município do Funchal (1550-1650)», *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, 1986, 2º vol., p. 1006.

³⁸³ ARM, Juízo dos Resíduos e Provedoria das Capelas, *Treslado do Testamento de Zanobio Acciolly*, Cx I2, nº5 fl. 23.

Jesus, deixando-lhe 500 000 réis para um prédio de rendimento e para edificar a capela do hospital³⁸⁴.

Um caso mais comum é o do mercador Francisco Dias³⁸⁵, documentado como negociante de trigo com o Açores e com a Flandres que, quando morre em 1616, deixa a terça com uma obrigação de missas na capela da invocação de Santa Ana, a esse tempo já edificada na sua quinta da Água de Mel, edifício que conserva ainda um retábulo de boa talha com duas pinturas.

Uma outra pequena capela com retábulo ainda existente é a da Alegria, em S. Roque, instituída em 1609 por Francisco Vieira do Canto Abreu (?-1645), capitão de uma companhia de arcabuzeiros no Funchal, que serviu de guarda-mor em 1596³⁸⁶ e era casado com a filha do capitão do presídio espanhol, Francisco de Salamanca Polanco. Tal ligação levou-nos a alevantar a hipótese da pintura ser de oficina espanhola, pois aproxima-se da obra de Vasco Pereira.

Álvaro Dias e sua mulher Maria Lourenço, lavradores da Tabua, deixam a sua terça, em 1619, para se fazer uma igreja da invocação de N^a Sr^a da Candelária, que teve a sua primeira festa no ano de 1625. Em 1627, a visitação encontra-a com altar, ornamentos, cálice de prata e tudo o que é necessário. Esta ermida tinha imagem de vulto e uma curiosa pintura, hoje no Museu de Arte Sacra³⁸⁷.

Em suma, desde as mais visíveis iniciativas ligadas à instituição de legados pios, como a edificação de capelas e encomenda de retábulos, à construção de túmulos, à aquisição de alfaias litúrgicas e de ornamentos diversos, ou a pequenas esmolas em dinheiro ou em vestidos como as que referimos no capítulo respeitante às confrarias, o protagonismo dos particulares é sempre evidente, e significativo da repercussão social efectiva das directrizes da hierarquia religiosa.

Chamamos a atenção para o trabalho de arquivo que aguarda ainda melhores condições e mais qualificada preparação que a nossa para ser efectuado. Daria, por certo, bons frutos, um estudo apurado acerca do património artístico do convento Santa Clara,

³⁸⁴ Padre Pita Ferreira, «Notas para a história da freguesia de Santa Cruz», *Das Artes e da História da Madeira*, nº10, 1952, pp. 26, 27. Trata-se da capela da Misericórdia, que beneficiou, evidentemente, de outras doações.

³⁸⁵ Francisco Dias é referido nas *Vereações* de 1597 e 1600 com negócio de trigo dos Açores e da Flandres (*Vereações da Câmara do Funchal. Segunda metade do século XVI...*, pp.139 e 193); e também no *Arquivo Histórico da Madeira*, vol III, 1933 «Famílias da Madeira e Porto Santo, Lopo Fernandes», p.139.

³⁸⁶ *Vereações da Câmara do Funchal. Segunda metade do século XVI...*, p.87.

³⁸⁷ Rita Rodrigues, *A invocação de N^a Sr^a da Candelária na Madeira*, 1997, trabalho feito para o Seminário de *História da Arte em Portugal* do Curso de Mestrado em História da Universidade da Madeira a partir de documentação do Juízo dos Resíduos e Capelas.(inédito)

com vasta documentação ainda por explorar, dada a riqueza do património remanescente resultante dos dotes das freiras oriundas das famílias mais ricas da região e das numerosas doações feitas ao convento. Menos documentada e menos conservada ficou a arte profana, por certo existente nas casas abastadas, de que as «*cartas e panos de figuras*» mencionadas nas *Constituições Sinodais* ou as breves linhas dos inventários são apenas um indício, temática que aguarda também uma busca sistemática nos testamentos e inventários de bens contidos nas muitas caixas do Juízo dos Resíduos e Capelas e da Misericórdia do Funchal.

2.2.2. As oficinas nacionais e estrangeiras

Esboçados que estão o perfil sócio-económico dos comitentes e os tipos de encomenda, põe-se a questão da origem das peças, locais, autores e oficinas. Sabemos da existência da excepcional quantidade e qualidade de pintura flamenga, na sua maioria conservada no Museu de Arte Sacra do Funchal, que nos continua a chegar até sensivelmente à década de trinta do século XVI, período coincidente com o apogeu da produção açucareira. Bruges e Antuérpia são os centros de produção artística mais bem representados na ilha, com obras de Dieric Bouts, Mestre do Santo Sangue, Mestre do Tríptico de Morrison, Gérard David, Joos Van Clève, Jan Provost, Jan Gossaert, Marinus Van Reymerswaele e Pieter Coeck Van Aelst³⁸⁸, lista a que cremos também poder acrescentar a oficina de Quentin Metsys.

Na década de 40 do século XVI, continua-se a recorrer ao mercado flamengo, caso do quadro para a Confraria do Amparo da Sé datado de 1543, ou do desaparecido retábulo mandado vir da Flandres por volta de 1546 para a capela da Piedade do Convento de S. Francisco³⁸⁹, mas começam a ser feitas aquisições em Lisboa, que acabará por se tornar o alvo preferencial das encomendas. Assim, uma das mais notáveis peças desta viragem de gosto e de mercado será o retábulo da matriz de Santa Cruz, atribuível a uma parceria lisboeta. Da oficina de Diogo de Contreiras terão saído os quadros da capela do Espírito Santo na matriz de Machico, um retábulo, hoje desmembrado, para a igreja do Campanário, e outro na capela da Madre de Deus, no Caniço. O retábulo da matriz da Ponta do Sol enquadra-se nas características do Mestre de Arruda dos Vinhos, e vários quadros da igreja

³⁸⁸ Segundo as atribuições de Fernando António Baptista Pereira e Luiza Clode no catálogo *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*, Lisboa, Edicarte, 1997.

³⁸⁹ Foram pagos, pelos filhos de João Ferreira de Carvalho, 37000 réis e mais 3000 de frete e seguro de dívida de um retábulo vindo de Flandres e já colocado na capela de N^a Sr^a da Piedade do capítulo do Convento de S. Francisco, JRC, *Testamento de João Lourenço Leitão*, fls. 359 v^o, 365. (Informação amavelmente cedida por Luís de Sousa Melo)

do Arco da Calheta são atribuíveis ao Mestre de Abrantes. Como vemos, são escolhidas as mais destacadas oficinas deste período.

As encomendas de pintura conhecem um incremento nas duas últimas décadas do século XVI, período excepcionalmente bem documentado e do qual sobreviveram peças de grande qualidade³⁹⁰. Muitas das referências documentais correspondem, no entanto, a obras entretanto desaparecidas nas remodelações subsequentes: há um pagamento de 40000 réis ao pintor para os retábulos da igreja da Ponta do Pargo e do Estreito de Câmara de Lobos em 1581; alvarás vindos em 1589 para o retábulo do Porto Moniz; as traças dos retábulos para as igrejas de Água de Pena e dos Canhas foram feitas por Mateus Fernandes em 1589; vieram provisões em 1590 para se fazer o retábulo da igreja de Câmara de Lobos, e em 1591 para se fazer capela-mor, retábulo e sacristia das igrejas de S. Jorge e da Tabua; veio um mandado do Bispo de 4000 réis para fixar e assentar o retábulo da igreja de S. Roque em 1596; foram enviados por Filipe II 70 000 reis em 1612 para o retábulo de Santo António da Serra e 140 000 reis em 1612 para a Calheta; o retábulo da Fajã da Ovelha, que ficou dourado em 1615. Consta ainda um mandado do Bispo de pagamento, em 1604, ao pintor Manuel Vieira relativo a pintura, ouro, traça e outras coisas necessárias para o retábulo S. Pedro.

Na actividade conhecida das confrarias também se nota o empenho em ornar de retábulos os seus altares: para esse fim, a confraria de N^a Sr^a do Rosário da Sé recebia do Bispo, em 1583, uma ajuda de 16 000 reis e a de S. Jorge tinha mandado fazer em Lisboa um retábulo em 1590. A Confraria do Santíssimo Sacramento tinha, em 1592, começado a dourar o retábulo. Várias confrarias mais pequenas se empenharam também em arranjar altares, como a Confraria do Senhor Jesus e Almas de S. Martinho, que compra um retábulo já usado em 1585 para o altar do Nome de Deus e entre 1591 e 1598 faz um retábulo. A Confraria de S. Martinho acaba de pagar em 1583 o imagem e retábulo de N^a Sr^a do Rosário e, em 1598, adquire um *Painel das Almas*. A Confraria de N^a Sr^a da Assunção de Ponta Delgada principia em 1619 um retábulo, que só ficará dourado em 1650. Também há notícia de um retábulo da Misericórdia de Santa Cruz que dataria de 1617. A única encomenda com explicitação do nome do pintor é para a capela do Senhor Jesus da Ribeira Brava, cuja confraria paga a Fernão Gomes 34 000 reis de pintar e dourar um retábulo feito em Lisboa, em 1588.

³⁹⁰ Consulte-se o quadro «Referências a retábulos entre 1525 e 1650» no vol. II deste trabalho, pp.146-156, onde indicamos as fontes. Nem todas as referências se reportam a pintura, incluem também traças, execução e douramento da talha.

Acrescentamos algumas das inúmeras iniciativas particulares, para além das já referidas no capítulo anterior, lembrando António Rodrigues Canha, clérigo, que deixa foros da sua terça e 1000 reis para fazer um pequeno retábulo na Capela dos Anjos da Ponta do Sol, que segundo Gaspar Frutuoso era «*fresco e bem ornado*». Na demolida capela de S. Bartolomeu, Lançarote Teixeira de Velosa faz topos, retábulo dourado e outras obras em 1595. O cónego Vaz Corte deixa, em 1608, 20 000 reis para ajuda de um retábulo que estava a ser feito para a Confraria de N^a Sr^a da Candelária de S. Pedro.

Centrando-nos agora nas peças deste período que chegaram até nós, salientamos duas peças do Museu de Arte Sacra do Funchal atribuíveis a Francisco Venegas, *S. Bento* e *S. Vicente*, provenientes, povavelmente, da demolida capela de S. Sebastião. Um núcleo bastante representativo de peças são atribuíveis a Fernão Gomes: uma *Ascensão* proveniente da Confraria da Ascensão da Sé do Funchal, uma *N^a Sr^a dos Remédios com doadores* da demolida capela dos Remédios na Quinta Grande, uma *Procissão de N^a Sr^a das Neves* na capela das Neves, em S. Gonçalo, uma *Assunção e Coroação da Virgem* do Convento de Santa Clara do Funchal, um *S. Lourenço* na capela do Corpo Santo e, possivelmente também um *Quo Vadis?* (MASF), uma *Lamentação sobre o Corpo de Cristo*, hoje na igreja de Santa Luzia e o pequeno retábulo da capela da Quinta do Faial com uma tábua de *Imaculada Conceição com Santa Ana e S. Joaquim* e um *Padre Eterno*.

Próximas de Diogo Teixeira, estão as pinturas *S. Bernardino de Siena* e *S. Boaventura*, do Museu de Arte Sacra do Funchal, o *Calvário* do Coro Baixo do Convento de Santa Clara do Funchal e a *N^a Sr^a do Socorro*, da igreja do Socorro. Os modelos de Simão Rodrigues encontram-se em *Nascimento de S. João Baptista*, proveniente do Convento de Santa Clara (MASF) e nas duas tábuas do retábulo da capela dedicada a Santa Ana, nos Álamos.

Englobámos sob a genérica designação de «outras oficinas» a restante pintura, que, embora de produção nacional — o quadro de *Santo Antão* do Caniço, veio comprovadamente de Lisboa conforme alvará de 1589 —, não apresenta características marcantes de nenhuma das oficinas mais operosas nesta época, e ainda alguma pintura de produção local. A maioria das das peças estudadas neste subcapítulo estão deslocadas dos seus locais de origem: ou isoladas como a *N^a Sr^a da Candelária* da sacristia da igreja de igreja de S. Pedro e *N^a Sr^a da Esperança* (MASF); ou incluídas em arranjos ecléticos como as diversas peças da capela do Corpo Santo (*S. Pedro Gonçalves Telmo* e o conjunto com a *Imaculada Conceição, S. Bernardo S. Lourenço e Cena Bíblica*), as tábuas

provenientes das desaparecidas capelas dos claustros do Convento de Santa Clara (*Cristo e Virgem, Santo António e S. Miguel Arcanjo* hoje no MASF) e ainda o *Padre Eterno e Degolação de S. Brás(?)* da matriz do Porto Santo; ou dispersas, como as tábuas de *N^a Sr^a do Leite e S. Domingos e S. Francisco* da capela de N^a Sr^a da Candelária da Tabua (MASF). Deste núcleo há também pintura ainda no local de origem como o *Pentecostes* da capela da Consolação no Caniço e, embora já com intervenções, o *Padre Eterno* da capela de S. Paulo e todo o altar de N^a Sr^a da Consolação do Coro de Cima do Convento de Santa Clara.

A alteração no mercado artístico ao longo do final do segundo quartel de quinhentos, dá-se quer pela crescente oferta de oficinas portuguesas, que entretanto se afirmavam, quer pelas alterações da conjuntura local, onde houve um abrandamento no ritmo das construções e das encomendas, após o período de prosperidade do ciclo do açúcar, que coincide também, em termos políticos com uma maior concentração de esforços no Oriente e, em matéria de organização religiosa, com a circunstância de haver bispos não residentes ou fases de Sé vacante, o que não favorece nem empreendimentos de vulto, nem a continuidade de iniciativas³⁹¹. Uma fase de recrudescimento da actividade artística dá-se com a aplicação sistemática das directrizes tridentinas por parte dos bispos D. Jeónimo Barreto e, sobretudo, D. Luís Figueiredo de Lemos e foi potenciada pelo empenho do próprio Filipe II. A nova conjuntura política justifica a vinda de pinturas de Michael Coxcie, pintor régio deste monarca, para o altar do Senhor Jesus da Sé do Funchal (1581). A presença de peças deste pintor flamengo com significativa obra no Escorial, testemunha o reactivar da ligação à Flandres, desta vez através da via espanhola, mercê da situação política que ligava então Flandres, Espanha e Portugal. Também nos parece terem existido laços com oficinas espanholas, como seja a de Vasco Pereira Lusitano, que trabalhou em Sevilha e a de Luís de Morales, que trabalhou em Badajoz, Cáceres e Alentejo, com as quais relacionámos, respectivamente, o quadro *N^a Sr^a com o Menino e Anjos Músicos*, da capela da Alegria, em S. Roque e o da *Deposição da Cruz* da igreja do Socorro.

A documentação do Cabido da Sé do Funchal dá-nos conta do papel que desempenhavam as pessoas encarregadas de cuidar, em Lisboa, dos negócios do bispado. Nuno Vares é um dos nomes que repetidamente aparece, entre 1589 e 1597, recebendo um

³⁹¹ Lembramos que só entre 1558 e 1563 se fixou pela primeira vez um bispo na ilha, D. Jorge de Lemos, e tal prática só se estabiliza com D. Jerónimo Barreto (1574-1585), a quem se segue D. Luís Figueiredo de Lemos (1586-1608) e D. Frei Lourenço de Távora (1610-1618, que residiu apenas de 1611 a 1617).

ordenado fixo de 10 000 reis por ocupar-se dos trâmites necessários para obter alvarás régios e provisões e, provavelmente, também das diligências para aquisições de retábulos e peças³⁹².

Encomendar aos grandes centros era a solução numa ilha distante, para onde era difícil deslocar equipas de trabalho à altura das exigências dos comitentes e onde a vitalidade do comércio viabilizava, por seu lado, o acesso a esses centros e o transporte das peças. Havia, no entanto, alguma resposta local às necessidades do mercado, cujos contornos passamos a considerar.

2.2.3. Oficinas regionais

A existência de oficinas regionais, dentro das balizas cronológicas por nós trabalhadas, está, por enquanto, escassamente documentada, pelo que apenas se pode adiantar algumas hipóteses, cruzando informações dessa documentação com a presença de importações de obras de centros de produção nacionais e estrangeiros, e comparando com a situação de outras zonas distantes desses centros.

Se, como já vimos, os mercados da Flandres e, depois, de Lisboa, dominaram as importações de obras mais custosas, as pequenas necessidades do quotidiano tinham de ser resolvidas localmente. Por vezes, havia que recorrer a pessoas sem habilitação reconhecida, como comprova a decisão de autorizar um correeiro pintar as varas para a Câmara, datada de 30 de Outubro de 1546, que abaixo citamos: *«Ha dita vereaçam veo Pero Delgado correeiro e lhe foy encomendado que quisese pintar as varas pera a camara e niso nom acrescentase o preço daquelo aque ate ora custaram e por ele foy dito que elle as pintaria porem que lhe era necessarjo fazer asy outras pinturas que hûus lhe pediam como rodela e cousas de pouca sustancia [pedia] liçença de suas merces pera jso e pera com concerto dellase fazer ousas de que esta terra havia necesidade e pera que nom avia officiaes e se temia levarem lhe a praça por nom ter carta de examinação e por os ditos ofycaes foy dicto que era prol da cidade fazer elas e pintar e nom era prejuizo porque nom ha obras forçadas senam que os homens faziam de sua vontade e que por jso lhe dauam licença e podia usar sem examinação visto como nam avia quem o examinase e disto se mandou fazer este asemento pera em todo tempo se ver que se lhe deu a licença desta maneira»*³⁹³.

A esta data, faltavam, pois, oficiais de pintura que pudessem não só executar mas também examinar. Os dados que encontrámos no campo dos ofícios relacionados com as

³⁹² AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da F^oábrica da Sé, L^o 6*, fl.190-237, *passim*

³⁹³ *Vereações da Câmara Municipal do Funchal. Primeira metade do século XVI*, p. 370,371.

artes³⁹⁴, são já de 1576 em diante, e acusam uma flutuação da terminologia entre entalhador e imaginário, tal como entre dourador e pintor, que reflecte a fluidez de fronteiras entre os mesteres.

Vejam os nomes que nos surgem com actividade referenciada até 1620, e aqueles que, mesmo referenciados depois dessa data, estariam, eventualmente, já então activos. A começar pelos imaginários, temos em 1576 o imaginário e entalhador **Luís Ferreira**, bem como **Frei António de Estremoz**, do Convento de S. Francisco, que vê as suas imagens serem reconhecidas como ortodoxas na Visita da Inquisição de 1591. Há ainda **João da Costa** entre 1602 e 1611, data em que faz um conserto na sacristia da Sé, e **Álvaro Luís** documentado a partir de 1603, que foi procurador dos mesteres em 1627, e morre em 1630. **Jorge Fernandes** está documentado em 1617; **José Fernandes de Morim**, cuja data de início de actividade é desconhecida, fez em 1631 o pagamento do foro de uma casa, fez parte da mesa da Misericórdia em 1643 e foi procurador dos mesteres em 1644 e 49. Em 1630 é pago o foro de uma casa de **Álvaro Rodrigues** pelos seus herdeiros.

Com a designação de pintores e douradores, que não teriam necessariamente actividade diferenciada, encontramos o pintor **Jerónimo de Fontiveras**, recebendo a quantia de 6 000 reis pelo conserto e pintura do retábulo de Santana, e 3 800 reis por pintar um crucifixo para a Ponta Delgada, em 1582. **Diogo Gomes** é um dourador documentado entre 1592 e 1598, a quem foram cometidas obras de grande responsabilidade. Aparece a trabalhar para a confraria de S. Tiago em 1592, ano em que era mordomo dela Zenóbio Acciaioli. Pouco tempo depois serviu de testemunha na redacção do testamento deste, o que nos leva a supor que, sendo da confiança deste fidalgo, lhe teriam sido entregues outros trabalhos como o douramento do retábulo da capela da Quinta da Boa Vista e a do capítulo do Convento de S. Francisco onde estava o jazigo da família³⁹⁵. Em 1594 é referenciado a limpar o retábulo do altar-mor, encarnar e estofar imagens na Sé, pintar e dourar o pé do círio pascal; e trabalhou também no douramento do retábulo da Confraria de Senhor Jesus e Almas de S. Martinho, que, por sua morte, em 1598, não pôde acabar. Não se conhece a actividade do pintor **Francisco Moreira**, que surge como proprietário de um escravo em

³⁹⁴ Ver no vol. II deste trabalho o quadro cronológico «Referências a pintores, douradores e imaginários». Pp.166-174 e os mesmo dados ordenados alfabeticamente nas pp.157-165.

³⁹⁵ António Aragão, *Para a História. do Funchal...*, 2ª ed., p. 220 afirma, sem indicação de fonte: «*Do século XVI só descobrimos, em 1593, um dourador que provavelmente teria dourado "o retabolo que esta em branco" na capela de Zenóbio Accaiuoli, a qual se situava no capítulo de convento de São Francisco*». cremos que se a fonte foi a que consultámos, o testamento de Zenóbio Acciaioli, redigido em 1593 e aprovado em 1598, o retábulo que estava em branco era o da capela do Santíssimo Sacramento da Sé, o que não invalida a hipótese de que ele tivesse dourado o da capela do convento. Como morreu em 1598 já não pode ter sido Diogo Gomes a acabar de dourar o referido retábulo da Sé.

1600 e como réu de uma contenda quatro anos depois. O dourador **Jermão Dias** encarnou uma imagem de N^a Sr^a e o Menino na capela da Graça, no Porto Santo, em 1600, e é referido também em 1611. **João Catalão**, também dourador, trabalha no retábulo de Santana em 1604 e, no mesmo ano, **Manuel Vieira**, pintor, recebe um pagamento do retábulo de S. Pedro. **Domingues Nunes Teixeira**, pintor, casou em 1610 e fez um contrato de aforamento em 1611. **Domingos Ferreira**, dourador, está activo em 1615. Em 1615 e 1616 uma série de telas na capela do Corpo Santo estão assinadas com um monograma **ALVS** (ou LSA ou LVS)³⁹⁶, iniciais que não correspondem a nenhum pintor ou dourador de actividade conhecida neste período. Rita Rodrigues pôs a hipótese, que nos parece plausível, de se tratarem das iniciais do imaginário Álvaro Luís. Não incluímos a análise das peças deste pintor no nosso trabalho, embora estejam dentro das balizas temporais que demarcámos, por apontarem já para algumas soluções tenebristas do protobarroco. **António Dias**, pintor, casou em 1624. **Jorge Fernandes** é mencionado em 1617. **João Domingos**, pintor, foi padrinho de um baptismo em 1645 e não sabemos se será o mesmo **João** pintor que fez, em 1620, um negócio de trigo. Há ainda o pintor **Silva** a dourar em 1633 um nicho na Misericórdia e o óbito de **Jacques Rodrigues**, pintor flamengo que morreu pobre em 1658. Deixaremos de parte alguns douradores que trabalharam no camarim da Sé do Funchal com o imaginário Manuel Pereira, como Manuel Duarte (doc. de 1637 a 1655) e Baltazar Gomes (doc. de 1644 a 1693), e os pintores Sebastião Barbosa (doc. de 1634? a 1648) que pinta um azulejo para a Misericórdia e Manuel Coelho (doc. de 1650 a 1655), pois parecem-nos ter desenvolvido actividade fora do âmbito cronológico que nos interessa.

São mais abundantes e muito mais antigas as notícias sobre ourives do que sobre douradores e imaginários, em parte devido à existência do *Livro de Fianças dos Ofícios Mecânicos*, de 1552-53. Assinalamos os nomes e datas de actividade e de óbito que conseguimos apurar³⁹⁷: em 1552 **João Dias**, **Afonso Dias**, **Francisco Darmas** (activo ainda em 1583), e **Rodrigo de Unhate**; em 1553 **Sebastião Rodrigues** e **Tomé Gonçalves** (†), **Simão Barbosa** (1557), **Manuel Barbosa** (1567-†1619), **António Ribeiro** (†1571), **Diogo Caldeira** (1574-†1581), **Tiago Caldeira** (†1579), **Francisco Dias** (1583-†1634), **Marcos Agostinho** (1584-1651), **Salvador Rodrigues** (1584-1603), **Pedro Gonçalves**

³⁹⁶ O imaginário Álvaro Luís está activo nestas datas, e o monograma pode ler-se como as letras ALV de Álvaro entrecruzadas com LVIS. Rita Rodrigues na tese de mestrado de *Martim Conrado...*, Anexos, p.35.

³⁹⁷ Os dados que adiantamos em relação a ourives foram colhidos na diversa documentação e bibliografia por nós consultada, bem como no artigo de Fátima Freitas «Ourives madeirenses: séculos XVI a XIX», *Islenha* n.º

(1591), **Gaspar de Mendonça** (1591), **Bento Dias** (1602), **Tristão Ribeiro** (1607), **António Ferreira** (1611), **Sebastião de Çea** (1614), **João Afonso Magalhães** (1612), **Faustino Dias** (†1620), **Diogo Coelho** (†1631).

É importante referir a actividade na ilha dos mestres das obras reais e as suas intervenções em obras da diocese. A vinda de **Mateus Fernandes** para a ilha, ainda que ditada por necessidades defensivas que o saque de 1566 pôs a nu, não se confinou à actividade de fortificador nem só a projectos de arquitectura. Fez várias obras entretanto desaparecidas, como o debuxo do sacrário do Caniço em 1583 e os retábulos para as igrejas dos Canhas e de Água de Pena em 1589 com «*traças asi por debuxo como por escrito*»³⁹⁸. Em 1591, depois de um temporal que levou parte das terras junto à igreja da Ribeira Brava, deslocou-se com outros oficiais ver que providências podiam ser tomadas. Também **Jerónimo Jorge**, que lhe sucede em 1595, fez, no ano seguinte, a coluna do círio pascal da Sé e, em 1604, as «*traças e diligencias no sítio do seminário tocantes às casas episcopais*»³⁹⁹.

O texto generalista das *Constituições Sinodais* do Bispado do Funchal, bem como o laconismo dos textos de *Visitações* no que respeita à produção de imagens, parece-nos poder ser lido como um dado significativo acerca da escassez de oficinas locais, que só a partir do final do 1º quartel do século XVII se teriam começado a desenvolver. Os pintores, no entanto, mantiveram-se temporalmente desfasados das reivindicações estatutárias dos seus congéneres lisboetas e socialmente equiparados a outros ofícios. É significativa a notícia que nos dá António Aragão⁴⁰⁰ de que, em 1696, foram multados imaginários, pintores, calafates e cordoeiros por não terem comparecido com a dança na procissão de S. Tiago.

Temos, pois, alguns nomes documentados, na maior parte dos casos citados a propósito de actos burocráticos que não nos elucidam acerca da sua actividade artística. Também não existem obras assinadas, à excepção do misterioso monogramista das telas do Corpo Santo. As obras que associámos a oficinas locais, como as predelas com S. Francisco e Santo António da capela da Consolação no Caniço, as pinturas do retábulo de Nª Srª da Assunção do Convento de Santa Clara, ou o *Cristo* e a *Virgem* provenientes deste convento que estão no Museu de Arte Sacra do Funchal, fizémos-lo por não se enquadrem

10, e Rita Rodrigues, *ibidem*, «Referências a imaginários, pintores, escultores, entalhadores, ourives do ouro, prateiros e fortificadores activos na Madeira no século XVII».

³⁹⁸ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Receitas e Despesas da Sé*, Lº 6, fl. 147, 187, 200vº.

³⁹⁹ *Ibidem*, fl. 233, 279.

⁴⁰⁰ António Aragão, *op. cit.*, p. 219., citando as *Vereações* da C.M.F., Lº 1340, fl. 23vº.

estilisticamente nos padrões das oficinas lisboetas. Julgamos que a actividade das oficinas regionais terá ultrapassado certamente a escassez que documentação escrita sugere. É de crer que outros pintores não documentados estivessem activos no período que estudámos e, decerto, muitas obras se perderam. Aos mestres locais eram solicitadas peças novas, mas também intervenções de conserto ou restauro em obras antigas, que com o passar do tempo se deterioravam. Tal como noutras zonas distantes dos grandes centros de produção teriam estado activos mais pintores e imaginários, respondendo às muitas solicitações esteticamente menos exigentes. Tanto no convento de S. Francisco, pois o exemplo de Frei António de Estremoz não deverá ter sido único, como no de Santa Clara, podem bem ter sido executadas obras de carácter devocional cujos autores não ficaram registados, que explicariam alguma da produção não atribuível a oficinas nacionais que chegou aos nossos dias.

Existiam, em suma, a par de encomendas de uma clientela com possibilidades de recorrer a Contreiras, ao Mestre de Abrantes ou a Fernão Gomes, outras soluções com programas iconográficos singelos e recurso à mão de obra local. O legado deste período sofreu, de um modo geral, sucessivas modificações provocadas ora pela incúria, ora pelas intempéries, ora pelas mudanças de gosto, apresentando-se-nos hoje disperso, alterado, degradado, tornando difícil a reconstituição da sua leitura original. É essa dispersão que passaremos a analisar, tentando recriar os laços desfeitos pelo tempo.

3. Pintura na ilha da Madeira da introdução do *modo de Itália* ao Maneirismo

3.1. Breve resenha da historiografia da arte regional dos séculos XVI e XVII

Ao laconismo e à escassez das fontes escritas em relação às obras de arte existentes nas ilhas da Madeira e Porto Santo, junta-se também uma pouco abundante bibliografia. Após as breves notícias que nos deixou Gaspar Frutuoso, ainda no século XVI, salientamos algumas das apreciações de Henrique Henriques de Noronha, em 1722, que, pela adjectivação e pelas escolhas, pressupõem um juízo estético acerca das obras. Elogia não só pinturas antigas — as «*maravilhosas pinturas*» do retábulo do altar-mor da Sé⁴⁰¹, as pinturas singulares da capela do Santíssimo Sacramento, de que a principal era um Senhor crucificado⁴⁰², as «*belas laminas ou pinturas, S. Vicente Martyr e S. Bento Abbade*»⁴⁰³, ou a «*singular pintura*» de Nossa Senhora da Alegria⁴⁰⁴ — mas também pinturas mais modernas que considera excelentes ou formosas — o retábulo da matriz do Porto Santo⁴⁰⁵ e o de S. João Evangelista da igreja do Colégio⁴⁰⁶.

Ao longo do século XX, o interesse pelo património ficou registado em pequenas contribuições dispersas, que vão testemunhando uma crescente preocupação com as obras do passado⁴⁰⁷. Às vezes, são impressões de viagem, que, sem rigor de análise nem pertinência de atribuição, têm o mérito de chamar a atenção para as peças e apresentar fotografias delas, como é o caso do Marquês de Jacome Correia, em 1927⁴⁰⁸.

Eduardo Nunes Pereira, em 1939, dedica à arte um capítulo do seu livro *As Ilhas de Zargo*, subdividido-o em arquitectura, pintura, artes decorativas, escultura e ourivesaria. Apresenta fotografias de algumas peças e, não sendo exaustivo, tem, no entanto, a preocupação de descrever, dar as medidas das peças e de referir alguma documentação, alargando o seu levantamento até ao século XX, inclusive a colecções particulares.

⁴⁰¹ Henrique Henriques de Noronha, *op. cit.*, p.138

⁴⁰² Idem, *ibidem*, p.140 refere um *Calvário* atribuído a Peter Coeck van Aelst, hoje no Museu de Arte Sacra do Funchal

⁴⁰³ Idem, *ibidem*, p.189, menciona as pinturas que julgamos ser as que estão no Museu de Arte Sacra do Funchal, como adiante defenderemos.

⁴⁰⁴ Idem, *ibidem*, p.195, peça ainda no seu local de origem

⁴⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 225, tela de Martim Conrado estudado Rita Rodrigues, *ibidem*.

⁴⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 248, também atribuído a Martim Conrado por Rita Rodrigues.

⁴⁰⁷ Acerca da historiografia da ilha da Madeira, em geral, veja-se a recolha feita por António Aragão de Freitas e Gilda Dantas *Madeira, Investigação Bibliográfica*, 3 vol., e o *Guia para a História e Investigação das Ilhas Atlânticas*, de Alberto Vieira.

⁴⁰⁸ Marquez de Jacome Corrêa, *A Ilha da Madeira. Impressões e Notas Archeologicas, Ruraes, Artísticas e Sociais*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927 (escritas em 1925).

É Cayola Zagallo, membro da Sociedade Portuguesa de Arqueologia e vogal correspondente do Conselho Superior de Belas Artes, que, vindo trabalhar para a Alfândega do Funchal, dá o grande impulso para o estudo sistemático da pintura dos séculos XV e XVI existente na ilha, procedendo a uma primeira inventariação e catalogação, e preconizando a imprescindibilidade de restauro e conservação. Insiste na necessidade da criação de um museu para garantir as condições de prossecução de tais objectivos, ideia que correspondia às aspirações dos estudiosos locais. Para além da restauração das peças e escolha do local, houve que gerir, nalguns casos, a sempre delicada situação de conciliar as necessidades de culto com as perspectivas museológicas, pelo que o museu só veio a ser inaugurado em 1955⁴⁰⁹. A exposição de quadros provenientes da ilha da Madeira em Lisboa, em 1949, e a sua apreciação no âmbito do *Congresso Internacional da História de Arte*, em 1950, deram visibilidade às peças e permitiram confrontos de opinião entre especialistas, como Luís Reis-Santos e Friedlaender.

De entre as publicações que acolheram estudos sobre o património artístico local, destaca-se o boletim *Arquivo Histórico da Madeira*, cuja publicação se inicia em 1931, sob a direcção de Cabral do Nascimento, que, embora mais vocacionado para a divulgação de documentação em geral, esteve aberto também a estas questões, como se comprova pela colaboração de Cayola Zagallo entre 1934 e 1949. José Pereira da Costa, que sucede a Cabral do Nascimento na direcção do boletim (1952-1963) deu a conhecer através dele importante documentação, nomeadamente acerca das Misericórdias. António Aragão assume a direcção entre 1972 e 1974, orientando mais especificamente o conteúdo à publicação de traslados de documentação camarária. Este historiador publica também, em livro, diversos estudos sobre a cidade do Funchal, numa perspectiva da relação da estrutura da malha urbana e seus monumentos com as características dominantes das actividades socio-económicas. Mais recentemente Luís de Sousa Melo, que tinha vindo a fazer a transcrição paleográfica da documentação dos séculos XV a XVII dada a lume, assumiu a direcção do boletim, que, a partir de 1998, passou para a responsabilidade da nova directora Maria Fátima Araújo Barros Ferreira. Os números mais recentes tiveram por objectivo pôr à disposição dos investigadores um guia do Arquivo Regional da Madeira,

⁴⁰⁹ Acerca da criação do Museu de Arte Sacra do Funchal, veja-se Eduardo C. Nunes Pereira, *As Ilhas de Zargo*, 3ª ed., Funchal, 1968, pp. 769-774; a conferência proferida a aquando da inauguração do museu pelo então director do Museu Nacional de Arte Antiga, João Couto, *Os painéis flamengos da Ilha da Madeira*; e Carlos Valente, *As Artes Plásticas na Madeira (1910-1990). Conjunturas, Factos e Protagonistas do Panorama Artístico Regional no Século XX*, 1999 (tese de Mestrado em História da Arte na Universidade da Madeira).

actualizado consoante as reestruturações entretanto efectuadas, e instrumentos descritivos de diversos arquivos — *Paroquiais, Confrarias e Famílias e Pessoas*.

O núcleo de interessados no estudo da história regional encontrou na revista *Das Artes e da História da Madeira*, dirigida por Luís Peter Clode, e editada entre 1949 e 1971⁴¹⁰, o local apropriado para a divulgação dos seus trabalhos. Nela colaboraram, para além do director, também empenhado na organização de diversas exposições temporárias de imaginária, ourivesaria e mobiliário, os padres Manuel Juvenal Pita Ferreira, Eduardo Clemente Nunes Pereira e Fernando Augusto da Silva, entre outros. O Padre Pita Ferreira consultou abundante documentação e, ainda que nem sempre seja explícito em relação às fontes, continua a ser uma figura de referência na historiografia regional, como se vê pelo seu estudo acerca da Sé do Funchal, que ele considerava um primeiro passo para uma história da diocese do Funchal, que não chegou a realizar⁴¹¹.

Após um hiato na publicação de revistas, em que encontramos apenas artigos dispersos em jornais, foi criada, por iniciativa de António Loja, a revista *Atlântico* (1985-1989), onde colaboraram Luiza Clode, Rui Carita, João Lizardo e José de Sainz-Trueba. Mais restrita ao concelho de Câmara de Lobos a revista *Girão*, iniciada em 1988, também veiculou informações relevantes, como os «Anais da Quinta Grande», coligidos pelo Padre Manuel Nóbrega. Por sua vez a *Islenha*, da responsabilidade da Direcção Regional dos Assuntos Culturais, saída a público em 1987, dirigida por Nelson Veríssimo até 2002 e a partir de então por Jorge Pestana, tem sido um importante veículo da investigação que se tem vindo a fazer. Alguns dos seus colaboradores vinham já de outros periódicos, que entretanto suspenderam a sua actividade, e muitos outros se foram juntando, como é o caso de Francisco Clode de Sousa, que tem desenvolvido notória actividade na área da museologia, numa perspectiva de renovação e dinamização deste sector⁴¹².

O Centro de Estudos de História do Atlântico, através da publicação de diversas obras — desde trabalhos de investigação à transcrição das Vereações do século XVI da Câmara do Funchal —, da informatização de uma base de dados acerca da história local, e da organização de Colóquios Internacionais de História da Madeira, também tem dado um valioso contributo para o estudo da história regional.

⁴¹⁰ Esta revista dá continuidade ao suplemento de *O Jornal das Artes e da História da Madeira*, entre 1948 e 1949

⁴¹¹ Na posse da família encontra-se o espólio com manuscritos inéditos deste autor.

⁴¹² Limitámo-nos a apontar os nomes de autores que se ocuparam mais directamente do período histórico que nos interessa.

Adentro da bibliografia mais específica saliente-se a atenção dada por Vítor Serrão aos mestres e oficinas da ilha da Madeira activos entre 1612 e 1657, cujos nomes e obras rastreia, com especial destaque para Martim Conrado, baseado em documentação inédita⁴¹³. Por seu lado Rui Carita, para além da actividade de inventariação e de divulgação do património, de que a sua vasta colaboração na imprensa é testemunho, tem ainda, nos diversos volumes da sua *História da Madeira*, sínteses da arte de cada período, bem como um mais aprofundado estudo acerca do Colégio dos Jesuítas. Francisco Clode, em 1996, faz uma resenha das principais construções e importações de peças cujo suporte económico passa pelo comércio do açúcar em «A arte na rota do ouro branco»⁴¹⁴. Em 1999, Pedro Dias dedica um capítulo da sua *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Atlântico* às ilhas da Madeira e Porto Santo.

A mais recente obra de vulto publicada sobre o património ilhéu é o cuidado catálogo da arte flamenga do Museu de Arte Sacra do Funchal, da autoria de Luiza Clode e de Fernando António Baptista Pereira, editado em 1997, que nos dá o estado da questão relativamente a este núcleo. As diversas exposições temporárias que este Museu tem organizado, tais como *A Madeira no Rota do Oriente* (1999/2000), *Jesus Cristo — Ontem, Hoje e Sempre* (2002) ou *O Futuro do Passado* (2003/2004), proporcionaram oportunidades de dar a ver novas aquisições, confrontar entre si peças habitualmente dispersas, criando diálogos, e actualizando conhecimentos.

Também os estudos feitos no âmbito dos mestrados e doutoramentos da Universidade da Madeira, na sua maior parte ainda inéditos, têm vindo a dinamizar as pesquisas de história regional, embora apenas este que empreendemos se debruce sobre o século XVI.

Feita esta breve resenha da historiografia existente para a época e local que nos propusemos abordar, passemos então à análise do elenco pictórico.

3.2. Introdução do «modo de Itália» na ilha da Madeira

3.2.1. O gosto italianizante na decoração.

Lembramos antes de mais que não nos é possível reconstituir cabalmente uma história do gosto, importante para ter uma visão mais completa da época em apreço, sem

⁴¹³ Vítor Serrão, *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, vol.II, Coimbra, 1992, pp. 862-896. (tese de doutoramento)

⁴¹⁴ Alberto Vieira e Francisco Clode, *A Rota do Açúcar na Madeira*, Funchal, CEHA, 1996, pp.177-218.

vestígios das suas opções no quotidiano, em objectos de uso ou de colecção, no vestuário, nas decorações efémeras das festas, nos jardins, em suma documentação do que terá sido o envolvimento visual e a arte profana. Ficou-nos apenas o que de mais duradouro foi então feito e conservado, ou seja apenas uma parte daquilo que se enquadra na alçada da Igreja. É com a consciência destas falhas que abordamos o que restou de decoração.

As pinturas de grotresco do tecto da Sé do Funchal

Começar por abordar os grotescos implica dar ao ornato um papel de indicador do gosto. Muitas vezes reduzido a um papel menor, ou de arte menor como costuma ser considerada, o ornamento pode no entanto fornecer indícios preciosos de mudanças de gosto, precisamente pelo seu carácter secundário, marginal em relação ao assunto principal, que o torna mais imediatamente permeável à inovação.

Os estudos sobre o ornamento, iniciados mais sistematicamente por Alois Riegl⁴¹⁵, abriram novas possibilidades de leitura mais global da obra de arte, na medida em que não separam a figuração do ornato, em que portanto não apresentam como dijunto aquilo que foi concebido como um todo; além do que clarificam a capacidade que tem o ornamento de fornecer esquemas de organização do espaço, ou, no dizer de Gillo Dorfles, o facto de constituir «a própria matriz de muitas operações artísticas que mais tarde, uma vez concluídas, perdem o primitivo carácter ornamental»⁴¹⁶. Este autor defende mesmo a existência de uma fase ornamental nas épocas culturais, que tanto se poderá manifestar no início, em estado embrionário, como numa ramificação epigonal. A título de exemplo podemos lembrar que Sylvie Deswarte constata este fenómeno nas iluminuras da Leitura Nova, analisado como a mutação do estilo se inicia nos elementos decorativos antes de passar às estruturas⁴¹⁷.

Um outro aspecto a ter em conta é desenvolvido por Luís Afonso, ao procurar o papel das motivações ideológicas na adopção de linguagens ornamentais: «o significante do ornamento dá-nos informações sobre uma série de dados que, paradoxalmente, ultrapassam

⁴¹⁵ A abordagem que faz este autor da história da ornamentação, embora fechada sobre si própria, porque demasiado preocupada em encontrar uma linha evolutiva para os motivos decorativos que estuda, abre no entanto caminho para a importância destes na formação e modificação dos hábitos visuais. Veja-se. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentacion*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980

⁴¹⁶ Gillo Dorfles, *Elogio da Desarmonia*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 162.

⁴¹⁷ Sylvie Deswarte, *Les enluminures de la Leitura Nova*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. A par do carácter excepcional destas iluminuras, como encomenda oficial, há que seguir também a circulação comercial mais tardia e generalizada que se enquadra já numa assimilação, estudada por Marie Thérèse Mandroux- França, «L'image ornementale et la littérature artistique importés du XVIe au XVIIIe: un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais», *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2ª série, 1, Porto, 1983, pp.143-175.

o seu significado intrínseco. A análise da grafia de cada ornamento, a busca do seu significado, transforma-se, ao fim e ao cabo, na busca de significado de todo um estilo, uma vez que é nas formas, mais que nos conteúdos, que se encontram os veículos comunicacionais mais subtis, mesmo subliminares, porque minorizados e encarados como inofensivos, como uma simples questão de gosto»⁴¹⁸.

Estes diferentes aspectos aprofundam a concepção de ornamento que nos parece, pois, fecunda para ser aplicada ao estudo da introdução do modo italiano na região, tanto quanto para seguir a persistência deste gosto avançado já o século XVII.

É já sobejamente conhecido o papel que desempenham, pela rapidez e facilidade da sua difusão, as gravuras ornamentais e os frontispícios e margens de livros impressos na circulação de modelos. Assim, não é de estranhar que na Sé do Funchal, obra que reflecte bem os cruzamentos culturais do seu tempo, construída ainda com características estruturais de um gótico mendicante, pontuada pelo gosto manuelino tanto nos pináculos da cabeceira, como na presença constante da simbólica régia, também se comece a fazer sentir o modo italiano em elementos decorativos. É o caso das pinturas que preenchem o interior dos desenhos do tecto de alfarge, e rematam a parte superior das suas paredes, emoldurando o tecto, em toda a volta da edifício. A monografia do Padre Pita Ferreira menciona um rico friso estilo Renascença, elogia a perfeição do desenho e aponta a execução para meados do primeiro quartel do século XVI⁴¹⁹. Para Rui Carita esta pintura situa-se «nos finais do primeiro quartel do século XVI, perto dos anos 20 ou 30, logo pouco tempo depois da sagração da Sé. Analisando a iconografia representada, baseada na heráldica manuelina: brasão de armas com coroa do duque, esfera armilar e cruz de Cristo, com tenentes e elementos de *ferronerie* de cariz flamejante, tudo aponta para datas à volta dessa época, embora se possa estender este tipo de gosto até quase aos anos 50 do mesmo século XVI»⁴²⁰. Refere ainda este autor que os tenentes são apresentados como *homens selvagens*, nus, tal como as mulheres-centauro, apontando-lhes como referência internacional as figuras da capela Sistina de Miguel Ângelo. No entanto a fantasia e ritmo ornamental destes seres radicam nas formas de decoração *ao romano* divulgadas através de gravuras, e não nos vigorosos corpos daquele pintor, profunda e inquietantemente humanos. Também não nos parece seguirem a tipologia dos *homens selvagens* mas antes

⁴¹⁸ Luís Afonso «Ornamento e Ideologia. Análise da introdução do *Grotesco* na pintura mural quinhentista» in *Ordens Militares. Guerra, Religião, Poder e Cultura*, vol. 2, Ed. Colibri 1999, p.366.

⁴¹⁹ Padre Pita Ferreira, *A Sé do Funchal...*, p, 270.

⁴²⁰ Rui Carita, «A capela do Senhor Jesus da Sé do Funchal», *Islenha* n° 22, Jan-Jun 98, p.10.

modelos italianos, como adiante veremos. A presença de mulheres-centauro é curiosa, por não ser muito frequente, ainda que se encontre na pintura italiana⁴²¹.

Nos transeptos estão colocados os homens-tenentes com panos soprados sobre a cabeça (fig.1) que lembram a figura de um painel ornamental atribuído a Giovanni Antonio da Brescia, datado de c. de 1505 (fig.3). Assentam sobre monstros marinhos cuja cabeça tem também afinidades com a serpente que luta com a referida figura numa espécie de psicomaquia, bem como com os animais afrontados de uma gravura de Nicoletto da Modena, do início do século XVI (fig. 2). Os tenentes do lado Este seguram a Cruz de Cristo e os do lado Oeste a esfera armilar, que apresenta grafismos a vermelho sobre o campo branco, ficando assim estes emblemas frente a frente. Os motivos, para além da referida heráldica, constam de águias encimando taças, muito próximas das que vemos na gravura de Modena acima referida, que alternam com bucrânios, enrolamentos de folhagens com cachos, urnas, figuras sustentando panos e outras aladas rufando tambores. Todos os frisos são enquadrados por um torçal, sendo os do transepto e do cruzeiro mais largos que os que correm ao longo das naves laterais. Por entre as laçarias do tecto mudéjar prolongam-se ainda decorações em *candelabra*, mantendo a ligação com elementos presentes em Nicoletto da Modena, mas sempre sem fidelidade absoluta (fig. 4, 5, 6 e 7)⁴²².

A tipologia dos ornatos colocam estas pinturas na zona de influência das gravuras italianas que inspiraram os escultores biscaínhos do Norte, João de Castilho nos Jerónimos ou os últimos frontispícios de Álvaro Pires na Leitura Nova. Partindo efectivamente de um vocabulário ornamental comum, por exemplo, às gravuras de Zoan Andrea, Giovanni Antonio da Brescia, ou Marco Antonio Raimondi, estas cercaduras insistem mais na repetição de simetrias e são mais simplificadas, extraíndo motivos mas não repetindo textualmente nenhum destes modelos.

Se até há uma década atrás se considerava que a aplicação do vocabulário decorativo italiano à pintura mural no nosso país, no final dos anos 40 ainda se encontrava numa «fase moderada» do fenómeno⁴²³, trabalhos posteriores alargaram entretanto o leque de pinturas murais com utilização de grotescos, bem como fizeram recuar a data desta prática. É o caso dos estudos feitos acerca de frescos em diversas igrejas do Marão, com

⁴²¹ O tema aparece, por exemplo, num dos relevos representados nos embasamentos de *A calunia de Apeles* de Botticelli.

⁴²² A circulação de gravuras de Nicoletto da Modena em Portugal e a sua relação com a pintura do tecto da igreja-matriz do Crato (não datada mas relacionada com outras pinturas de tectos na região em 1564 e 1566) é abordada por João Miguel Salgado Lameiras Crisóstomo Santos em *O elogio do fantástico na pintura de grotesco em Portugal, 1521-1656*, Coimbra, Dissertação de Mestrado, 1996, p. 72.

especial destaque para a precoce e requintada decoração de Santa Leocádia em Chaves (1511-1513)⁴²⁴; ou do exemplo ainda mais recuado da Igreja de S. Martinho de Peso em Mogadouro (1508-1510), de filiação lombarda, que nos parece na simplicidade das suas fiadas horizontais, na utilização de alguns vocábulos como os golfinhos, as taças gomadas e enrolamentos vegetalistas próximo das soluções utilizadas nos grotescos da Sé do Funchal⁴²⁵.

Estes casos vêm tornar mais plausível uma hipótese de datação mais recuada do que aquela indicada por Rui Carita, talvez coincidente com a sagração da Sé em 1516, embora não possamos comprovar documentalmente. Lina Maria Marrafa de Oliveira também aponta para uma data de execução das pinturas entre 1511 e 1520⁴²⁶. A única referência documental explícita por nós encontrada relativamente a estas pinturas surge já tardiamente, em 1603, no livro da Fábrica da Sé, a propósito das obras feitas neste edifício, dizendo que as duas naves «*se riparão de novo*» porque muito taboado estava danificado, chovia dentro e «*hapodrecia o madeiramento e se perdia a pintura delle*»⁴²⁷.

3.2.2. Tradição flamenga e infiltração do gosto italiano. Alguns exemplos de justaposição de sistemas de representação

A longa tradição de importação de pintura de Flandres torna-se inevitavelmente, como acontece no resto do país e também em Espanha, uma das vias de entrada mais comuns do gosto italianizante na ilha. É um tipo de pintura perfeitamente adaptado ao meio socio-económico e ao ambiente cultural da ilha, em consonância tanto com as necessidades da devoção pública e privada, como com as exigências de afirmação social a que as artes são também chamadas a responder. A sensibilidade e tradição cultural flamengas funcionam como um filtro das novidades italianas, que de início se circunscrevem à inclusão pontual de sugestões formais ou à apropriação de uma ou maneira de fazer.

⁴²³ Nicole Dacos e Vítor Serrão, «Des grotesques à la peinture de “brutesques”» in Portugal et Flandres. Visions d'Europe (1550-1680), Europália/91, Bruxelas, 1991, p. 42.

⁴²⁴ Veja-se sobre este tema Joaquim Inácio Caetano, *O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, 2001; Vítor Serrão, «O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego», in *Propaganda & Poder. Congresso Peninsular de História da Arte* (1999), Lisboa, Colibri, 2001.

⁴²⁵ Luís Afonso, *op. cit.*, pp.322-325. Este conjunto fresquista foi ordenado por visitantes da Ordem de Cristo em 1507.

⁴²⁶ Tínhamos já redigida esta parte do trabalho e escolhidas as gravuras, quando veio a lume o artigo de Maria Lina Marrafa Oliveira, «Estrutura e decoração dos tectos de alfarge», *Monumentos*, nº19, Set. 2003, pp. 41-49, que fazia referência, em alguns casos, para as mesmas fontes iconográficas. Decidimos manter o que já estava feito, uma vez que as coincidências vinham reforçar o nosso ponto de vista. Remetemos para este artigo para melhor compreensão da estrutura do tecto e sua decoração.

⁴²⁷ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé Lº 6*, fl.275 vº.

Seleccionaremos aqui alguns exemplos em que se começam a sentir esses sinais e começaremos por abordar uma pequena *Circuncisão*, enquadrável no «primeiro Maneirismo de Antuérpia», depois examinaremos a *Lamentação* da capela da Piedade no Caniçal, por ser um testemunho vivo do uso devocional da imagem. Veremos em seguida um quadro existente na Capela do Espírito Santo da ilha do Porto Santo, não só porque não foi ainda suficientemente estudado, mas também por constituir um caso paradigmático do uso de um tipo de imagem devocional largamente produzido nos Países-Baixos, das adaptações a diferentes espaços a que são submetidas peças não directamente encomendadas, e das transformações a que, ao longo do tempo, elas vão sendo sujeitas. Faremos, em seguida, referência a algumas obras pertencentes ao Museu de Arte Sacra do Funchal: um díptico proveniente do Convento de Santa Clara e um tríptico de *Nossa Senhora do Patrocínio, Santa Catarina e Santa Bárbara*, que têm sido atribuídos a escolas portuguesas, mas que se integram numa linguagem plástica de filiação flamenga; uma pintura de *Santiago Menor e S. Filipe*, um *Calvário*, atribuídos a Peter Coeck van Aelst, bem como uma *Nossa Senhora do Amparo*, atribuída a Jan Gossart. A estes três últimos faremos apenas breve referência, por terem sido já objecto de análise⁴²⁸.

Circuncisão

Capela de Nossa Senhora dos Remédios, Santa Cruz

Óleo sobre madeira, A. 38 x L.35,5 cm

Esta pequena tábuca (fig.8) foi encontrada casualmente na sacristia da capela, há mais de cinquenta anos, pelo pai de um dos actuais proprietários, e fez certamente parte de um desmembrado conjunto cristológico, pois é uma temática que raramente aparece isolada. É um quadro de proveniência desconhecida, e bastante mais antigo que a capela, pois esta, instituída pelo Cónego Manuel Ferreira Teixeira Caiado, vigário de Santa Cruz, obteve em 1690 o alvará de licença para o culto. Era então uma ermida isolada e é, ainda hoje, um concorrido local de romagem no dia da festa, a 8 de Setembro.

A composição, situada num interior, agrupa as figuras num mesmo nível à volta da mesa redonda de pé poligonal, onde uma toalha branca cobre parcialmente o tecido sumptuoso debruado com pingentes. O *mohel* leva mitra e capa com gola de arminho; o Menino agita-se, amparado pela Virgem, que traz a cabeça coberta por um curto véu sob amplo toucado redondo à moda da época⁴²⁹; logo à frente, duas acompanhantes ricamente

⁴²⁸ Fernando António Baptista Pereira e Luiza Clode, *op. cit.*

⁴²⁹ No quadro de Francisco Henriques *A Apanha do Maná* encontra-se um toucado semelhante.

vestidas, de mangas tufadas e golpeadas abaixo do cotovelo, largas golas, toucados rematados por jóias (fig. 10); à esquerda um oficiante segura um gomil de prata relevada (fig. 9), e também ele veste requintadamente um pelote verde, braga vermelha e bota de cabedal trabalhada. Rui Carita refere-se à pintura, descrevendo-a, assinalando a existência de repintes e de falhas na matéria cromática, e situando-a no gosto flamengo da 1ª metade do século XVI, admitindo, no entanto, poder ser cópia de um original degradado ou ter sido executado pelas diversas oficinas portuguesas de gosto flamengo desta época⁴³⁰. Parece-nos, no entanto, pouco provável essa hipótese de ter sido executado em oficina portuguesa, pois o quadro não segue os modelos mais comuns nestas, antes radicando na vasta produção antuerpiana que, entre as décadas de 10 e de 30, se compraz no excessivo preciosismo e graciosidade das suas figuras. A execução, que ainda se pode apreciar nalgumas zonas, nomeadamente nos trajés e adereços, é desenvolta sem ser particularmente delicada, apontando mais para obra enquadrada na produção corrente. As carnações sofreram repintes grosseiros, sobretudo no Menino e no rosto da acompanhante situada à direita. Apresenta fissuras na união das tábuas e consideráveis falhas na policromia que deixam a descoberto o suporte, mas mantém um colorido vivo, num jogo de contrastes em que predominam o verde e o vermelho, bem como uma luminosidade forte na zona central onde está o Menino e nos realces dos pormenores decorativos das jóias, galões e franjas.

Lamentação

Capela de Nossa Senhora da Piedade, Caniçal

Cerca de A.60 x L.40 cm

Oficina de Antuérpia, 1º quartel do século XVI

A capela não consta do inventário de 1598, mas em 1722 Henrique Henriques de Noronha refere-se a ela como sendo muito antiga: «*Nam menos foi frequentada de votos e romagens antigamente, e ainda hoje mostram os moradores da ilha a grande devoçam que tem com a Imagem da Virgem Senhora da Piedade, que chamam da Ponta, por estar situada a sua Igreja na parte mais oriental da Ilha, na ponta de S. Lourenço, hua lingua de terra aguda, quazi de extensão de hua légoa, despovoada; que antigamente servia de coutada aos primeiro capitaes Donatarios de Machico; os quais foram os que edificarão a dita ermida: cuja imagem se venera em hum pequeno quadro de antiga pintura; e sendo muito frequentada a sua devoçam ficou sendo mais prodigiosa, depois de hum notavel*

⁴³⁰ Rui Carita, *A Capela de Nossa Senhora dos Remédios em Santa Cruz da Ilha da Madeira (1690)*, Câmara Municipal de Santa Cruz, 1990. O quadro é abordado nas pp.90,91.

sucesso que referiremos no capítulo dos casos milagrosos»⁴³¹ Noutro capítulo pode ler-se: «Tambem he muito milagroza a Imagem da Senhora da Piedade (...) He de pintura em pao muito antiga e perfeita»⁴³².

A Cayola Zagallo não passou despercebida a elogiosa menção numa versão deste manuscrito a que teve acesso⁴³³, mas não pôde observar a pintura (fig. 11), limitando-se a assinalar a sua existência (1943). Foi João Lizardo quem avançou com uma análise do quadro⁴³⁴, ressaltando a dificuldade de observação por estar habitualmente protegido por um vidro, e constatou a existência de repintes descaracterizadores, sobretudo na figura de Madalena e da Virgem e o escurecimento da camada pictórica. Tivemos ocasião de ver o quadro sem o vidro de protecção⁴³⁵, apercebendo-nos também de intervenções no rosto e cabelo de S. João; algumas zonas parecem ter ficado mais poupadas, como o céu e a paisagem de fundo, o véu da Virgem, o cendal de Cristo e parte das carnações desta figura.

O citado autor detectou na pintura analogias com obras de Quentin Metsys, especialmente com o tríptico da *Lamentação do Cristo Morto* (1511, Museu Real de Antuérpia) de tanto ao nível da composição—no modo de remeter o Calvário para uma silhueta discreta ao fundo, sem entrar em minúcias de descrição, na maneira de dar a todas as figuras uma presença de idêntica importância, nivelando-as em relação ao espectador—, como ao nível de semelhanças entre as figuras. Distinguiu porém uma diferença na qualidade de execução que afasta a possibilidade de tratar-se de obra autógrafa de Metsys: «Apesar destas semelhanças e da presumível qualidade do quadro do Caniçal, é prudente manter a opinião de que não se tratará de uma obra do próprio mestre, mas sim da sua oficina ou círculo de influência, embora o estado actual de conservação coloque profundas interrogações que só poderão ser respondidas após adequado restauro do quadro, restauro que, quiçá, poderá trazer agradáveis surpresas»⁴³⁶. Efectivamente também neste caso só com exames laboratoriais e recuperação cuidada se chegará a avaliação concludente, mas fica de qualquer modo mais um testemunho, que tudo indica datar do 1º quartel o século XVI, da penetração da produção flamenga no mercado insular.

A pintura é, obviamente, anterior à capela, instituída já no século XVII, pelo que deve ter pertencido a um oratório de devoção privada antes de ser levada para a capela,

⁴³¹ Henrique Henrique de Noronha, *op. cit.*, p.327.

⁴³² Idem, *ibidem*, p.180.

⁴³³ Manuel C. de Almeida Cayola Zagallo, *A pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira. Subsídios para o seu estudo e inventário*, Lisboa, 1943, p.23,24.

⁴³⁴ João Lizardo, «Uma nova obra de pintura flamenga na ilha da Madeira», *Islenha* nº 11, Jul.-Dez. 1992

⁴³⁵ Ainda que apenas no dia da festa, durante a procissão, sem condições para uma cuidada observação.

⁴³⁶ João Lizardo, *ibidem*, p.162.

tendo conhecido grande fama, como narra Henrique Henriques de Noronha, e tendo conseguido manter-se ao culto até hoje. A devoção à Senhora da Piedade na vila piscatória do Caniçal continua viva, e na procissão, que é feita a 14 e 15 de Setembro, tanto o quadro como o andor com uma imagem já do século XX, são levados em barcos de pesca, da igreja da vila até à enseada em frente da capela, e depois por terra, subindo até ao cimo do monte, regressando depois à igreja, onde fica durante o resto do ano.

Virgem com o Menino e S. José

Oficina ou seguidor de **Quentin Metsys**?

Óleo sobre madeira de carvalho

A.84 x L.59.5cm

Na Capela do Espírito Santo, situada no Campo de Baixo, ilha do Porto Santo, encontra-se um quadro quinhentista (fig. 12), que Eduardo C. N. Pereira encontrou em 1939 e descreveu na primeira edição de *As Ilhas de Zargo* como «preciosa tábua (...) a descolorir-se e a perder os traços do desenho», salientando a sua qualidade e atribuindo-lhe um estilo flamengo⁴³⁷. Cayolla Zagallo apenas conhece o quadro através do supracitado autor e não emite, portanto, opinião⁴³⁸. Em 1989, Rui Carita afirma que este pequeno retábulo se encontra ainda no seu local de origem⁴³⁹. Esta afirmação levanta, no entanto, um problema de acerto cronológico entre a data de execução da pintura (que parece não ultrapassar a década de 30 do século XVI), a data da talha do altar (que pelas suas características aponta para o século XVII) e a data da construção da capela (que, uma vez que não consta do recenseamento de 1598, deve ser já do início do séc. XVII, pois a meados do século já nela se fizeram reparações). A pintura veio portanto para a capela bem depois da sua execução. Aliás o próprio Rui Carita, em 1991, faz notar que esta tábua, que atribui com reservas à oficina de Joos van Clève, está «actualmente na capela do Espírito Santo da ilha do Porto Santo, foi aparada e acrescentada superiormente, de forma a enquadrar-se na invocação da capela: Espírito Santo»⁴⁴⁰. Veremos adiante a questão do acrescento superior, depois de um breve apontamento sobre a construção da capela e as características da talha do emolduramento.

⁴³⁷ Eduardo C. N. Pereira, *As Ilhas de Zargo*, 3ª ed., Funchal, 1968, vol.II, p. 749. Inclui fotografia da peça.

⁴³⁸ Cayolla Zagallo, *op. cit.*, p.14

⁴³⁹ Rui Carita, *História da Madeira. Povoamento e Produção Açucareira*, (1420-1566), Funchal, SRE 1989, p. 409

⁴⁴⁰ Rui Carita, *História da Madeira. A crise da 2ª metade do século XVI (1566-1600)*, Funchal, SRE, 1991, p-115

Os dados disponíveis acerca da capela não fornecem esclarecimentos quanto à sua fundação. Apenas são mencionadas diversas reparações nos Livros da Confraria do Espírito Santo, a mais antiga das quais é de 1655 e incluiu altar, telhado, paredes, lajeamento e poiais de fora⁴⁴¹. A reconstrução da ermida foi feita sob administração do Capitão Sebastião António Drumond de 1790 a 1819, data em que é tirada licença para benzer a capela⁴⁴².

A talha do altar-mor mantém a estrutura corrente em diversas capelas da ilha da Madeira ao longo do século XVII, como é o caso da capela da Alegria em S. Roque, ou da Consolação no Caniço. De corpo único, colunas caneladas de capitéis coríntios e decoradas no terço inferior com grotescos organizados em espiral. Um friso de grotescos entre as colunas e o remate, constituído por duas aletas que ladeiam uma cartela circular com o símbolo triangular da Santíssima Trindade rodeado de cabeças de anjo. A base apresenta, sob as colunas, cabeças de anjo com panos e, nos painéis centrais, motivos de folhagens. O espaço central é manifestamente maior do que as dimensões do quadro que o ocupa, indicando que uma pintura já existente foi adaptada ao altar-mor. Um pagamento de 35\$000 efectuado em 1804 pela Confraria do Espírito Santo à Confraria do Santíssimo Sacramento, por um altar, vem reforçar a hipótese de uma dupla adaptação — do quadro à talha, e desta ao espaço ampliado da ermida.

Eduardo C. N. Pereira explica o desajuste da pintura com o emolduramento do seguinte modo: «Não se enquadra hoje o retábulo na obra de talha moderna e ampla do altar da sua capela, porque esta, uma simples e reduzida ermida primitiva, foi reformada “tanto em altura como em todo o frontispício” desde 1793 até 1820, à custa de poucos rendimentos anuais, mas sempre aquela pintura se manteve ao serviço do culto ocupando o seu legítimo lugar. Devolvida ao Porto Santo em 1951, após uma restauração, esteve exposto este quadro na igreja paroquial até 1957, data em que foi restituído ao altar de sua origem e propriedade»⁴⁴³. Esta explicação, portanto, não colhe, pois aquilo a que este autor chama «talha moderna e ampla», é uma peça comprada a outra confraria que não é coeva

⁴⁴¹ ARM. Câmara Municipal do Porto Santo, nº68, *Livro da Confraria do Espírito Santo*, fl.56 vº (numerado a lápis como 53). Numa nota da p.25 de *Anais do Município do Porto Santo*, Câmara Municipal do Porto Santo, 1989, Alberto Vieira e João Adriano Ribeiro, referem obras feitas entre 1659 e 1680, mas constam do Livro da Confraria diversas pequenas intervenções entre 1655 e 1720. Faltam algumas folhas neste livro e há uma alteração na ordem cronológica.

⁴⁴² O Capitão Sebastião António Drumond administrou os rendimentos das terras deixadas à Confraria por D. Joana Veloza, irmã do P. Manuel Pestana Escórcio, conforme consta do livro da Confraria e tinha sido já referido em *Ilhas de Zargo*, p. 750.

⁴⁴³ Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...*, vo II, p. 750.

de obras de ampliação feitas nos finais do século XVIII, início do XIX, e se enquadra, como vimos, num período anterior a elas.

Se a história da capela é conturbada e a da talha também não é linear, também o quadro teve as suas vicissitudes. De proveniência desconhecida, veio a pertencer à capela não se sabe exactamente quando e foi alvo de um repinte em 1777, data em que a Confraria pagou 5\$000 a um pintor pelo retoque do quadro do Divino Espírito Santo⁴⁴⁴. Trata-se de um baixo custo e supomos tratar-se de pintor pouco habilitado. Uma intervenção de restauro feita em 1951 por Artur Silva desembaraçou a peça «de repintura parcial e insciente que cobria as vestimentas das imagens»⁴⁴⁵.

Aquilo que hoje se pode observar, a começar pelo reverso do suporte, é que a sua parte original é constituída por três tábuas coladas, com 23,5cm, 24,5 cm e 11,5 cm de largura, desbastadas a enxó, embora a textura do desbaste esteja ocultada nalgumas zonas por massas; foi feito um corte ao nível do toucado da Virgem, e acrescentada uma parte superior que está alisada com lixa. As dimensões, por nós verificadas, sem moldura, diferem das que constam na obra de Eduardo C. N. Pereira.

Temos pois de distinguir na pintura as sucessivas intervenções. A policromia original apresenta grandes falhas, à excepção felizmente das áreas de carnações, colmatadas com massas e repintes feitos pelo menos nas duas vezes que estão documentadas: aquela em que foi serrada e substituída a parte superior, que poderá coincidir com a data de obras de 1777 «de retoque do quadro»; e a de 1951, executada por Artur Silva. O restauro levado a cabo entretanto pelo atelier Isopo em Junho de 2001, ao levantar os repintes mais descaracterizadores, evidenciou essas falhas, mas também a qualidade das zonas de pintura original, que estavam enegrecidas. Procurou ir de encontro à pintura original, nas áreas em que era ainda possível, mas optando por intervenções facilmente localizáveis e reversíveis.

O modo como é tratada esta *Sagrada Família*, bem como aquilo que resta visível da policromia original, sobretudo as carnações e algumas partes do cabelo, apontam seguramente para uma oficina de Antuérpia, seja ligada ao círculo de Joos Van Clève, como já foi adiantado⁴⁴⁶, seja ao círculo de Quentin Metsys. Ambos desenvolvem repetidamente e com variações este tipo de imagem destinada à devoção privada — *Andachtsbild* — que o sul dos Países-Baixos produziu em larga escala a partir da segunda

⁴⁴⁴ ARM, Câmara Municipal do Funchal, nº69, *Livro da Confraria do Espírito Santo*, fl.4.

⁴⁴⁵ Eduardo Pereira, *op. cit.*, p.750.

metade do século XV, e que conhece grande procura nos meios laicos da primeira metade do século XVI. Centra-se na intimidade da relação mãe/filho, de que participa neste caso também S. José; as figuras, estáticas, ocupam quase por completo o espaço pictórico, e inclui elementos relacionados com a oração e a piedosa contemplação, como o livro de orações, o rosário e a taça de frutos. São obras que visam ser um espelho de piedade, criar uma empatia entre o devoto e as figuras representadas, em consonância com a literatura devocional da época.

Esta atitude de recolhimento perpassa pelo quadro da Capela do Espírito Santo: a Virgem, de mãos postas (fig. 13, 14), olhos baixos e dirigidos para o Menino, tem um véu transparente sobre os cabelos longos e ondulados, que deixa ainda entrever nalgumas áreas a delicadeza do pincel; sobre ele há um toucado branco que um repinte modelou de modo tosco, ainda que mais firme na ponta que esvoaça por detrás da cabeça. Veste túnica azul e um manto vermelho, bastante alterado em relação ao que seria o panejamento original. Um pouco mais recuado, com uma presença mais discreta está S. José (fig.15) apoiado a um bordão e segurando um rosário, o que torna mais explícita a função de toda a cena — induzir à oração. A zona da mão direita e do rosário foi sujeita a um repinte, denunciado pela diferente espessura e textura de tinta, pela modelação de fraca qualidade e pela deformação no recorte da própria mão (fig. 16). Baixa também os olhos para o Menino, que está envolto em panejamentos grosseiramente repintados e deitado sobre o joelho da mãe e sobre o que parece ser um *prie-Dieu* decorado a grotescos. No entanto a carnação do Menino conserva quase por completo a sua policromia original permitindo apreciar a qualidade e suavidade da modelação (fig. 17, 18). A presença de S. José pode encontrar-se também em diversos quadros como *A Virgem e o Menino, Santa Ana e S. José* de Joos van Clève, *A Virgem e o Menino S. José* (Manchester, The Courier Gallery of Art) do mesmo autor, ou *A Virgem e o Menino S. José e anjos* de Barend van Orley (Museu do Prado).

Em primeiro plano, sobre uma mesa ou parapeito, está um livro de orações aberto, com uma tarja iluminada, e uma taça, de base gomada decorada a querubins na copa, repleta de cerejas (fig.19). Tal como na literatura devocional da época os frutos são uma forma de pôr em imagem o amor místico, a união da alma com Deus e são também uma antevisão das doçuras que os eleitos encontrarão no Paraíso. Trata-se de uma metáfora da consumpção: «contemplation is nourishment; meditation and prayer are forms of spiritual

⁴⁴⁶ Para além de Rui Carita, esta hipótese também é defendida por Luiza Clode no catálogo da exposição *Jesus Cristo. Ontem, Hoje e Sempre*, Museu de Arte Sacra do Funchal, 2002, p. 31.

consumption»⁴⁴⁷. As cerejas, não fazendo parte dos frutos mencionados no *Cântico dos Cânticos*, texto base destas derivas, aparecem no entanto com frequência, como podemos ver por exemplo nas obras *Madona com cerejas* (Aachen, Suermont-Ludwig Museum), e *Virgem com o Menino* (Kansas City, Nelson Gallery of Art) de Joos van Clève; *Virgem com o Menino* do Mestre do Santo Sangue; *Virgem com o Menino* do Mestre de Frankfurt, ou na *Nossa Senhora do Amparo* atribuída a Jan Gossart do Museu de Arte Sacra do Funchal. Bergström e Levi d'Ancona interpretam as cerejas como símbolos do sangue do Salvador, Vetter associa-as aos prazeres celestiais e Falkenburg, dada a frequência com que aparecem nas mesas dos Jardins do Amor profanos, que contaminaram iconograficamente estas imagens devocionais, entende que devem ser consideradas como frutos do amor⁴⁴⁸.

Na parte superior do quadro, que foi acrescentada, como vimos, o Pai Eterno abençoa a cena, com dois anjos de cada lado, um pouco mais abaixo está o Espírito Santo e toda esta área está executada com uma técnica pouco elaborada, de maior espessura de tinta, e recorrendo a tipos fisionómicos mais conformes a um barroco provincial (fig. 20). É bem provável que tenha existido originalmente a cena da parte superior, em que está presente, entre nuvens, o mundo divino, consubstanciado pelo Padre Eterno e pelo Espírito Santo, como é frequente na pintura do século XVI nos temas da Natividade, Adoração dos Magos e dos Pastores, Sagrada Família, que evocam os mistérios da Trindade e da Encarnação. No entanto, esta presença tem habitualmente uma dimensão mais reduzida, até porque surge a distância, perspectivada, num espaço aéreo que não existe (ou já não existe) neste quadro⁴⁴⁹. As marcas do tempo e, provavelmente, a invocação da capela terão obrigado à substituição, feita por mãos pouco hábeis e em época em que estavam já distantes as suaves velaturas e *glacis* do modo flamengo.

O tema isolado do Pai Eterno entre nuvens e anjos é sobejamente divulgado ao longo dos séculos XVI e XVII, inclusivamente nas gravuras do livro *Evangelicae Historie Imagines*—temos na ilha da Madeira diversos exemplos como o da capela da Quinta do Faial e o da capela de S. Paulo. Talvez esta familiaridade tenha levado a dar às figuras nesta intervenção proporções exageradas que, aliadas à incipiência da execução,

⁴⁴⁷ Reindert L. Falkenburg, *The fruit of devotion. Mysticism and the Imagery of Love in the Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1994, p.87. O tema do cheiro e do gosto e o papel das metáforas da consumpção na pintura devocional flamenga tardo-medieval é intensivamente abordado nesta obra.

⁴⁴⁸ Autores citados por Falkenburg, *ibidem*, p. 138.

⁴⁴⁹ Num quadro de Quentin Metsys, *Virgem com o Menino e anjos*, de paradeiro desconhecido, estas figuras estão pintadas no trono em que se senta a Virgem.

contribuíram para que a ligação entre a parte inferior e a parte superior do quadro resultasse um tanto confusa.

Retomando a questão da atribuição, lembramos que o carácter serial da produção pictórica flamenga, as alterações a que foi submetido o quadro, a falta de documentação e de estudos laboratoriais, nos deixam cingidos apenas ao cotejo estilístico, e é com estas contingências que nos inclinamos mais para a hipótese de tratar-se de obra relacionada com a oficina de Quentin Metsys: pelo delicado *sfumato* da modelação, visível no rosto e nas mãos da Virgem e na figura do Menino, o ondulado fino dos cabelos; por alguns pormenores como a posição do pé esquerdo do Menino que repete o da *Virgem e o Menino* do Museu do Louvre. O contraste entre os traços fisionómicos masculinos e femininos está também mais próximo da maneira de Metsys, como resulta da comparação com as personagens de *Adoração dos Magos* do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque (fig.21) ou a *Apresentação de Jesus no Templo* do Museu Nacional de Arte Antiga (nº1705): as feições delicadas da Senhora e do Menino e o realismo um tanto rude de S. José, diferem dos tipos predominantes em Joos van Clève.

Díptico de Santa Clara

Proveniente do Convento de Santa Clara do Funchal

Aparição de Cristo à Virgem, com Lamentação no verso, (A.204 x L.116,5cm.). Nº inv. MASF49/49a.

Noli me tangere, com Deposição no túmulo no verso, (A.202 x L.119cm.). Nº inv. MASF50/50a.

2º quartel do século XVI

Quando foi objecto de atenção, nos anos 40, este díptico estava já deslocado da sua implantação de origem e muito deteriorado por infiltrações de água que lhe afectaram grandemente a camada pictórica, estando as duas tábuas colocadas frente a frente nas paredes laterais da Capela da Ressurreição do claustro do Convento, de modo que apenas ficavam visíveis as faces com a *Aparição de Cristo à Virgem* (fig.23) e a *Aparição a Maria Madalena* (fig.22). Cayola Zagallo remeteu-o para um autor desconhecido de uma escola portuguesa da primeira metade do século XVI⁴⁵⁰, fazendo notar, no entanto, que a palmatória com a vela era semelhante à de um quadro de Metsys *Os dois financeiros* da

⁴⁵⁰ Cayola Zagallo, *op. cit.*, p.70

antiga Pinacoteca de Munich.⁴⁵¹ Mais do que este pormenor, no entanto, outros aspectos indiciam a ligação a modelos flamengos.

Assim, um artigo recente de João Lizardo propõe uma filiação flamenga⁴⁵², baseado na semelhança da composição de um dos painéis — o da *Aparição de Cristo à Virgem* — com um outro existente na Misericórdia de Praia da Vitória, na ilha Terceira, que Pedro Dias associa a modelos de oficina ganto-brugenses e que situa cronologicamente em cerca de 1530⁴⁵³. Reconhecemos que a semelhança entre os dois painéis da *Aparição de Cristo à Virgem*, sendo sobretudo de ordem iconográfica, justifica a pertinência desta hipótese de filiação, mas a forte presença de modelos flamengos não elimina a possibilidade de ter sido executada em Portugal. O desequilibrado nível de execução das diferentes partes, agravado pelas intervenções a que o quadro foi sujeito, remeteu-o sempre para uma nebulosa origem portuguesa, sem indicação de oficina, que se aventou até ser local.

Independentemente da solução desta questão de origem, que não cabe aqui apurar, estamos perante exemplos bem claros da incorporação de elementos ao modo italiano numa matriz tipicamente flamenga, sem que tenha havido assimilação a um nível mais profundo dos conceitos de espaço e de medida. As soluções arcaizantes tanto no desenho proporções e atitudes das figuras, como nas com discontinuidades de espaço e multiplicidade de pontos de vista apresentam-se lado a lado com os ecos de novos modelos.

Destes ecos salientamos em *Noli me tangere* a volumetria do edifício principal das arquitecturas fundeiras, de planta centrada, quase diluído na luminosidade da distância, e os grotescos nas paredes laterais do túmulo, com um rosto de perfil no medalhão emoldurado de folhagem (fig. 26). A atitude de Cristo, tocando a testa de Madalena é uma variante iconográfica que tem antecedentes em Memling⁴⁵⁴. A roupagem de Madalena segue a

⁴⁵¹ Citado por Padre Eduardo C. N. Pereira, *op. cit.*, p.715.

⁴⁵² João Lizardo, «Algumas notas sobre pintura flamenga e seus reflexos no Museu de Arte Sacra do Funchal», in *Isleha* nº 26, Jan.-Jun.2000, pp. 5-18.

⁴⁵³ As tábuas de Praia da Vitória são pintadas sobre madeira de junípero local. Pedro Dias em *História da Arte Portuguesa no Mundo. O espaço do Atlântico*, p.242, 243, afirma: «São pintadas a óleo e têmpera sobre madeira de cedro, nalguns pontos muito repintadas, o que dificulta a análise(...). Todo o ambiente é gótico bem como o mobiliário e as arquitecturas, e as figuras humanas baseiam-se em modelos quinhentistas das oficinas ganto-brugenses. Há aqui alguma capacidade para figurar a perspectiva, posto que seja ainda empírica, mas o corpo humano é muito maltratado. Vê-se que o pintor conheceu boas obras, que talvez tivesse sido até um auxiliar em qualquer *atelier* flamengo e que, a boa altura, rumou para os Açores. É apenas uma hipótese de trabalho, até porque não se encontra qualquer obra idêntica ou minimamente parecida». A semelhança oportunamente notada, entretanto, por João Lizardo vem abrir novas perspectivas sobre este assunto, convidando a uma análise comparada destes dois conjuntos.

⁴⁵⁴ Louis Réau, *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de la Bíblia. Nuevo Testamento*, 2ª ed. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp.580-581. Este autor refere o exemplo de *Cenas da Paixão*, de Memling 1470, da Pinacoteca de Turim.

moda do primeiro terço do século XVI das mangas tufadas e golpeadas em tecidos sumptuosos. Em contrapartida a disposição geral das figuras é semelhante à que é utilizada num relevo em madeira de Tilman Riemenscheider (fig. 29), inclusivamente no modelo de cerca e de alpendre que delimitam o jardim, de onde se infere o recurso a gravuras alemãs imbuídas da carga emocional tão cara a este escultor.

Na *Deposição no túmulo* deparamo-nos com idêntica situação na paisagem fundeira onde a aguda flecha do campanário do gótico final não impede a presença de um vasto edifício ao romano (fig. 27). O túmulo apresenta as faces relevadas com medalhões e folhagens (fig. 28), que hesitam entre o grotesco propriamente dito, próximo dos modelos de Giovanni Antonio da Brescia (fig. 30) e Nicoletto da Modena, e as tarjas decoradas das iluminuras, em que os elementos vegetalistas preservam uma opção mais naturalista.

Nossa Senhora do Pópulo, Santa Catarina e Santa Bárbara

Museu de Arte Sacra do Funchal (proveniente da igreja da Ponta do Sol)

Painel central: A.109 x L.70cm; volantes: 109 x 32cm. N° inv. MASF42.

1º terço do século XVI.

Exibido em Lisboa em 1949, este tríptico (fig. 31) estava na da matriz da Ponta do Sol, numa capela conhecida por «capela do Coxo», alcunha do Rodrigues Anes, fundador deste lugar. Segundo alguns autores terá vindo de Antuérpia no primeiro terço do século XVI⁴⁵⁵ e manteve-se em relativo bom estado de conservação no local que, por disposição testamentária, deveria ser da invocação do Espírito Santo⁴⁵⁶, mas ficou posteriormente conhecida como capela de N^a Sr^a do Patrocínio.

Acerca do painel central, diz Cayola Zagallo ser do estilo de Quentin Metsys, apontando ainda semelhanças na técnica e na composição com uma pintura do Museu Nacional de Arte Antiga atribuída por Luís Reis-Santos a Eduardo-o-Português. Refere-se muito provavelmente a uma cópia, com algumas alterações, feita por este pintor de um quadro de Quentin Metsys. Efectivamente, encontramos a mesma estrutura tripartida do espaço, com o trono ao centro e duas aberturas sobre a paisagem de fundo, e a figura da Virgem serena contrastante com a atitude irrequieta do Menino e tipos fisionómicos e uma suavidade de modelado afins, mas o tríptico da Ponta do Sol é de execução mais singela,

⁴⁵⁵ Informações adiantadas pelo Padre Vieira Caetano, pároco da Ponta do Sol, em artigo «O Tríptico de S. Maria del Pópulo» publicado em *O Jornal* a 20 de Julho de 1949, sem indicação de fontes, e assinado P. C. É citado pelo Padre Eduardo Pereira em *As Ilhas de Zargo*, p. 737, 738.

⁴⁵⁶ O testamento de Rodrigues Anes, de 1486, está transcrito em *Arquivo Histórico da Madeira*, vol.3., 1933, p.157.

sem recurso a muitos pormenores. O escurecimento da camada pictórica e algumas zonas de repinte não permitem ajuizar devidamente a pintura sobretudo no tratamento dos panejamentos. A falta de exames fotográficos e radiográficos impede de transpor a ténue fronteira entre uma oficina flamenga próxima de Metsys e uma oficina portuguesa próxima do seu discípulo Eduardo-o-Português, o que justifica a indecisão de uma atribuição: Cayola Zagallo inclina-se para a Escola de Antuérpia, o Museu para uma oficina portuguesa. Não dispomos, por enquanto, de dados para ultrapassar seguramente esta questão, mas qualquer que seja a nacionalidade, estamos perante a mesma opção em termos de linguagem plástica, e é este ponto de vista que aqui nos interessa.

O trono da Virgem ostenta aos lados remates em forma de modilhão que fazem a ligação às colunas de pórfiro com capitéis de acanto, sobre as quais *putti* seguram teatralmente um tapete orlado de flores. A parte superior do trono tem arquilhos ao gosto gótico final e uma inscrição: SANCTA MARIA DEL POPULO. Ao centro das janelas pendem festões, com borlas suspensas, lembram as efémeras construções dos arcos de triunfo. São elementos que estão presentes já em obras de Memling como *Virgem com o Menino e dois anjos*⁴⁵⁷, ou de Joos van Clève. No parapeito vemos uma jarra com uma açucena e ao fundo paisagem com casario de feição flamenga.

Os volantes representam um par muito frequente na pintura devocional flamenga, Santa Catarina e Santa Bárbara⁴⁵⁸, presente inclusivamente em obras de Memling e Isenbrant, e, num exemplo mais próximo de nós, no tríptico de Jan Gossaert *Nossa Senhora o Menino e os Anjos músicos*, proveniente do Convento da Madre de Deus, (MNAA nº1479), cujos volantes representam estas santas. A primeira tem como atributo apenas a palma do martírio, e o manto verde escuro com fímbria decorada a ouro é apanhado sobre ombro; Santa Bárbara veste manto de púrpura com uma faixa franjada, e vestido de pregueado miúdo, tem as mãos postas e olha para o alto, onde se vê o cálice encimado por uma hóstia, atributo que era frequente na arte flamenga e alemã.

O tríptico segue pois, de um modo geral, os modelos tradicionais flamengos, mas denota a assimilação da proporção, volumetria das figuras e modelação de raiz italiana.

Tríptico de Santiago Menor e S. Filipe

⁴⁵⁷ Florença, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, nº 1024.

⁴⁵⁸ Numa primeira abordagem, Cayola Zagallo dizia tratar-se de uma santa mártir e de Santa Clara, dada a presença da hóstia. A indumentária não permite, no entanto esta leitura, que o próprio autor corrigiu depois.

Museu de Arte Sacra do Funchal (Proveniente da igreja de Santiago Menor, hoje do Socorro). Atribuído a Pieter Coeck Van Aelst

Painel central A.164 x L.122cm. Nº inv. MASF40. Volantes A.170 x L.57 cm. Nº inv. MASF40a

(cerca de 1527 a 1531)

Este quadro foi encontrado na sacristia da igreja, com uma predela representando os Apóstolos de que mais adiante nos ocuparemos, pois é visivelmente de outra oficina e está datada de 1567. Todas as questões relativas à proveniência e identificação das figuras deste tríptico foram formuladas por Cayola Zagallo⁴⁵⁹, e aceites por Pedro Dias e pelos autores do catálogo do Museu. A primeira pedra da igreja de Santiago Menor (hoje Igreja do Socorro) foi lançada em 1521 e o tríptico teria sido encomendado para o altar-mor pelo terceiro donatário Simão Gonçalves da Câmara que nele figuraria com a sua família enquanto doadores (fig.32).

Georges Marlier atribuiu-o a Pieter Coeck em 1966, sem avançar uma datação. Luiza Clode e Fernando António Baptista Pereira situam esta obra entre 1527 e 1531, por serem os primeiros anos de definição do estilo pessoal do pintor, que segue os modelos de tradição flamenga, colhidos no atelier de Van Orley e do Mestre de 1518⁴⁶⁰ «mas revelando já a nova problemática espacial e figurativa que o pintor introduziu nos Países Baixos, fruto da sua experiência italiana»⁴⁶¹. Efectivamente a construção das figuras tem a marca dos modelos rafaelescos, que curiosamente se evidencia nos rostos ovalados e no ritmo das cabeças da ala das doadoras. Também os doadores seguem tipos ainda que supostamente deveriam ser retratos. A relação das figuras com a paisagem faz-se dentro de uma solução de continuidade de espaço, sem grandes quebras. Na arquitectura fundeira do painel central vemos a ruína que foi identificada por Georges Marlier como sendo o Coliseu.

O tríptico fechado tem uma *Anunciação* (fig. 33) descoberta, em 1939, pelo restaurador Artur Silva, que estava «quase por completo inutilizada»⁴⁶², o que leva a deixar sob reserva a sua apreciação. Aquilo que nos é dado ver hoje, revela desenvoltura das figuras, suavidade do desenho e modelação, nomeadamente na ondulação das pregas da

⁴⁵⁹, Cayola Zagallo, *A pintura dos séculos XV e XVI...*, pp.36,37 e 66,67.

⁴⁶⁰ Paul Philippot, *ibidem*, identifica este mestre como Jan van Dornicke, sogro de Pieter Coeck. p. 169.

⁴⁶¹ Fernando António Baptista Pereira e Luiza Clode, *Museu de Arte Sacra do Funchal, Pintura Flamenga*, p.107. Remetemos para esta obra a leitura mais aprofundada do tríptico.

⁴⁶² Padre Eduardo C. N. Pereira, *op. cit.*, p.728.

túnica do anjo. O óculo circular abre-se para uma paisagem em que, substitui a minúcia da descrição flamenga, por um grande despojamento.

Neste tríptico torna-se claro que estamos perante uma fase mais avançada de assimilação da lição italiana.

Calvário

Museu de Arte Sacra do Funchal (proveniente da capela do Santíssimo Sacramento da Sé do Funchal). Atribuído a Peter Coeck der Aelst.

A. 251x L. 141 cm. Nº inv. MASF55.

Cerca de 1527 a 1531.

A capela do do Calvário da Sé já era designada por capela do Santo Sacramento aquando do saque dos corsários franceses de 1566⁴⁶³ e, provavelmente, terá mudado de nome por nela funcionar a Confraria do Santíssimo Sacramento⁴⁶⁴. O quadro com a representação do Calvário (fig.34) ocuparia nela um lugar de destaque um conjunto retabular renascentista e, possivelmente, teria sido adquirido por Pedro Gonçalves da Clara que comprara a capela a D. Manuel em 1508⁴⁶⁵.

Parte de um Calvário de grande espectáculo, densamente povoado, e de marcado patetismo e agitação, e conotado já com uma oficina de Antuérpia, o quadro foi atribuído a Pieter Coeck pelos autores do catálogo de pintura flamenga do Museu de Arte Sacra do Funchal, que também adiantaram a datação. Salientam que o modelo composicional flamengo é interpretado segundo novos valores de uma anatomia assimiladamente clássica, sobretudo nas figuras de Cristo e do Bom Ladrão, destacam ainda a erudição italianizante do vestuário e adereços, os perfis à maneira clássica, os panejamentos soprados e as arquitecturas fundeiras ao romano⁴⁶⁶.

Esta é uma pintura em que as fórmulas do classicismo se articulam com uma movimentação e sentimentalismo, que Fernando Checa define como «chave expressiva e dramática», característica do modo como o fundo estrutural flamengo assoma no diálogo com a pintura italiana⁴⁶⁷.

⁴⁶³ Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p. 347.

⁴⁶⁴ Padre Pita Ferreira, *A Sé do Funchal...*, p. 105, afirma que a devoção do Santíssimo Sacramento já existia em 1566, com capela própria, dado que terá colhido em Frutuoso, e que Confraria só foi criada em 1638, Encontrámos, no entanto, referências mais antigas em disposições testamentárias, a mais antiga das quais em 1568.

⁴⁶⁵ Idem, *ibidem*, p.7.

⁴⁶⁶ F. A.Baptista Pereira e Luiza Clode, *op. cit.*, p.110.

⁴⁶⁷ Fernando Checa, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, 3ª ed. Madrid, Cátedra, 1993. p. 3.

O caso que veremos a seguir abre já caminho para a linguagem maneirista, mas optámos por enquadrá-lo neste capítulo por ser bastante representativa do culminar do percurso que temos estado a seguir.

Nossa Senhora do Amparo

Jan Gossart (Mabuse) e seguidores

Museu de Arte Sacra do Funchal, proveniente da Capela de Nossa Senhora do Amparo da Sé do Funchal.

A. 244 cm x L. 221cm. Nº inv. MASF39.

1543 (cronografado)

Pita Ferreira informa-nos que a capela foi edificada por D. Manuel, que a vendeu a Brás da Câmara em 1508⁴⁶⁸, era inicialmente da invocação de Santiago Maior, como ainda é mencionada em Visitações de 1591. Foi adquirida em 1626 pela Confraria de Nossa Senhora do Amparo, que terá então mudado a invocação, comprado este quadro e adaptado também outros e várias guarnições de talha em estilo Renascença⁴⁶⁹. Há depois outras alterações no espaço, entre as quais uma importante remodelação, em 1732, que levanta o altar, fazendo o acesso por duas escadas laterais, de modo a facilitar a serventia da porta de comunicação com a sacristia nova situada na cerca⁴⁷⁰.

A fortuna crítica o quadro começa, ainda que a referência não seja explícita, com Henrique Henriques de Noronha, em 1722, que elogia as maravilhosas pinturas da capela⁴⁷¹; a primeira hipótese de atribuição deve-se a Luís Reis-Santos que, em 1939, repara na qualidade do quadro, apesar das péssimas condições em que o conseguiu observar, e lhe consagra um artigo em que o considera «obra típica, na maneira, no desenho e na pintura», de Jan Gossart, «uma das mais belas e características pinturas da Renascença existentes em território português», de «composição robusta no desenho e opulenta na cor» (fig. 35). A atribuição a Gossart levanta-lhe no entanto alguns problemas. Primeiro, porque a data que se lia então na cartela antes do primeiro restauro⁴⁷² era 1626, o que leva Reis

⁴⁶⁸ Padre Pita Ferreira, *op. cit.*, p.4, sem indicação de fonte.

⁴⁶⁹ Idem, *ibidem*, p.5.

⁴⁷⁰ AN/TT, *Cabido da Sé*, maço 14, doc. 60, citado por Padre Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...*, p.721. Pita Ferreira, *ibidem*, p.5 é de opinião que a abertura da porta foi feita no terceiro quartel do século XVI, invocando para comprovar um texto de Henrique Henriques de Noronha que não conseguimos localizar na versão que consultámos.

⁴⁷¹ Henrique Henriques de Noronha, *op. cit.*, p.139.140.

⁴⁷² O primeiro restauro foi feito por Artur Silva ainda no Funchal e depois prosseguido nas oficinas das Janelas Verdes em Lisboa Pita Ferreira, *A Sé do Funchal...*, p. 272. Figurou em 1949 na «Exposição temporária das obras de Arte dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira».

Santos a sugerir que a data deveria ser 1526, mais consentânea com o estilo do quadro; depois, porque o quadro da Sé escapa um pouco a algumas características da obra deste pintor, o que o leva a afirmar que ele vem lançar nova luz sobre a actividade estética de Mabuse «porque sacrifica, de certo modo, e em plena fase profana...o culto das formas pagãs que aprendera com os italianos, ao sentimento religioso que herdara dos flamengos. Com efeito Mabuse deu à Virgem do Funchal uma expressão de castidade que lhe confere lugar à parte entre o painéis representando a Virgem e o Menino (...) Se o Menino Jesus do painel madeirense tem o carácter pagão de certas divindades da mitologia grega e romana, se os anjos lembram algumas criações e modelações de Leonardo e dos seus imediatos continuadores, o espírito, a composição e o sentimento desta obra têm ainda um cunho acentuadamente flamengo...»⁴⁷³. Persistem pois algumas discrepâncias, que levantam a dúvida da autoria, agravada entretanto pela descoberta da data cronografada, 1543. Uma vez que Gossart morreu em 1532 esta revelação fez com que o próprio Reis Santos se propusesse reexaminar a questão, embora não tenha chegado a fazê-lo.

Cayola Zagallo mantém a atribuição proposta por Reis Santos, bem como Rui Carita, embora coloque muitas reservas⁴⁷⁴. João Lizardo parte do princípio que a data inscrita inviabiliza totalmente esta autoria, e que ela advém apenas de se ter durante muito tempo atribuído àquele pintor a generalidade das pinturas flamengas da primeira metade do século XVI com influências renascentistas, sobretudo quando os elementos decorativos traziam um ambiente fantástico aos quadros. Daí não entrar em comparações com obras de Gossart e sugerir em contrapartida uma oficina de Bruges (mesmo que a comercialização da peça tenha passado por Antuérpia) de forte influência italiana que, por exclusão de partes, seria a de Ambrosius Benson, mais consentânea características da pintura: o tipo clássico de feições, de boca rafaelesca, o claro escuro pesado, os *degradés sfumato* e as combinações cromáticas. Salienta ainda a marca italiana nas poses serpentinadas do Menino e dos anjos, no carácter coloquial da atitude dos santos, a riqueza das gradações do colorido especialmente no caso das vestes de Santo André e a semelhança entre o rosto da Virgem e o de *Santa Maria Madalena* do Groeningemuseum de Bruges. Apesar da carga decorativa dos motivos clássicos do trono, o tema central continua a dominar, o que o faz descartar a hipótese de tratar-se de Lancelot Blondeel⁴⁷⁵.

⁴⁷³ *Ocidente*, Lisboa, 1939, vol VIII, nº 20. Transcrito parcialmente em *Ilhas de Zargo*, pp.721 a 724 *passim*.

⁴⁷⁴ Catálogo *No tempo das Feitorias*, «A pintura flamenga na ilha da Madeira na época dos Descobrimentos», I vol., p.249

⁴⁷⁵ João Lizardo, «A pintura de N^a Sr^a do Amparo do Museu de Arte Sacra do Funchal. Uma proposta de identificação do seu autor» in *Islenha* nº17, Jul-Dez 1995, pp.108-112.

Luiza Clode e Fernando António Baptista Pereira reconhecem a esta hipótese episódicas coincidências estilísticas, mas põem em causa que se possa creditar à oficina de Benson, conhecida pela sua produção muito desigual, «uma obra da qualidade e complexidade da *Nossa Senhora do Amparo*, no seu todo, que não apenas em certos detalhes, como os isolados por Lizardo»⁴⁷⁶. Mantêm pois a atribuição a Jan Gossart, resolvendo a discrepância entre a data de 1543 e o período de actividade deste pintor, bem como a coexistência de diferentes soluções pictóricas na obra, com o facto de o quadro poder ter sido completado pelos seus seguidores⁴⁷⁷ e além disso a própria cartela ter sido acrescentada localmente com a data da chegada à ilha. Era relativamente frequente, num sistema de produção massiva como o flamengo, deixar por preencher as cartelas para serem completadas no destino. Insistem na predominância de traços típicos de Gossart, o seu sentido do volume, o modo particular como o obtem através da transparência da matéria pictórica, a densidade das sombras que absorvem a minúcia dos pormenores.

«O quadro representa uma *Virgem em Magestade*, entronizada e coroada, com o *Menino*, acompanhada de anjos e de dois santos apóstolos—*Tiago e André*—num esquema composicional típico de uma *sacra converzazione*. Trata-se de uma exaltação da maternidade divina de Maria, a quem se atribuem poderes de intercessão e protecção dos fiéis junto do seu Filho. O Menino ostenta, na mão direita, um punhado de cerejas, simbolizando as doçuras paradisíacas que aguardam os que se salvam. Os dois santos escolhidos para ladear o grupo central são especialmente protectores dos peregrinos e pescadores, respectivamente, e, ainda, contra doenças e epidemias. No fundo da pintura, sobre as cabeças de cada um dos apóstolos, vêem-se, enquadradas por construções e paisagens, cenas descritivas dos respectivos martírios: a *decapitação de Santiago*, à esquerda, e a *crucificação de André numa cruz em aspa*, à direita. Em duas aberturas do céu, a figura do Padre Eterno, em repetição simétrica, recebe as almas dos santos martirizados. Os enquadramentos arquitectónicos e paisagísticos parecem aludir a cidades em que os Apóstolos pregaram ou em que as suas relíquias foram recolhidas, às viagens que realizaram ou à sua condição de pescadores antes do seu chamamento por Jesus»⁴⁷⁸.

A composição é predominantemente simétrica, embora haja uma diagonal bem marcada pela torção da Virgem e pela colocação do Menino, que se prolonga na figura do anjo em baixo à esquerda. A simetria é também contrariada pelo jogo cromático das duas

⁴⁷⁶ F. A. Baptista Pereira e Luiza Clode, *Museu de Arte Sacra do Funchal. Pintura Flamenga...*, p. 94.

⁴⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 97. Os autores sugerem o filho de Jan Gossart, Peter, ou então Paulus Aelst, especializado em cópias deste pintor.

figuras que ladeiam a Virgem, onde o verde claro da veste de Santo André contrasta fortemente com o vermelho escuro da de Santiago. O trono é amplamente decorado, desde a base, com pés de garra, o medalhão ao centro, ladeado por amplos enrolamentos de folhagem, às colunas de pórfiro onde se vêem as cartelas com a data, decoradas com grotescos nas bases e capitéis, sobre os quais se desenvolvem ainda as figuras híbridas e sátiros tocando trombetas. Aos cantos recortam-se motivos de *ferronerie* que formam um emolduramento para os santos. Os anjos que seguram a coroa da Virgem e os que lhes correspondem na base do trono têm cânones alongados que lhes conferem uma certa ambiguidade, e o sombreado acentua particularmente a modelação anatómica. Também o Menino segue este modelo, e toma uma pose acentuadamente maneirista, afastando-se das figuras mais infantis, mais cheias, de caracóis fartos, a que Gossart recorre habitualmente. A contrastar com o rosto idealizado da Virgem, de olhos baixos e sobrancelhas bem marcadas, muito semelhante ao da sua congénere de *A Virgem com o Menino* do Museu Marmottan em Paris, «a modelação dos santos, embora atenta à “maneira” italianizante de moldar a anatomia pelos panejamentos, revela o naturalismo de sabor flamengo, principalmente na caracterização algo “rústica” das máscaras»⁴⁷⁹.

Não podemos deixar de apontar outras características que se afastam da maneira e modelos de Gossart, como as proporções do Menino e dos anjos, as figuras dos dois Apóstolos, a sobrecarga decorativa dos grotescos, que se afasta do mais contido gosto italiano, e a ausência da vincada sensualidade que ele inculca nas suas figuras, inclusivamente nas figuras sagradas, na fase final da sua obra. Note-se que Reis Santos sublinha este aspecto ao elogiar a «expressão de castidade» da figura principal.

A «pura Renascença» em que Reis Santos enquadrava esta pintura está patente na noção de espaço, na simetria da composição e na escolha do vocabulário decorativo, mas é perturbada pela invasiva presença da decoração, pela ambiguidade dos nus e pelas dissonâncias cromáticas, que introduzem já uma atmosfera própria do Maneirismo (conceito que, ao tempo, estava por teorizar). Temos ainda a considerar a persistência dos modelos tradicionais flamengos, nomeadamente na fisionomia dos santos e nos acidentados fundos de paisagem que servem de cenário a episódios das respectivas vidas. Todos estes cruzamentos de gosto fazem desta pintura um paradigma da situação cultural que então se vivia, com o seu multiforme processo de contactos, assimilações, persistências e reformulações. E se Jan Gossart se mantém como referência estruturante nesta pintura,

⁴⁷⁸ F. A. Baptista Pereira e Luiza Clode, *ibidem*, pp.95,96.

⁴⁷⁹ Idem, *ibidem*, p.94

não há nela de forma inequívoca e uniforme a *maneira* deste pintor, facto para o qual contribuíram, para além das diferentes mãos por que inicialmente passou, eventuais repintes e restauros. Estamos, pois, perante mais uma peça cujo estudo continuará conjectural até possibilidade de análise mais aprofundada.

3.2.3. Assimilação do modelo italiano por oficinas portuguesas

As pinturas existentes na igreja matriz de Santa Cruz, dedicada ao Salvador, trazem-nos já para o contexto de uma produção nacional da primeira metade do século XVI que começa a aderir à lição italiana na depuração da composição, na volumetria dos corpos, na estrutura e formulário decorativo das arquitecturas e ourivesarias. Pinturas de boa mão, ou talvez mais propriamente de boas mãos, são constituídas por seis tábuas de um desmembrado retábulo do altar-mor — *Anunciação, Natividade, Adoração dos Magos, Calvário, Ressurreição e Deposição da Cruz*. Provavelmente, considerando as dimensões do altar e as proporções das peças, estariam dispostas em duas fiadas horizontais, uma relativa à infância de Cristo e a outra à sua Paixão, e integradas em emolduramentos de talha dourada, afins dos que ainda hoje podemos ver na matriz da Ponta do Sol. As peças centrais seriam então a *Natividade*, e a *Ressurreição*, temas fulcrais e consentâneos com a invocação da igreja.

A igreja do Salvador, que veio substituir a primitiva matriz, fez-se com o patrocínio de D. Manuel I, tendo João de Freitas sido encarregado pelos moradores de fazer as diligências necessárias para dar andamento à construção. Trata-se de uma figura notável de Santa Cruz, merecedora de um aprofundado estudo prosopográfico, que não cabe no âmbito deste trabalho, já que aparece intimamente ligada não só à construção da igreja, mas também à fundação da Misericórdia e à elevação de Santa Cruz a município com foro de vila, separada de Machico. Seu pai era monteiro-mor do Infante D. Fernando, pai de D. Manuel, e ele próprio foi criado do Duque D. Diogo, irmão deste. Veio para a ilha da Madeira com seus pais após a morte trágica de D. Diogo, na sequência da descoberta da conjura contra D. João II. Resta apurar se a vinda para a ilha se deveu à incomodidade sentida pela familiaridade com um conjurado, como sugere o Padre Pita Ferreira, ou se D. Manuel, ao passar a ter o senhorio da ilha, procurasse aí colocar gente de sua confiança, mas o certo é que a infância em casa de D. Fernando, e o contacto que aí tiveram alicerçaram essa confiança. D. Manuel fá-lo fidalgo de sua casa, nomeia-o em 1502 recebedor dos quartos do açúcar de Machico, faz por mais de uma vez apelo a que o

almoxarife ouvisse o «*seu conselho e parecer*» nos negócios do açúcar. Em 1512, nomeia-o executor das dívidas d' El-Rei e vedor da Fazenda Real por toda a ilha, passando-o cinco anos mais tarde a provedor da Fazenda Real e concedendo-lhe o hábito de Cristo e uma tença de vinte mil réis⁴⁸⁰. Para além da sua actividade na ilha, participou este fidalgo com os seus conterrâneos em expedições africanas como os cercos de Sanfim e de Azamor, pelo que «*lhe fes merce El Rey D. João III da capella mor para seu jazigo, e de seus descendentes, por hua provisão passada em 19 de Setembro de 1533, onde expressa que lhe fazia a dita merce avendo respeito aos seus serviços, gastos que fez com a Igreja, e juntamente com a calidade de sua pessoa*»⁴⁸¹. João de Freitas morre em 1544 e está sepultado na capela-mor da matriz com sua mulher, Guiomar de Lordelo, em sepultura laminada com as armas dos Freitas.

Em 1502, um alvará de D. Manuel permite dar início às obras da nova igreja:

«*Nós, El-Rei, fazemos saber a vós, nosso almoxarife da nossa Ilha da Madeira que os moradores da nossa Vila de Santa Cruz nos enviaram ora dizer que, como o dito Lugar de Santa Cruz era assim já enobrecido e povoado de tanta gente que todas as festas do ano e muitos domingos os fregueses ficavam fora da dita Igreja, por ser muito pequena, pedindo-nos que, por quanto eles para o serviço de Deus e de Nossa Senhora e nobreza do dito lugar ordenavam fazer outra Igreja maior e em outro lugar mais alto para isso, houvessemos por bem e mandassemos fazer a Capela da dita Igreja que assim queriam fazer da qual coisa a nós apráz e assim por serviço de Deus como por lhes fazer mercê e vos mandamos que tanto que eles ditos moradores começarem de fazer o corpo da dita Igreja, que assim querem fazer, que lhes mandes fazer e começar a dita Capela, à nossa custa, bem feita e da grandura da obra, que corresponda com o corpo da dita Igreja, que assim os ditos suplicantes hão-de fazer, como dito é o que assim cumpri(...)*»⁴⁸².

Encarregado que foi da orientação da obra, João de Freitas cumpriu a sua parte, tal como D. Manuel cumpriu também a sua, tendo mandado a última prestação para a capela-mor em 1508. Ofereceu ainda o rei para a ajuda do corpo da igreja 20\$000 anuais a partir de 1505 até à conclusão das obras e em 1511 e mais 55\$000 para repor uma verba adiantada por João de Freitas, uma vez que a obra ultrapassara os 210\$000 ajustados com o

⁴⁸⁰ Sobre esta figura ver o artigo de P. Manuel Ferreira Pita «Notas para a história da freguesia de Santa Cruz», in *Das Artes e da História da Madeira*, nº 17/18, 1954, pp. 9-17; o artigo de Lourenço de Freitas, «A primitiva matriz de Santa Cruz», in *Islenha* nº 11, Funchal 1992, p. 153,154; e as referências de Henrique Henriques de Noronha tanto nas suas *Memórias seculares e eclesiásticas...*, como no seu *Nobiliário*.

⁴⁸¹ Idem, *Memórias seculares e eclesiásticas...*, p. 199. O documento é transcrito por P. Pita Ferreira, na p. 16 do supracitado artigo, do original existente no Corpo Cronológico.

⁴⁸² Documento do Corpo Cronológico transcrito por Pe.Pita Ferreira, *ibidem*, na p. 14,15.

pedreiro-mor Fernão Mouseiro. A igreja deveria estar praticamente concluída em 1512⁴⁸³. O empenho do rei nesta construção reflecte-se no cuidado posto no edifício de três naves, tal como a Sé do Funchal, ostentando nos bocetes da abóbada da capela-mor a heráldica régia: o escudo, a esfera armilar, a cruz de Cristo, o ramo de carvalho com bolotas, e ainda diversas rosetas. O motivo de corda é usado em volta de alguns bocetes e nas mísulas dos arcos junto ao altar-mor. Os vestígios de policromia e dourado ainda visíveis mostram que o arco triunfal sustentado por colunas torsas era coberto de um motivo marmoreado, as mísulas e os bocetes eram dourados e também os arcos da nave tinham folhagens. Os espaços entre as nervuras da abóbada, repintados em 1925, teriam uma decoração de grotesco. Por estes vestígios pode-se supor como teria sido rica a ornamentação no seu conjunto.

A qualidade das pinturas provenientes do altar-mor foi realçada por Cayola Zagallo que, baseado na informação acerca da provisão de D. João III, afirma serem posteriores a 1533. Considera que o estilo das tábuas denota influência italiana⁴⁸⁴ e adianta ainda que o autor deve ser o mesmo da *Adoração dos Magos da Sé* de Évora. Ora este veio entretanto a verificar-se ser o pintor Francisco de Campos e, como nota Joaquim Oliveira Caetano⁴⁸⁵, embora haja afinidades com aquela tábua, no modo de compor e nas arquitecturas de fundo, não é evidente serem da mesma mão. Uma limpeza recente destes painéis⁴⁸⁶ veio confirmar estas diferenças estilísticas. Se os pormenores arquitectónicos, roupagens e ourivesarias se enquadram no gosto renascentista também assimilado por Campos, o tratamento de figuras e panejamentos, o modo de agrupá-las e a serenidade das poses são bastante diferentes.

Os painéis, pintados a óleo sobre madeira de carvalho, com ensambladuras em cauda de andorinha, têm todos a mesma medida (A. 161cm. x L. 95 cm) e foram deslocados para as paredes laterais da capela-mor após ter sido apeado e desmembrado o retábulo. «Este parece ter sido retirado do seu lugar em 1686, ano em que a Fábrica da Igreja ali procedeu a importantes melhoramentos, custeados com 5000\$000 réis cedidos

⁴⁸³ Assim se infere do testamento de Misser João Batista, datado de 1512, que pede para ser sepultado na igreja nova do Salvador, do lado do Evangelho, junto do altar do Espírito Santo. Está transcrito no *Arquivo Histórico da Madeira*, vol II, p.24.

⁴⁸⁴ M. A. Cayolla Zagallo, *A Pintura dos séculos XV e XVI ...*, p. 80-82.

⁴⁸⁵ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p.226.

⁴⁸⁶ Feita pelo Atelier Isopo entre 1999 e 2000.

pelo Conselho da Fazenda, incluindo o Camarim e o altar acrescentados, nesse ano, à capela-mor»⁴⁸⁷.

Anunciação

Óleo sobre madeira

Cayolla Zagallo destaca esta *Anunciação* como o quadro em que «as novas sugestões de Itália têm talvez mais forte influência» e vê nele «acentuado preciosismo e maneirismo» (fig.36)⁴⁸⁸. Tendo em conta a época em que é feito este comentário o termo maneirismo terá sobretudo um sentido de virtuosismo na execução, a sublinhar o preciosismo a que ele também se refere. O destaque dado por ele a este quadro em detrimento dos outros, vem de ser aquele em que são mais evidentes as manifestações do novo gosto. Efectivamente o ambiente é bastante requintado e todo o formulário decorativo é marcado pelo gosto renascentista tanto nos elementos arquitectónicos, como no mobiliário e nos objectos.

O espaço onde se desenrola a cena é um interior com um pórtico que se abre para outro interior. Em primeiro plano o anjo, vestindo simplesmente uma túnica rosada e um manto caído sobre o ombro esquerdo, ajoelha-se perante a Virgem e aponta para o alto. A posição das figuras é muito semelhante à que encontramos no quadro do mesmo tema da Capela de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa, de 1537 (fig. 37). Os panejamentos são leves, de pregas miúdas e sinuosas acentuando a graciosidade das figuras, aproximando-se dos que Garcia Fernandes utilizou na série da Sé Velha de Goa (fig. 38). O ceptro de ouro segue o mesmo formulário decorativo com cartela e máscara que encontramos na cruz do painel da *Ressurreição*.

A Virgem, também ela ajoelhada junto ao livro que assenta sobre um *prie-dieu* em madeira trabalhada com emolduramentos de folhagens, é tratada com uma doçura rafaelesca (fig. 40). Na sua atitude, a inquietação sugerida por um ligeiro movimento de recuo transforma-se em aceitação do prodígio traduzida pela inclinação da cabeça e pela eloquência das mãos.

Entre as duas figuras um vaso com açucenas tem uma forma de ânfora, de bojo relevado com máscaras e panos, e asa em forma de serpente segurando na boca um objecto

⁴⁸⁷ Manuel Ferreira Pio, *Santa Cruz da Ilha da Madeira*, Funchal, 1967, p.152. A documentação referida nesta passagem tinha sido divulgada pelo Padre Pita Ferreira em vários números da revista *Das Artes e da História da Madeira*.

⁴⁸⁸ M. A. Cayolla Zagallo, «Algumas palavras sobre o património artístico da Ilha da Madeira», *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. VI, 1939, pp.25,26

esférico. O contraste entre este motivo e as açucenas estabelece assim uma antítese tão arreigada à retórica deste tema — o do triunfo da nova Eva sobre o mal. Também a tapeçaria de Tournai que vemos representada (fig.41), com uma opulenta cercadura de pássaros, folhagens e frutos, semelhante às divulgadas pela escola de Fontainebleau (fig. 42), parece recorrer à mesma temática de triunfo do bem sobre o mal, pois, ao centro, dois *ignudi* colocados como tenentes seguram uma cartela onde se entrevê uma figura angustiada à qual se sobrepõe, já no espaço «real» da cena da Anunciação, a presença do Espírito Santo. Esta tapeçaria desempenha aliás um papel importante na definição do espaço do quadro, já que, ao levantar-se, nos deixa ver a câmara ao fundo com o leito de colunas e dossel, uma porta fechada e uma janela apenas adivinhada pela entrada de luz lateral. Pequeno quadro dentro do quadro este rectângulo do fundo emoldura a cabeça da Virgem é uma das zonas de luz mais fortes do quadro.

A porta de onde pende a tapeçaria é encimada por um nicho concheado tendo ao centro uma cartela a envolver uma máscara e é ladeada por colunas de fuste canelado e capitel composto, rematado por um motivo floral entre as volutas (fig. 42), elementos divulgados pelos tratados de arquitectura, mas também antes disso em gravuras como as de Giovanni Antonio da Brescia .

O padrão do tapete aproxima-se dos que encontramos em Gregório Lopes, na generalidade das obras dos mestres de Ferreirim e em Contreiras, sem no entanto repetir nenhum deles. É no tapete e na tapeçaria suspensa ao centro que se encontram as cores mais vivas, em contraponto com o despojamento das vestes da personagens.

O jogo de luzes neste quadro privilegia uma leitura das correspondências e relações implícitas na cena: a presença do Espírito Santo, zona de luz mais intensa e o espaço desvendado da câmara; o rosto as mãos da Virgem e o livro aberto; o arcanjo Gabriel e, por detrás dele, a coluna, elemento de ligação entre o céu e a terra.

Adoração dos Pastores

Óleo sobre madeira

Tal como no caso anterior a arquitectura é declaradamente clássica (exceptuando o casebre que abriga os animais) e subdivide o espaço em módulos onde as figuras se organizam. A coluna canelada apresenta o terço inferior relevado com grotescos que rodeiam uma figura feminina; junto à coluna abre-se um arco, encimado por uma cartela correiforme com um animal rampante, por detrás do qual, em densa penumbra, estão o

burro e a vaca (fig.44). A Virgem ocupa o espaço central da cena mostrando e amparando com serenidade e delicadeza o Menino, gesto em que é secundada por um dos três anjos (fig.46). À esquerda, separados por uma pilastra, três pastores, acompanhados de um cão. O primeiro, ajoelhado, traz uma gaita de foles, instrumento pastoril comum na iconografia europeia, cujo saco é composto de pequenos acrescentos formando motivos geométricos; atrás dele outros dois ainda de pé, um dos quais *de terçado*, olha para nós e não para o Menino, atitude que abre a hipótese de se tratar de um retrato, até porque os seus traços fisionómicos o diferenciam dos mais rudes traços dos seus companheiros (fig.49). S. José, de pé atrás da Virgem, está enquadrado pelo arco arruinado, que se abre para a claridade suave da paisagem de fundo (fig.48), num processo de destacar a figura afim do que é utilizado em relação à da Nossa Senhora no painel da *Anunciação*.

As atenções convergem para o Menino, ao centro, as personagens agrupam-se três a três numa marcação comum a outros painéis e também neste as oblíquas têm um papel determinante na composição, jogando em contraponto com a verticalidade da coluna. É curioso ver como o lajeado do chão remete para um ponto de fuga alto e lateralizado, desviando o observador quase para fora da cena. Encontramos um concepção espacial semelhante na Natividade da Capela de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa, de 1537 (fig.45). — a modulação tripartida do fundo, o espaço de circulação deixado às figuras e a sua concentração no triângulo inferior direito do quadro

Adoração dos Magos

Óleo sobre madeira

De todo o conjunto, esta é a tábua que mais minúcia apresenta nos pormenores arquitectónicos, de armaria, de ourivesaria e de vestuário. A composição (fig. 50) sublinha de novo a ligação entre a figura da Virgem e a coluna iluminada por detrás dela, decorada grotescos (fig. 52, 53), de entre os quais se destaca uma figura de mãos postas. Os motivos decorativos e o seu ritmo compositivo lembram as gravuras de Aldegrever (fig. 54). Também neste painel a postura da Virgem é, simultaneamente, de amparar e de dar a ver. O seu rosto levemente melancólico pauta-se claramente pelo tipo rafaelesco, tal como sucede nos outros quadros da série dedicada à infância de Cristo. A pilastra que em segundo plano estabelece uma separação entre as figuras sagradas e as restantes personagens tem um nicho com uma figura de profeta, provavelmente Isaías, e suporta um arco decorado a caixotões decorados com uma roseta ao centro. O plano de fundo repete a

arquitectura em ruínas da *Adoração dos Pastores*, mais distanciada de modo a incluir a numerosa comitiva.

Os reis são descritos primorosamente: Belchior, ajoelhado em primeiro plano, coberto de um manto vermelho que deixa entrever o pelote bordado a ouro e pedras preciosas e a bota também bordada a ouro (fig. 55,56). Depôs no chão a coroa e o cofre do ouro, bela peça de ourivesaria decorada na face lateral com uma incrustação relevada em que se vêem três figuras, uma das quais a cavalo e na face anterior uma cartela central ladeada por dois camafeus igualmente incrustados (fig. 57, 58).

Baltasar, de elmo pontiagudo rodeado por um turbante que lhe confere o necessário exotismo, brinco de ouro e pérola na orelha, veste capa azul lançada sobre um traje de damasco de orla bordada a pedrarias sob um gibão de couro. Na manga tem motivos de grotesco com folhagens, *draperies* e figuras híbridas, e os grotescos invadem também o punho da espada e o fecho da corrente que a prende (fig. 61). Neste e nos outros reis, a matéria pictórica torna-se mais espessa e o pincel mais minucioso ao descrever o padrão dos tecidos, técnica que contraria um tanto a tendência para a *sprezzatura* e *sfumato* que caracterizam o tratamento geral deste conjunto de pinturas. A taça em que ele transporta a mirra distingue-se pelo cuidado posto nas três figuras em vulto da tampa (fig. 60, 62), cuja cena que parece condensar a da composição de um painel ornamental de Marcantonio Raimondi (fig. 63). Uma vez que se trata da decoração do recipiente que contém a mirra, substância que servia para embalsamar os defuntos, parece-nos plausível interpretar a cena como mais uma alusão à morte de Cristo e, concomitantemente, ao seu triunfo sobre ela, já que a figura central, guerreira e triunfante, se ergue sobre duas outras que estão por terra, e que serão Adão e Eva, simbolizando a humanidade e o pecado. A comprovar-se esta leitura, estamos perante uma cuidada rima entre as cenas centrais e os elementos ornamentais, que pressupõe uma já muito bem assimilada noção do potencial simbólico destes.

Gaspar, de pé, ao centro, volta-se numa acentuada torção para Baltasar (fig. 59), e segura um vaso de incenso decorado com folhagens de acanto, rodeado na parte central de pérolas e camafeus. Estes relevos, tal como nos do cofre, são descritos com os cinzas translúcidos do cristal de rocha, material usado na época para a incrustação de pequenos e requintados «quadros» em peças de ourivesaria.

Mais uma vez nos deparamos neste painel com um espaço em que domina a unidade perspéctica, mas em que há sempre um diálogo entre a verticalidade associada ao

motivo principal e uma variedade de direcções e atitudes nas restantes figuras, como se evidencia na troca olhares entre os reis. A distribuição das personagens aproxima-se da que é utilizada na capela de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa (fig.51)⁴⁸⁹. A posição relativa da Virgem e dos reis e a colocação do pilar são sensivelmente os mesmos, mas o quadro de Santa Cruz é manifestamente mais desenvolvido e italianizante.

Calvário

Óleo sobre madeira

Nesta pintura deparamo-nos com uma composição que se afasta da dispersão própria das composições tardo-medievais de raiz nórdica, optando por reduzir a narrativa ao essencial (fig.64). A figura de Cristo é de modelação suave, ainda que bem marcada, e a expressão do rosto é de intenso sofrimento. O cendal, constituído por um panejamento leve, de pregas arredondadas e miúdas esvoaça discretamente, quase sem contraste com as nuvens do fundo. Num plano mais recuado e alheados da cena principal estão três soldados que se afastam, um deles de costas e outro apontando o céu escurecido. O facto de aparecerem dois de frente e um de costas separados do primeiro plano por uma elevação de terreno repete também o modelo de Valverde. Agrupam-se no lado oposto Nossa Senhora e S. João, unidos por uma dor contida, olhando para o Cristo. Ele é pois o eixo de toda a acção, erguendo-se entre os vivos e os mortos, referência dos que se voltam para ele e dos que lhe viram as costas e tudo se conjuga para privilegiar o instante. Para esta leitura concorre também a iluminação, na sua alternância de luzes e sombras, particularmente delicada no modo como a claridade evidencia os monumentais edifícios ao gosto romano, enquanto o céu é invadido por um negrume ameaçador.

No lado direito e em primeiro plano, aparece bem evidenciada uma caveira, que, para além de referir-se à toponímia do lugar, coloca lado a lado as temáticas da morte e da Redenção⁴⁹⁰. O madeiro conserva na parte inferior não desbastada a sua forma de árvore, numa possível alusão à Árvore da Ciência⁴⁹¹. Esta configuração da cruz e a sua colocação ao centro e paralela ao plano do quadro é comum ao quadro de Gregório Lopes com o

⁴⁸⁹ Ver o estudo de Manuel Batoréo e Vítor Serrão «O Retábulo de São Bartolomeu da Sé de Lisboa. Garcia Fernandes numa obra de parceria» in *Garcia Fernandes. Um pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, p. 87-103. Esta Adoração dos Magos parece por sua vez reportar-se à de Francisco Henriques da Casa dos Patudos em Alpiarça.

⁴⁹⁰ Sobre este tema e suas fontes veja-se, para além de Louis Réau, *Iconografia del Arte Cristiano...*, José António Falcão, *Entre o Céu e a Terra. Arte Sacra da Diocese de Beja*, vol.II, Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, pp.228,229.

⁴⁹¹ Estaríamos nesse caso perante uma representação fundada nas descrições da morte de Adão veiculadas pela *Legenda Aurea* e amplamente divulgadas na Idade Média.

mesmo tema proveniente do Convento do Bom Jesus de Valverde, de c. 1544 (fig. 65), bem como ao dos Mestres de Ferreirim, ao do Paço Ducal de Vila Viçosa, de Garcia Fernandes, e ao da Misericórdia de Abrantes (fig. 107). O destaque dado à caveira é comum nas gravuras de Dürer e na pintura flamenga da época, mas não nas peças conhecidas de Gregório Lopes⁴⁹².

Temos em suma um quadro despojado, em que as figuras têm amplos espaços de movimentação onde podemos sentir as tensões entre elas e os vazios ganham, pela atmosfera criada, uma presença tão forte como os cheios.

Deposição da cruz

Óleo sobre madeira

Tema comum no reverso das bandeiras das Misericórdias, dedicado à Virgem da Piedade, esta *Deposição da Cruz* ou *Lamentação* (fig.66) lembra a da igreja do Carmo em Moura, de c.1540-50 (fig. 69)⁴⁹³, no destaque dado às figuras e na sua distribuição, mas não tem os convencionalismos de desenho desta e consegue criar uma forte atmosfera dramática com a presença da cruz vazia e a sentida utilização de densas zonas de penumbra.

Se os fundos (fig. 67) repetem a disposição dos edifícios, o colorido e a luminosidade do painel dedicado ao *Calvário*, deparamo-nos agora com um maior protagonismo dado às oblíquas, tanto no posicionamento da cruz, na qual podemos ver a inscrição, como no agrupar das figuras. José de Arimateia à esquerda ajuda a definir um triângulo em que se agrupam S. João, a Virgem ajoelhada junto ao Cristo morto, e Madalena. Esta destaca-se pela colocação em primeiro plano, o rosto ovalado e suave, a larga mancha rosa do manto. O frasco de perfumes, de tampa gomada, é sumariamente descrito, longe do requinte das peças da *Adoração dos Magos*. Com uma das mãos Madalena segura delicadamente a mão de Cristo, num gesto em consonância com o da Virgem, (fig.68) enquanto a outra mão, aberta, lembra ainda as gesticulações mais veementes do final da Idade Média. As santas mulheres são uma presença discreta na

⁴⁹² Um *Calvário* das reservas do Museu Nacional de Arte Antiga (nº de invº130) que segue o modelo de Valverde e é atribuído por Vítor Serrão a um «débil pincel maneirista do final do século XVI (ou início do século XVII)» também opta por dar visibilidade a este pormenor. Veja-se Vítor Serrão, «As tábuas do Santuário do Bom Jesus de Valverde: uma encomenda de D. Henrique ao pintor Gregório Lopes», in *Estudo da Pintura Portuguesa. A oficina de Gregório Lopes. Actas*, Instituto José de Figueiredo, 1999, p. 69.

⁴⁹³ Veja-se acerca deste quadro a entrada do catálogo *Entre o Céu e a Terra. Arte Sacra da Diocese de Beja*, vol.II, Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, p.156-163.

atitude e no cromatismo, tomando, a que está mais atrás de pé uma postura de *Stabat Mater*.

Ressurreição

Óleo sobre madeira

Se para esta *Ressurreição* (fig.70) tomarmos como paradigma a oficina de Gregório Lopes, encontramos referências a duas tábuas do mesmo tema: uma pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (nº 1175) (fig.72) e aquela que pertence ao conjunto de Valverde, de c. 1545 (fig. 73). O formato do túmulo escavado na rocha é idêntico ao de Valverde, embora esteja colocado aqui do lado esquerdo do quadro⁴⁹⁴; a posição de Cristo, ao centro, segurando uma vitoriosa cruz aproxima-se mais da que vemos na tábua do MNAA, ainda que estejamos perante uma figura bem mais acentuadamente *serpentinata* e tratada com uma modelação muito mais suave e maior «despejo» em toda a sua delineação e no cair das pregas da túnica. É também a esta tábua que vai buscar a presença e o modelo do cesto de mantimentos colocado junto aos soldados. Já as posições destes diferem bastante dos exemplos referidos: o soldado da direita, um besteiro adormecido, o outro, atrás dele, que fita atónito o Senhor, bem como a forma da alabarda do soldado da esquerda filiam-se com pequenas variações na xilogravura de Dürer pertencente à série da Pequena Paixão. Este soldado, que segura o escudo e empunha a alabarda mais em gesto de proteger-se do inesperado acontecimento, ocupa o triângulo do canto inferior do quadro, como acontece na tábua do MNAA embora esteja numa postura diferente.

A cruz empunhada por Cristo é feita de cristal de rocha (fig. 74), material que se deixa atravessar pela luz, e de ouro, material imperecível, incrustado a pedras preciosas. Neste pormenor assemelha-se à da *Aparição de Cristo à Virgem* oriundo de Santa-Clara-a-Velha em Coimbra, ou à da *Ressurreição* do Mosteiro de Ferreirim, mas o vocabulário ornamental é clássico. No nó da cruz vêm-se cartelas de cantos enrolados envolvendo uma máscara, o centro tem um destacado cabochão e dele pende um estandarte bipartido que esvoaça.

As arquitecturas de fundo ao romano são imponentes, sobretudo o edifício de vários andares terminado em cúpula, de que se entrevê, já que a paisagem de fundo se perde num delicado *sfumato*, um pórtico encimado por um frontão triangular e sucessivas fiadas de arcos em cada andar (fig. 71).

⁴⁹⁴ Respeita os textos do Evangelho de S. Mateus, de S. Marcos e de S. Lucas que referem o túmulo cavado na rocha.

Tal como nas outras tábuas da Paixão a composição contrapõe à centralidade do motivo principal uma organização triangular de grupos e rege-se pela mesma orientação e tratamento de luzes e sombras. Ao céu ameaçador do Calvário e da Deposição substitui-se uma claridade matinal.

Será todo este conjunto da mesma oficina? Embora se notem algumas disparidades de execução, que o sistema de trabalho de parceria justifica perfeitamente, tudo indica a existência de uma grande unidade na composição, desde o agrupar das figuras, ao servir-se da arquitectura para modular o espaço e organizar as entradas de luz, ao contraste entre uma marcada verticalidade e a dinamismo do jogo de triangulações; na opção pelo instante mais que pela pose; no modo de tratar os panejamentos, capas e mantos de pregas sinuosas e miúdas que lançados livremente sobre o corpo sublinham os volumes mas sobretudo os movimentos; na volumetria dos corpos e nos tipos fisionómicos rafaelescos; na escolha do vocabulário ornamental; no domínio das penumbras em eloquente articulação de luzes e sombras; nos apontamentos vivos do pincel marcando os brilhos e nos contrastes de cor. Mais aventuroso será, no estado actual da questão, apontar um autor (ou autores), embora possamos afirmar que se revela conhecedor daquilo que as melhores oficinas lisboetas produziam na altura. Se colhem em Gregório Lopes o desequilíbrio voluntário na distribuição das figuras, o gosto pelas arquitecturas ao romano e a utilização dramática da luz e assimilam as concepções de espaço e vocabulário ornamental classicista, aproximando-se das soluções que caracterizam a fase final da obra de Garcia Fernandes, estes painéis afastam-se no entanto dos restantes conjuntos identificados da pintura joanina pela desenvoltura com que lidam com o figurino italiano, deixando para trás os contornos incisivos para explorar a envolvência do sfumato e agitando-se já na direcção que irá tomar o Maneirismo. Ainda que até agora sem confirmação documental achamos plausível a hipótese de se tratar de encomenda do supracitado João de Freitas executada ao longo da década de 40, uma vez que está bem clara a sua intervenção ao longo de todo o processo de construção da Igreja e lhe estava destinada sepultura na capela-mor. Na sua deslocação ao Reino, em 1515, mandatado pelos munícipes para alcançar a carta de foral para Santa Cruz, pode bem ter-se entusiasmado pelo modo italiano que já então ganhava terreno. Outros exemplos de peças que atestam a qualidade da ornamentação e alfaias litúrgicas deste templo e a preferência pelo gosto renascentista são o magnífico porta-paz de prata

dourada⁴⁹⁵ oferecido por Jordão de Freitas, filho de João de Freitas, e um cálice de prata dourada⁴⁹⁶ datado do segundo quartel do século XVI.

Em suma, se não podemos avançar com uma hipótese de atribuição parece-nos estar este conjunto de pinturas claramente enquadrado em oficina lisboeta, que, formada na esteira de Gregório Lopes e Garcia Fernandes, assimilara já a lição italiana.

3.3. O Maneirismo experimental

Aquilo que é hoje designado por Maneirismo Experimental está representado na ilha da Madeira por obras do Mestre de Arruda dos Vinhos, do Mestre de Abrantes e de Diogo de Contreiras.

3.3.1. Mestre de Arruda dos Vinhos

No altar-mor da matriz da Ponta de Sol existe um grupo de pinturas recentemente restauradas⁴⁹⁷ cuja antiguidade passou despercebida a Cayola Zagallo e a Eduardo Pereira⁴⁹⁸. O primeiro nem faz menção delas nos seus trabalhos e o segundo, ainda que lhes reconheça qualidade, atribui-as erroneamente a um pintor do século XVIII. Já Francisco Clode as situa como obra de «provável oficina portuguesa de meados do século XVI»⁴⁹⁹. As pinturas formam um conjunto de temas marianos — *Encontro de Santa Ana e São Joaquim, Presépio, Ascensão de Cristo e Assunção da Virgem*, próprios de uma igreja da invocação de Nossa Senhora da Luz, e estão incorporadas num retábulo (fig. 76) que é um dos melhores exemplos de introdução do gosto maneirista na talha. Na opinião de Pedro Dias, «é uma obra de compêndio feita para emoldurar cinco tábuas, valorizando-se os pedestais, a predela e as pilastras onde o autor, cuja identidade desconhecemos, plasmou toda a gama de grotescos, mascarões, medalhas e mais elementos tirados da gramática maneirista de Antuérpia. Há cópias literais e adaptações de gravuras de Cornelis Bos e de

⁴⁹⁵ Hoje no Museu da Quinta das Cruzes. Ver o catálogo *A Madeira na rota do Oriente*, Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, 1999, pp. 14-17

⁴⁹⁶ Francisco Clode de Sousa, «As pratas da matriz de Santa Cruz. Primeira abordagem» in *Isleña* n° 10, Jan.-Jun. 1992, p. 66.

⁴⁹⁷ O restauro foi feito pelo atelier *Arterestauro* entre 1990-1995.

⁴⁹⁸ Eduardo Pereira refere no seu livro *Ilhas de Zargo*, vol.II, p. 737 a existência no altar-mor de «quatro quadros de Nicolau Ferreira sobre cenas da Virgem Maria, que são dos melhores saídos do pincel daquele distinto pintor madeirense». Este pintor esteve activo na segunda metade do século XVIII em diversas igrejas da Madeira e Porto Santo, não podendo, dada a distância estilística e cronológica, ser o autor destes quadros. Poderá eventualmente ter efectuado repintes, mas até agora não foi encontrada confirmação documental.

⁴⁹⁹ Francisco Clode «A arte na rota do ouro branco» in Alberto Vieira e Francisco Clode *A rota do açúcar na Madeira*, Funchal, CEHA, 1966, p.201.

Vredeman de Vries. O artista que fez este retábulo denota erudição e um bom conhecimento dos modelos então em voga no Norte da Europa e na Península Ibérica, e também uma superior capacidade de execução. Embora com reservas, podemos apontar para uma data que medeia entre 1560 e 1570»⁵⁰⁰ (fig. 77, 78). A talha mantém intactas as cercaduras das quatro tábuas, mas sofreu grandes alterações na zona central para colocação de um camarim, e no remate que deveria formar um ático mais baixo e mais bem enquadrado no espaço arquitectónico da ábside com cobertura de alfarje. É possível que houvesse mais uma tábua ao centro, entretanto desaparecida, ou um nicho para a imagem de Nossa Senhora da Luz, orago da freguesia. O conjunto é de planta recta, de três tramos separados por pilastras decoradas com figuras humanas, máscaras, vasos, panos e folhagens. Na predela, o motivo na base da pilastra é mais destacado — *putti* seguram máscaras ligadas por *strapwork* de onde caem panos que por sua vez seguram outras máscaras. Nos painéis máscaras enquadradas em cartelas enroladas, vasos de ferros, pássaros segurando panos, folhagens, cabeças de animal, contas e cachos de uva. Na separação dos andares correm frisos mais simples com cabeças de querubim. Os grotescos seguem o modo antuerpiano de prender fortemente os elementos entre si.

A Ponta do Sol, elevada a vila em 1501 e povoada de gente nobre, conforme faz questão de salientar Gaspar Frutuoso, tinha já uma primitiva igreja onde que foi feita uma importante remodelação no período manuelino⁵⁰¹. No que diz respeito ao retábulo a única documentação por nós encontrada data de 1589: «*da mesma maneira fazem hus almarios na sanchristia da igreja da villa da ponta do sol alem das mais obras e janellas estan feitas e atras carregadas, e asi hus pedestais pera os cabos do retabolo do altar mor que esta em vão e core perigo ho retabolo nisto estão gastados atee hoje sobredito dia seis mil duzentos quarenta e cinco rs*»⁵⁰². No ano seguinte ficam terminados os armários, os pedestais e uma estante para o altar⁵⁰³. Parece pois que esta despesa tem a ver com obras de consolidação e beneficiação do retábulo que podia estar já colocado desde meados do século, data consentânea com as características estilísticas da talha e da pintura.

⁵⁰⁰ Pedro Dias, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Atlântico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999, pp. 186-187.

⁵⁰¹ Um dos acrescentos foi a capela onde está sepultado o sesmeiro Rodrigues Anes, o Coxo, referida na sua disposição testamentária de 1486, transcrita por Cabral do Nascimento no *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. III, Funchal, 1933, pp. 154-159. João Adriano Ribeiro adianta alguma documentação acerca da vida eclesiástica desta igreja em *Ponta do Sol. Subsídios para a História do Concelho*, Câmara Municipal da Ponta do Sol, 1993, p.47-59.

⁵⁰² AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé, Lº 6, 1574-1604*, fl. 185.

⁵⁰³ *Ibidem*, fl. 193 vº.

Esta, segundo Joaquim de Oliveira Caetano pode ser atribuída ao Mestre de Arruda dos Vinhos, ainda que cronologicamente anterior ao núcleo de Arruda dos Vinhos e possivelmente também ao de Santa Cruz da Graciosa. O nome de conveniência deste pintor cobre um núcleo de pinturas de meados do século XVI derivadas dos modelos de Gregório Lopes que têm em comum «um colorido intenso e decorativo, mas de paleta limitada, com utilização preferencial de cores puras; o típico desenho de rostos e cabeças, o tratamento plástico dos panejamentos criando expressivas linhas sinuosas, mas as figuras apresentam um maior alteamento e corpulência mais acentuada (...)». Outra das características do pintor é «a utilização de ricos brocados que faz contrastar com as cores lisas dos panejamentos ondulantes e repuxdos, e de elementos de ourivesaria de feição maneirista, muito rebuscados e cheios de elementos profanos (...)»⁵⁰⁴. Esta última característica, como veremos, não é observável no núcleo de quadros da Ponta do Sol.

A colocação dos painéis no retábulo segue uma lógica de correspondências e não a cronologia dos acontecimentos. Assim, temos em baixo, à esquerda, uma *Natividade* ou *Presépio*, encimada pela *Ressurreição* e ao lado direito, em baixo, a cena do *Encontro de Santa Ana e São Joaquim*, encimada pela *Assunção da Virgem*. Portanto, um lado para os temas cristológicos outro para os temas marianos, seguindo uma fórmula retabular que é comum no Sul de Espanha.

Encontro de Santa Ana e São Joaquim

Óleo sobre madeira. A. c.145 x L. 114 cm.

Igreja Matriz da Ponta do Sol

c.1550

O *Encontro de Santa Ana e São Joaquim* (fig. 79) merece-nos alguns considerandos do ponto de vista iconográfico, antes de passar a uma análise estilística, pois é um tema bem representado da pintura portuguesa da primeira metade do século XVI, como já sublinhara Flávio Gonçalves «imitámos ainda os quadros flamengos do *Encontro de Santa Ana e São Joaquim junto à Porta Dourada*, já evocadores da doutrina da Imaculada Conceição — contendo no alto a figurinha da Virgem Maria, que às vezes irrompe de ramificações fitomórficas saídas dos corpos de seus pais [painel do Museu de Arte Antiga (de Gregório Lopes?); painel da Coleção Alberto Lacerda, Caramulo (de

⁵⁰⁴ Joaquim de Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, vol. 1, p.206.

Garcia Fernandes?); painel da Igreja matriz de Arruda dos Vinhos; etc.]}⁵⁰⁵. Como veremos nos exemplos adiante apontados nem sempre este tema aparece explicitamente associado ao da *Imaculada Conceição*, aparecendo por vezes com a Virgem e o Menino. Também pode consistir numa *Genealogia da Virgem*, apresentada como uma flor que brota de duas hastes entrelaçadas de roseira ou açucena que saem dos seus progenitores, numa clara deriva o tema da Árvore de Jessé. Pode ainda surgir associado à *Coroação da Virgem*. Por seu lado a posição dos santos é algumas vezes derivada das posturas da Visitação, quando eles se apresentam de pé abraçados, ou das posturas ajoelhadas em oração na postura própria das figuras mediadoras nos temas de intercessão, quando se apresentam de perfil ajoelhados frente a frente. Citamos a título de exemplo uma intercessão de Cristo e da Virgem de Filippino Lippi de 1495⁵⁰⁶ — é uma solução composicional simples que possivelmente terá circulado em gravura, a partir desta ou de uma outra fonte, podendo ser facilmente adaptada a qualquer tema que nos coloque perante hierarquias sagradas.

Salientamos algumas das variantes do *Encontro de Santa Ana e São Joaquim* procedentes de oficinas de Lisboa que chegaram até nós, que reflectem a combinatória de temas que acima referimos:

— um painel pertencente à antiga colecção Palmela, atribuído a Garcia Fernandes ou parceria em que ele participava, de cerca de 1525-30 onde S. Joaquim e Santa Ana estão abraçados junto à Porta Dourada, vendo-se ao fundo os episódios da Anunciação a cada um deles. É uma versão que se enquadra na tradição medieval dos Apócrifos e segue, na disposição das figuras o modelo da Visitação⁵⁰⁷, pelo que mantém inclusivamente a presença de uma figura de acompanhante⁵⁰⁸. Reporta-se unicamente ao episódio do *Encontro*.

— um quadro da antiga colecção Abel de Lacerda pertencente ao Museu do Caramulo (c. 1540), atribuído também a parceria de que participou Garcia Fernandes, opta pelas figuras em postura de oração, mas mantém duas acompanhantes. Uma Imaculada Conceição sobre

⁵⁰⁵ Flávio Gonçalves, «Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal» in *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª série nº 27, 1972, p.42.

⁵⁰⁶ Os temas de intercessão são abordados por Erwin Panofsky em *Peinture et Dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, fig. 19 e pp.27 e 133.

⁵⁰⁷ Louis Réau, *Iconografia del Arte Cristiano, Iconografia de la Bíblia, Nuevo Testamento*, p.163-169.

⁵⁰⁸ Joaquim Oliveira Caetano et al., *Garcia Fernandes. Um pintor do Renascimento eleitor da Misericórdia de Lisboa*, p. 42-46. Manuel Batoré, no catálogo da exposição *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, da Casa-Museu Anastácio Gonçalves, 2001, pp. 104-109, adianta serem estes painéis da vida da Virgem provenientes da igreja de Santa Maria da Alcáçova de Montemor-o-Velho, e fruto de uma parceria de Garcia Fernandes com Cristóvão de Figueiredo.

o crescente surge ao alto entre os dois santos, pondo-nos perante uma representação emblemática e não narrativa do tema (fig. 80).

— na obra de Diogo de Contreiras temos três exemplos: o da igreja de Santa Catarina em Caldas da Rainha (c.1542-44), que mantém ainda o abraço entre os progenitores da Virgem, mas introduz um Pai Eterno e dois anjos a elevar e coroar a Virgem, conseguindo, como nota Joaquim Oliveira Caetano «unir os episódios inicial e final da história mariana», ou seja, incorporar ainda o tema da *Coroação da Virgem*⁵⁰⁹; um outro da Colecção Alpoim Galvão (c. 1555) com as figuras ajoelhadas e dois ramos entrelaçados de roseira a fazer a ligação com a Imaculada. Tal como no anterior vê-se ao fundo a Anunciação a S. Joaquim⁵¹⁰; o painel central do tríptico da Virgem proveniente de S. Bento de Cástris, de c. 1541-1550 (fig. 172), em que os santos estão ajoelhados em oração e também com a presença do Pai Eterno e da Imaculada⁵¹¹.

— O exemplar existente no Museu de Arte Antiga de Lisboa, proveniente do antigo convento das clarissas de Santarém (c. 1541-50) e atribuído ao Mestre de Abrantes⁵¹² resulta de uma complexa articulação de modelos — as figuras abraçam-se mas estão ajoelhadas, delas saiem hastes de roseira que envolvem, em forma de crescente, a Nossa Senhora coroada com o Menino⁵¹³.

— uma das tábuas da Igreja de Arruda dos Vinhos (c. 1560) retoma os santos ajoelhados, as hastes de roseira e a Virgem coroada por anjos, bem como a acompanhante por detrás de Santa Ana (fig. 81).

Em suma, estas variantes permitem-nos ver as flutuações de um tema que, por estar relacionado com a doutrina da Imaculada Conceição, manteve a sua vitalidade, articulando diversas fontes iconográficas, modificando os modelos e a sua combinatória ora de modo arcaizante, ora inovador⁵¹⁴.

⁵⁰⁹ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p.156.

⁵¹⁰ Idem, *ibidem*, p.181,182.

⁵¹¹ Idem, *ibidem*, p.195, 196.

⁵¹² Nº de inventário 1029. É referido por Joaquim Oliveira Caetano *O que Janus via* p. 214; mais recentemente por Maria Teresa Desterro em *O Mestre de Romeira e o maneirismo escalabitano*, pp. 85,86. Também foi objecto de estudo de Maria do Rosário S. C. Correia de Carvalho no âmbito do curso de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁵¹³ Maria Teresa Desterro, *O Mestre de Romeira e o Maneirismo Escalabitano, 1540-1620*, Coimbra, Minerva, 2000, p. 85,86.

⁵¹⁴ Ainda que Louis Réau refira o desaparecimento da popularidade deste tema com a Contra-Reforma, continuaremos a encontrá-lo ao longo dos séculos XVI e XVII em Portugal e Espanha, como nota Flávio Gonçalves. Também na ilha da Madeira existem duas versões para além da que está na Ponta do Sol: a da capela da Quinta do Faial, de cerca de 1578-80, de que nos ocuparemos mais adiante, e uma tela já do século XVII do Convento de Santa Clara.

O painel da matriz da Ponta do Sol é uma alegoria à *Imaculada Conceição* que combina o tema do *Encontro na Porta Dourada* com uma versão simplificada da *Genealogia da Virgem*. Os dois santos estão ajoelhados frente a frente, como figuras mediadoras em oração. No céu, isolados e destacados numa auréola ovalada, uma com Nossa Senhora com o Menino ao colo, tal como era representada no florão das Árvores de Jessé, mas colocada sobre o crescente, e logo acima o Espírito Santo e o Padre Eterno, segurando o globo do mundo e abençoando a cena (fig. 83). A presença do Padre Eterno e do Espírito Santo revela cuidado na tradução da doutrina⁵¹⁵, pois não segue a versão apócrifa da concepção *ex-osculo* da Virgem Maria, deixando claro o carácter de intervenção divina deste episódio.

O *Encontro de Santa Ana e São Joaquim* da Ponta do Sol é a única das versões que não dá preponderância ao arco da Porta Dourada, que é uma presença discreta entre casarios e não pretexto para ensaios de ocupação de espaços e introdução de vistosas arquiteturas ao modo italiano. Na paisagem de fundo o aglomerado da cidade quase se confunde com as montanhas (fig.84) e apenas se destaca uma árvore à direita com alguns ramos secos que seguem um desenho caprichoso, semelhante ao que vemos na tábua da Natividade, frequente nas gravuras de Dürer e na pintura alemã.

Os santos ajoelhados formam com a Virgem uma composição piramidal que voltará a ser utilizada em Arruda dos Vinhos, mas aqui a figura de Santa Ana denota uma rigidez, não só nos panejamentos como na sua postura e desenho do rosto (fig.82), que contraria a tendência curvilínea das restantes pinturas deste conjunto, o que parece indiciar a existência de um repinte. Tanto o Padre Eterno, introduzido por Contreiras na tábua de Santa Catarina e repetido na de S. Bento de Cástris, como o Espírito Santo e a Senhora com o Menino são circundados por uma auréola amarelada que tem um papel importante na luminosidade geral da composição. É uma pintura que recorre aliás a contrastes marcados de claro-escuro, sobretudo nos fundos e no céu, e a um colorido vivo mas sem grandes nuances.

⁵¹⁵ O pintor Francisco Pacheco no seu tratado *El Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 572, 573, exorta os pintores a seguir o exemplo das gravuras de Dürer sobre a vida de Nossa Senhora e a reger-se pela sua própria interpretação, baseada na pregação dos jesuítas: «Yo los he pintado ambos de rodillas, muy alegres, dando gracias a Nuestro Señor, mirando una luz que les aparece en el cielo o, como es más probable, abrazándose con gran compostura y modestia, que esto es muy decente y conforme a Santos casados: pero no dándose ósculo de paz, por evitar el ignorante error de unas antiguas mujercillas que afirmaban segun un grave autor, que por aquel beso, sin otro medio, fue concebida la Virgen Nuestra Señora» Ainda que publicada já postumamente, em 1641, esta obra de Pacheco oferece preciosas indicações acerca de interpretações e práticas anteriores ao seu tempo.

Assunção da Virgem

Com as mesmas dimensões e colocada logo acima do anterior painel, completando o seu sentido, esta *Assunção* (fig. 85) resulta de uma fusão de temas: a *Imaculada* sobre o crescente e a *Assunção*. Também esta fusão tinha já larga tradição na pintura portuguesa do século XVI, por vezes também associada à *Coroação da Virgem*, como no caso de Ferreirim. Nossa Senhora não é levada por anjos, ao contrário do que está bem explícito na *Assunção* de Santa Clara-a-Velha de Coimbra do Museu Nacional Machado de Castro, mas apenas acompanhada por eles como em *Ascensão*. A transformação de um tema noutro é referida por Réau⁵¹⁶ relativamente à arte italiana deste período.

A composição retoma simplificando as grandes linhas do quadro do mesmo tema da Igreja de Jesus de Setúbal (fig. 86), por sua vez glosado pelos Mestres de Ferreirim no Convento desta localidade, em 1534, e na Igreja de Sardoura. A versão da Ponta do Sol é bastante mais despojada, pois eliminou a paisagem e reduziu o número de anjos, sendo mesmo mais singela que a de Arruda dos Vinhos (fig. 88)⁵¹⁷. Como esta tem um túmulo rectangular simples, colocado obliquamente e sem rigor perspéctico que, aliado às sobreposições das cabeças dos Apóstolos, constitui uma maneira de forçar a profundidade da cena. As vestes enroladas dos anjos repetem os panejamentos soprados de Garcia Fernandes (fig. 91, 92). Os nimbos dos Apóstolos não têm o mesmo tratamento que vemos nos outros painéis, uma discreta linha dourada, sobrepondo-se num estranho aglomerado de círculos esbranquiçados, talvez na sequência de repinte da zona de fundo (fig. 89, 90). A correspondência desta composição com a do painel da *Ascensão de Cristo*, outro episódio glorioso, é evidente.

Natividade

Joaquim Oliveira Caetano faz notar que este tema não é tratado nas outras séries do pintor e tem um ambiente mais soturno. «O fundo é criado por colunas de jaspe e pilastras com grotescos, e abre para uma paisagem nocturna onde um manto de neve cobre parte da colina. O desenho dos rostos e o trabalhado das vestes é no entanto bem à maneira do

⁵¹⁶ Veja-se também para a iconografia da *Assunção* e a propósito do quadro da igreja de Santo Estêvão de Beringel da autoria de Francisco João, José António Falcão, *Entre o Céu e a Terra. Arte Sacra na Diocese de Beja*, vol II, pp. 286-292.

⁵¹⁷ Uma outra tábuia do mesmo tema e com afinidades estilísticas é a da igreja do Convento de Santo António da Lourinhã, de c. 1535.40, que Joaquim Oliveira Caetano, em *O que Janus via...*, p.207, coloca no círculo do Mestre de Arruda dos Vinhos,

pintor, com as características que apontamos, mas a obra ressen-te-se da não utilização do colorido vibrante que é uma das melhores qualidades do mestre»⁵¹⁸ (fig.93).

A composição segue de muito perto a do painel do mesmo tema do retábulo do Mosteiro da Trindade atribuído a Garcia Fernandes⁵¹⁹, diferindo deste, sobretudo, na opção por uma organização simétrica, tanto na distribuição das figuras como na repartição do fundo em três espaços distintos através de elementos arquitectónicos. Assim, à esquerda situa-se o casebre que abriga os animais entrevisto por detrás de duas colunas de jaspe com capitéis coríntios que sustentam a abóbada de caixotões. É um espaço de penumbra, com pequenos toques de luz que se infiltram por entre as tábuas do tecto e incidem sobre os animais; a zona central, aberta, recorta-se entre uma destas colunas e uma pilastra decorada a grotescos. Aí assomam dois pastores, um deles trazendo um cordeiro (fig. 96), e coroam a cena três anjos simetricamente dispostos (fig. 97); a paisagem de fundo, à direita, é enquadrada por um arco arruinado e aí um grupo de pastores junto a uma gruta são surpreendidos pela aparição do anjo (fig. 95).

A nível dos figurinos e tratamento das figuras também se notam flagrantes diferenças com o painel do Mosteiro da Trindade. O gosto pelo enrolamento das formas é particularmente acentuado na tábua da Ponta do Sol, afectando a postura das figuras sobretudo de São José e do Menino, dobrados sobre si próprios num gesto muito comum nas obras do Mestre de Arruda, particularmente nas figuras dos acompanhantes na *Morte da Virgem* da igreja matriz de Arruda dos Vinhos (fig. 98).

Examinadas as diferenças, ficam-nos contudo grandes afinidades com o painel da Trindade que lhe terá servido de modelo: a colocação de Nossa Senhora e São José, o grupo do Menino com os anjos, a posição dos outros anjos que esvoaçam sobre a cena, os tipos e trajés dos dois pastores, a forma da manjedoura e dos rochedos ao fundo. O nimbo de Nossa Senhora é também formado por linhas irradiantes (fig. 99), enquanto o do Menino segue o modelo mais elaborado dos nimbos de Cristo (fig. 100). A própria cor é sensivelmente distribuída da mesma maneira nos dois painéis.

Ascensão

Colocada acima do *Presépio*, na mesma relação lógica que no lado direito do retábulo se estabelece entre o *Encontro de Santa Ana e São Joaquim* e a *Assunção*, está o

⁵¹⁸ Joaquim Oliveira Caetano, *ibidem*, pp. 206-207

⁵¹⁹ Acerca deste retábulo ver o texto de José Alberto Seabra de Carvalho in *Garcia Fernandes, um pintor do Renascimento eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, 1998, pp. 78-85.

painel da *Ascensão de Cristo* (fig. 101), considerado pelo citado autor como o mais fraco e mais danificado do conjunto. «A cor pura e limitada aos vermelhos, verdes e amarelos, os rostos sistematicamente repetidos, sobretudo quando colocados de perfil, o gosto pelos panos espiralados e cruzados, aqui repetidos nas voltas das filacteras, tornam extremamente característica a linguagem pictural deste mestre»⁵²⁰.

O antecedente próximo desta *Ascensão* é, sem dúvida, o quadro do mesmo tema de Garcia Fernandes proveniente do Mosteiro da Trindade, cuja composição geral é repetida aqui (fig.102). Cristo, ao centro, levantando a mão direita em gesto de abençoar, eleva-se sobre um pequeno monte à volta do qual se dispõem a Virgem, uma das santas mulheres e os Apóstolos (fig.103). O grupo dos Apóstolos não está completo, e na zona central não aparecem figuras, ou porque o pintor optou por organizá-las em dois grupos separados como no painel da *Assunção*, ou porque tenham sido eliminadas na sequência dos repintes⁵²¹. Dois anjos, um da cada lado, seguram filacteras onde está inscrita, em latim, uma citação dos *Actos dos Apóstolos*⁵²²: *VIRI GALILEI QUID STATIS ASPICIENTES IN CELUM* (fig. 104). Ainda que lhe faltem algumas partes na inscrição e apareça um despropositado *WAT* na filactera da direita, é evidente tratar-se desta passagem bíblica. Outros pormenores comuns aos painéis da Ponta do Sol e do Mosteiro da Trindade são o nimbo crucífero de Cristo, em que os motivos decorativos são idênticos, o formato da luminosa nuvem amarelada por detrás dele, o Apóstolo Pedro (fig. 105), mais próximo até do seu congénere da tábuca do *Pentecostes* do mesmo Mosteiro. A maior divergência entre os dois painéis está na posição de Cristo, que numa atitude mais dançante, com a perna esquerda avançada sobre a direita, e com uma acentuada torção da cabeça, é decididamente mais dinâmica⁵²³.

De um modo geral, todos estes painéis optam por uma composição centralizada, dando nítido destaque ao assunto principal, sendo mais despojadas as da *Ascensão* e *Assunção*, e com mais elementos narrativos secundários as outras duas, cujo cenário se presta também mais para demorar a atenção na paisagem circundante e nos objectos.

⁵²⁰ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p. 206

⁵²¹ No painel da *Ascensão* do retábulo do Mosteiro da Trindade estão apenas nove Apóstolos e duas Santas Mulheres.

⁵²² Trata-se da passagem dos *Actos dos Apóstolos*, (1,9-12) relativa à Ascensão. «E como estavam com os olhos fixos no céu onde Jesus se afastava surgiram de repente dois homens vestidos de branco que lhes disseram : Homens da Galileia, porque estais assim a olhar para o céu?».

⁵²³ Há ainda a referir uma *Ascensão* semelhante da matriz de Cascais abordada por Vítor Serrão em «Notas sobre a pintura quinhentista no concelho de Cascais» *Um olhar sobre Cascais através do seu património* (Actas do Colóquio), Cascais, Câmara Municipal de Cascais Out.-Dez 1989, vol II, pp. 67-83.

Enquadram-se efectivamente na produção do Mestre de Arruda dos Vinhos e só um estudo laboratorial permitiria discernir os aspectos composicionais e estilísticos apenas aflorados nesta análise, e lançar luz na ainda pouco conhecida obra deste pintor. De qualquer modo, ele filia-se na esteira dos Mestres de Ferreirim e, em particular, de Garcia Fernandes, constituindo mais uma achega para a compreensão do poder de irradiação daquelas oficinas.

3.3.2. Mestre de Abrantes

O alvará régio de 1572 criou no Arco da Calheta, onde já existia um capelão, um beneficiado-curato com privilégio de pároco. «À pequena ermida, transformada em capelamor, se acrescentou um novo corpo, que ficou sendo a igreja paroquial. Nos princípios do terceiro quartel do século XVIII se iniciaram os trabalhos de construção duma nova igreja, que é a actual, tendo sido benzida solenemente no dia 1 de Janeiro de 1755»⁵²⁴. Um século mais tarde esta igreja foi largamente elogiada na sequência de uma visitaçãõ⁵²⁵, facto que vem sublinhar as sucessivas actualizações do gosto a que foi sendo sujeita a igreja matriz do Arco da Calheta, da invocação de São Brás, que guarda, ainda hoje, seis pinturas quinhentistas sobre tábua. Trata-se de *Descida da Cruz*, *Ressurreição*, *S.Brás e os doadores* e *Apresentação do Menino no Templo*, que estão nas paredes laterais da capelamor e *Santa Catarina* e *S. Tiago* nas paredes laterais da nave. Embora estilisticamente próximas, não parecem constituir uma unidade do ponto de vista iconográfico de modo a ter feito parte de um único retábulo. A proveniência destas pinturas não está claramente documentada, existe apenas referência a um retábulo oferecido pelo rei à matriz do Arco da Calheta: «*Despendeo o R.dor Antonio marinho por mandado do sñr bpo treze mil e duzentos e setenta reis em caixões e cousas necessarias que se comprarão por meudo em Lx^a pera hu retabulo da Igreja de São Brás do Arco que S.A. deu e pera o frete dele. E isto*

⁵²⁴ Padre Fernando Augusto da Silva, *Subsídios para a História da Diocese do Funchal*, Funchal, 1946, p.151. Conforme consta do *Index Geral do Registo da Provedoria da Real Fazenda* a obra foi arrematada em 1744 a Cristovão Gomes por 9350 réis, l^o 19, p.122 v^o.

⁵²⁵ Testemunho do cuidado posto na conservação e na renovação da igreja é este excerto de uma visitaçãõ: «*Faltaria eu a um dever d' imperioza justiça se não manifestasse a minha maior satisfação pelo esplendor em que achei o Sagrado Templo que bem pode rivalizar com os melhores da Cidade. Sendo isto devido ao grande zelo do R.do Pad.e actual que tanto se tem distinguido nesta parte que nada tenho a recomendar; mas antes sou obrigado a fazer-lhe os elogios, de que tão justamente se faz credor, assim pelo aceio e decencia que achei na mesma Igreja, como pela riqueza e copia de suas Alfiias, e onde não falta cousa alguma para o exercício do culto e regularidade das funções sagradas e não menos para a celebração dos Augustos e tremendos Mistérios da nossa Santa Religião*». AHDF, *Provimto da Visitaçãõ da Igreja Parochial do Arco da Calheta*, 30 de Agosto de 1851, fl.6. (ARM, mf. n^o 668).

por S.A. não mandar dar estas despesas senão o retábulo somente»⁵²⁶. Sendo esta despesa de 1577, a oferta seria então de D. Sebastião, o que levanta algumas dificuldades: primeiro as pinturas parecem ter sido executadas em data anterior; depois não é evidente uma unidade temática entre elas. Se a *Descida da Cruz*, a *Ressurreição* e a *Apresentação do Menino no Templo* estão claramente relacionadas, e a presença de *S.Brás e os doadores* justificada pela invocação da igreja, já as tábuas que estão hoje nas paredes laterais da nave, *Santa Catarina* e *S. Tiago*, que estilística e cronologicamente podem ter pertencido ao retábulo, são mais difíceis de relacionar. Se olharmos às medidas⁵²⁷, estas tábuas podem ter formado um conjunto, ou talvez mais provavelmente ter sido adaptadas a um conjunto, pois têm sensivelmente as mesmas dimensões, sendo duas delas —*Apresentação do Menino no Templo* e *S.Brás e os doadores*—mais largas, indicando que podem ter sido colocadas ao centro, uma sobre a outra, ladeadas pelas restantes, duas de cada lado. Ficaria assim constituído o retábulo por uma fiada de santos e uma de temas cristológicos.

A fortuna crítica deste núcleo de pinturas é bem escassa. Cayola Zagallo, em 1937, assinala-as pela primeira vez, descreve e indica as medidas aproximadas de *Descida da Cruz*, *Circuncisão* (que é uma *Apresentação no Templo*), *S. Brás e os Doadores* e *Ascensão* (que é uma *Ressurreição*), integrando-os numa escola quinhentista portuguesa⁵²⁸. As falhas na identificação iconográfica devem-se às deficientes condições de observação que encontrou, e foram posteriormente por ele corrigidas. Mais tarde e, baseado em Reynaldo dos Santos,⁵²⁹ adianta a hipótese de atribuição ao Mestre do retábulo da Abrantes da *Descida da Cruz*⁵³⁰. *S.Brás e os Doadores* e *Apresentação do Menino no Templo* merecem-lhe também destaque e fotografia, e diz ainda: «Recordo-me de figurar nesta igreja pelo menos mais um quadro de boa qualidade, a *Ressurreição*; não se publica

⁵²⁶AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé* nº 6, fl.100. Rui Carita, na *História da Madeira. A crise da 2ª metade do século XVI*, p.332, afirma que é de 1577, baseado em leitura de Vítor Serrão. Este livro começa em 1574 e vai até 1604, mas não está completo, já que da folha 89 passa para a 100, e nesta não está explícita uma data, só mais adiante aparece a data de 1578. Da primeira parte do livro constam os recebimentos e na segunda as despesas.

⁵²⁷ As medidas que aqui avançamos são aproximadas, dada a dificuldade de verificação, e calculadas sem moldura.

⁵²⁸Cayola Zagallo, «Algumas palavras sobre o património artístico da Ilha da Madeira», *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. V, 1937, pp. 134-138.

⁵²⁹ Reynaldo dos Santos, «O Calvário da Misericórdia de Abrantes» in *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol. VI, Lisboa, 1940, pp. 42-47.

⁵³⁰ Cayola Zagallo *A Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira*, 1943, p.61 coloca a *Descida da Cruz* entre as peças do Museu de Arte Sacra. Embora possa eventualmente lá ter estado temporariamente, encontra-se na parede lateral direita da capela-mor da Igreja matriz do Arco da Calheta. É indubitavelmente a mesma pintura pois está reproduzida na Estampa 7 deste livro. No seu artigo «Algumas palavras sobre o património artístico da Ilha da Madeira» no *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. V, 1937, p. 134 afirma que está na parede do altar-mor da matriz do Arco da Calheta.

estampa por não possuir fotografia»⁵³¹. Atribui estas pinturas a uma escola portuguesa do 2º quartel do século XVI. Eduardo Pereira, por sua vez, realça a qualidade de algumas peças e acrescenta, sem precisar a fonte, que «Há quem filie a *Apresentação*, *S. Brás* e *Ressurreição* na Renascença italiana e *Descida da Cruz* na escola portuguesa de Grão Vasco»⁵³². Assinala também a existência das tábuas de *Santa Catarina* e *S. Tiago*, que não foram, até agora, objecto de estudo.

Mais recentemente as tábuas de *Descida da Cruz*, *S. Bras e os doadores* e *Apresentação do Menino no Templo* são incluídas por Joaquim Oliveira Caetano na lista das obras atribuíveis ao Mestre de Abrantes⁵³³.

Passemos à observação de cada uma destas pinturas, adentro dos condicionamentos actuais, na certeza porém que este núcleo justificaria por si só um aprofundado trabalho de uma equipa multidisciplinar para cuidada análise laboratorial e fotográfica, acompanhadas de limpeza e restauro das peças, permitindo assim ir mais além que as considerações e problemáticas preliminares que apresentamos. Em nenhuma das pinturas é possível ter uma justa noção do tratamento cromático, dada a sujidade da camada pictórica, ainda que se entreveja a sua qualidade e delicadeza de execução.

Descida da Cruz

Óleo sobre madeira. Dimensões aproximadas: A. 120 x L. 85 cm.

c. 1550-60

Esta composição (fig.106), é a mais sobrecarregada deste conjunto de pinturas. Os braços da cruz estão colocados paralelamente à parte superior do painel, como no *Calvário* da Misericórdia de Abrantes (fig.107), o que, aliado à aglomeração das personagens, corta as possibilidades de abertura perspéctica. Do ambiente apenas se entrevê, entre a escada e a cruz, uma vista sobre a cidade com árvores e monumentos de planta centrada, presentes também na *Ressurreição*, numa atmosfera de fundo obscurecida. Nicodemos, cuja fisionomia é muito semelhante à do S. José da *Natividade* do Museu de Évora (fig. 113) debruça-se, num movimento veementemente sublinhado, para desprender Cristo, que é amparado por São João e José de Arimateia (fig.108). É notória a semelhança, tanto nos traços fisionómicos como na posição da cabeça, entre este e o soldado do canto inferior direito do painel da *Ressurreição* que analisaremos adiante. O corpo inanimado de Cristo,

⁵³¹ Cayola Zagallo, *A pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira...*, p.77.

⁵³² Padre Eduardo C. N. Nunes Pereira, *Ilhas de Zargo...*, p.703.

⁵³³ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, pp.219, 200.

como o da *Deposição no Túmulo* da Misericórdia de Abrantes, revela através da contorção dos dedos das mãos e dos pés um intenso sofrimento congelado pelo *rigor mortis* (fig.110) — recurso dramático também presente na *Deposição no Túmulo* atribuída a Gregório Lopes do MNAA, de c. 1540 (fig. 109).

As mulheres distribuem-se em volta da cena, Madalena à direita vestida de rosa (fig. 112) (de novo uma afinidade com o *Calvário* da Misericórdia de Abrantes), as restantes do outro lado, descritas com maior sobriedade cromática. A Virgem, por terra, segura a mão do filho e encosta-a ao rosto numa derradeira despedida (fig. 111). O panejamento espalha-se à sua frente ocupando grande parte do primeiro plano, solução afim da que é utilizada na Virgem da *Natividade* do políptico de Abrantes.

Acerca desta *Descida da Cruz* afirma Joaquim Oliveira Caetano que «é evidente complexificação compositiva desta fase do pintor, com as figuras a ocuparem quase por completo o painel, numa movimentação desordenada, onde o ritmo constante das linhas quebradas e ondulantes dos panos criam fortes sequências rítmicas, que, no entanto, se não traduzem em linhas gerais de composição, o que dá a ideia geral de uma certa turbulência organizativa da cena»⁵³⁴. Quanto a nós, cremos que a agitação da cena não impede de criar uma forte linha de composição diagonal ocupada pelo corpo de Cristo, capaz de polarizar a atenção em torno da sua figura. Na análise deste painel o citado autor a considera ainda que o Mestre de Abrantes faz uma síntese do flamenguismo de Heemskerck com os modelos de Gregório Lopes, e, atendendo à cronologia das obras, considera mais provável a identificação deste pintor como Cristovão de Utreque, documentado entre 1534 e 1564, assim como o aproxima muito a sua obra da fase mais recuada de Francisco de Campos. Porém, a presença de Heemskerck não nos parece ir além da intensidade dramática e da preferência pela concentração de elementos, e os dados expostos não nos parecem conclusivos para identificar o Mestre de Abrantes com Cristovão de Utreque. Antes nos inclinamos para a hipótese de tratar-se de Cristóvão Lopes, sobretudo pela proximidade que mantém, acima de tudo, com a lição de seu pai, Gregório Lopes⁵³⁵. Infelizmente não podemos, por enquanto, acrescentar nenhum dado documental a esta questão da identificação.

⁵³⁴ Joaquim Oliveira Caetano, *ibidem*, p. 220.

⁵³⁵ Esta hipótese de que o Mestre de Abrantes pode ser Cristóvão Lopes, é adiantada por Vítor Serrão, *No tempo das Feitorias. A arte Portuguesa na época dos Descobrimentos*, vol. II p 156, colocando aí também outras hipóteses alternativas. Já em «As tábuas do Santuário do Bom Jesus de Valverde: uma encomenda de D. Henrique ao pintor Gregório Lopes» in *Estudo da Pintura Portuguesa. Oficina de Gregório Lopes*, Lisboa, Instituto José de Figueiredo, 1999, p. 79, se inclina mais para que se trate de Cristóvão Lopes, tal como partilha essa ideia José Alberto Seabra de Carvalho, *Gregório Lopes*, Lisboa, Inapa, 1999, p.107.

Ressurreição

Óleo sobre madeira. Dimensões aproximadas: A. 120 x L. 85 cm.

c. 1550-60

Cayola Zagallo acertou efectivamente no seu diagnóstico de «boa pintura» em relação a este quadro (fig. 114). Ele é composto a partir de claras referências a dois painéis da *Ressurreição* de Gregório Lopes, datados da década de 40, sendo um originário do Convento de Bom Jesus de Valverde (fig. 73), e o outro de Santos-o-Novo (fig. 72)⁵³⁶.

A figura de Cristo, ao centro, cingido com um manto vermelho, tem idêntica posição e postura ao de Valverde, levantando o braço direito em gesto de abençoar e segurando com a mão esquerda uma cruz estandarte, com a vara de cristal de rocha e o pendão a ondular ao vento tomando idênticos enrolamentos. Ao contrário do painel de Valverde, no entanto, a figura está bem assente no chão e tem uma volumetria mais ampla, tanto no torso como nos panejamentos, que moldam muito visivelmente a perna, mas se desprendem depois em pregas desenvoltas (fig.116).

O túmulo fechado ao lado direito do quadro, segue o modelo de Santos-o-Novo ainda que bem mais simplificado, e opta por uma coluna e base semelhantes às do arco do *Encontro de Santa Ana e S. Joaquim* do mestre de Abrantes⁵³⁷. Do lado oposto, por detrás de arvoredos avista-se um imponente casario cujo volumetria e recorte das torres lembram as arquitecturas fundeiras da série de Arcos e do S. João Evangelista em Patmos.

Os soldados, em agitado cerco em torno de Cristo com acentuadas torções, as suas vestes e armaria, remetem de novo para uma combinatória a partir das referências anteriores, Santos-o-Novo e Valverde. Assim, o soldado do canto inferior direito está numa posição semelhante ao de Valverde, excepto no que respeita às mãos, pois segura uma besta (fig. 115); o da esquerda empunha uma lança (fig. 117), mas toma a postura do soldado que está à direita em Valverde, deixando-nos assim a indicação de como estaria o resto da figura na tábuia desaparecida deste painel; um terceiro soldado de espada em riste e escudo repete a posição do que está à direita em Santos-o-Novo (fig. 116).

É impossível avaliar bem o tratamento cromático e lumínico no estado em que se apresenta a camada pictórica, mas adivinham-se coloridos vivos e contrastados nas roupagens, toques de claridade intenso nas zonas iluminadas, como a figura de Cristo, a

⁵³⁶ O primeiro está hoje no Museu de Évora e o segundo no Museu Nacional de Arte Antiga, com o nº de inventário 1175.

⁵³⁷ Proveniente do Convento de Santa Clara de Santarém e pertencente ao MNAA.

coluna, o soldado em primeiro plano, as manchas brancas da cidade em contraponto com as escuras massas de árvores. O cotejo com as obras de Gregório Lopes revela-nos uma maior agitação, o gosto por uma triangulação do espaço e por uma acentuada angulosidade de formas, assim como pelo contraste entre a impassibilidade de Cristo e a vivacidade de movimentação das outras figuras, próprios do Mestre de Abrantes. Há ainda um pormenor — a peculiar deformação da curva do pé do soldado que empunha a lança, à esquerda — que lembra o pé do santo em *S. João Evangelista em Patmos* (fig. 118) ou em *Jesus no Horto* do retábulo de Santos-o-Novo (fig. 119), ou ainda no pé de Cristo em *Aparição de Cristo à Virgem* do Museu de Setúbal/Convento de Jesus (fig. 120).

Não foi possível verificar a dimensão do painel, dada a sua colocação a grande altura, mas parece ser idêntica à da *Descida da Cruz* que pertencia certamente ao mesmo desmembrado conjunto, de que faria parte também a *Apresentação do Menino no Templo*.

Apresentação do Menino no Templo

Óleo sobre madeira. Dimensões aproximadas: A. 120 x L.140cm

c. 1550-60

A *Apresentação do Menino no Templo* (fig. 121) segue a cena descrita no Evangelho de S. Lucas (2, 22-38), o momento em que o Simeão levanta o Menino nos braços, com as mãos respeitadamente encobertas por um pano. Os seus traços fisionómicos apresentam flagrantes semelhanças com os do Sacerdote na *Circuncisão* do Mestre de Abrantes (MNAA) (fig. 122). É representado com mitra, como um dignitário eclesiástico, diferenciada da episcopal pela utilização de um crescente lunar, que neste contexto simboliza o povo hebreu, distinção a que recorre Gregório Lopes no quadro *Abraão e Melquisedeque* da Igreja de S. João Baptista em Tomar, e o Mestre de Abrantes na figura de Simeão da *Circuncisão*. Na decoração do sabasto da capa (fig. 123) são evidentes as afinidades com as tábuas acima referidas, bem como com outras que também têm uma figura colocada sob um baldaquino tardo-gótico: a do retábulo dito de São Bento, a da série do Paraíso e a de *S. Bento e Santo Ambrósio(?)* na série de Runa (fig. 124) ou ainda a *Apresentação do Menino no Templo* da antiga colecção Palmela, onde vemos também este tipo de sabasto historiado. A figura representada no sabasto, é Moisés segurando as Tábuas da Lei, presença que era corrente nos temas relacionados com o cumprimento destes rituais da lei mosaica — a *Circuncisão* e *Apresentação do Menino no Templo* — como vemos também na *Circuncisão* do Mestre de Abrantes.

Ao centro, segurando uma vela e apontando para o Menino, está a profetisa Ana. É com este gesto *admonitore* que aparece em vários quadros com o mesmo tema, ora apontando para a Virgem — como na tábuca da série de S. Bento da oficina de Gregório Lopes (1527) (fig. 125) ou na de Garcia Fernandes (MNAA, 1538); ora para o Menino — como na do Convento de Jesus de Setúbal e da antiga colecção Palmela da parceria de Ferreirim, embora nesta o Menino esteja colocado no lado esquerdo.

S. José, volta-se para Maria, que, embora numa atitude de humildade e aceitação, surge mais desenvolvida que a sua congénere da *Circuncisão* de Abrantes. Por detrás dela vê-se um cortejo de mulheres com velas acesas, associando assim o rito lustral da Apresentação do Menino no Templo e Purificação de Nossa Senhora à festa da Candelária. Nos tipos e indumentária, estas figuras femininas aproximam-se das que estão em segundo plano na *Apresentação* pertencente à série de S. Bento. Por detrás de Simeão assomam ainda duas figuras masculinas: uma, semi-oculta pela cortina, cuja fisionomia se assemelha à da figura que na *Circuncisão* segura um livro; e outra que segura um bordão, tal como aquela que neste quadro do mestre de Abrantes está sentada à direita.

Sobre a mesa estão as duas rolas, ou pombas, de que fala o Evangelho, um candelabro com uma vela acesa, e um livro aberto. O candelabro segue um modelo simples já empregue por Gregório Lopes na *Anunciação* de Santos-o-Novo e pelo Mestre de Abrantes na *Circuncisão*. A mesa é circular, como a que é utilizada pela parceria a que se deve a série da vida da Virgem da antiga colecção Palmela, datada de 1525-30.

A disposição das figuras de modo quase simétrico é contrariada pelas agitação das posições de cabeça, dos movimentos das vestes. Como resume Joaquim Oliveira Caetano «as figuras organizam-se a toda a altura do painel, rodeando a mesa circular, num entrecocar de panos quebrados. Os rostos, em cujos modelos ainda se reconhecem alguns tipos de Lopes, são marcados por um expressionismo acentuado e um desenho muito caracterizado»⁵³⁸.

Note-se que ocupação de toda a altura o painel pelas figuras, num interior sem um enquadramento arquitectónico, não é prática corrente nem de Gregório Lopes, nem dos Mestres de Ferreirim, nem do Mestre de Abrantes. Tal facto pode indiciar que a tábuca tenha sido truncada na parte superior, até porque a mitra de Simeão está cortada e falta à cena um espaço que ajudaria a definir o interior do templo, de que se entrevêm apenas as bases dos arcos e duas janelas ao fundo.

⁵³⁸ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p. 219.

S. Brás e os doadores

Óleo sobre madeira. Dimensões aproximadas: A. 120 x L. 140 cm

c.1550-60

Nesta tábua (fig. 126) vemos S. Brás «de pé, no centro de uma edícula de colunas clássicas, assentes em altos socos, decorados com grotescos»⁵³⁹. A parte inferior do fuste é trabalhada com folhas de acanto, como nos fundos de arquitectura da *Missa de S. Gregório*, e da *Última Ceia* de Tomar, atribuídos a Gregório Lopes, sendo os grotescos do soco simples enrolamentos de folhagem. A figura de São Brás (fig.127), segue o exemplo de Santo Ambrósio (?) da série de painéis com santos existente em Runa tanto no formato da gola como na decoração da mitra e do sabasto com uma figura sob um baldaquino (fig. 124). De luvas vermelhas, sobre as quais ostenta vários anéis, segura na mão esquerda um livro aberto e um báculo vermelho com a crossa dourada, decorada de folhagens semelhantes aos do já citado quadro de *S. Bento e Santo Ambrósio*, enquanto a mão direita, pejada de anéis, faz um gesto de abençoar. O panejamento tem uma quebra acentuada ao nível dos pés, alargando-se depois já sobre o chão do mesmo modo que em diversas figuras dos painéis dos Mestres de Ferreirim, como por exemplo o *S. Vicente* (fig. 128)⁵⁴⁰.

Dois doadores ajoelham-se de um lado e outro do quadro. Por detrás deles a cortina da edícula entreabre-se de forma assimétrica: esvoaça no lado do doador e no da doadora está presa com um nó semelhante aos que encontramos nos cortinados do dossel da Virgem nos temas da Anunciação.

O retratado (fig. 129) veste sobriamente de escuro com gola branca e punhos folhados e à sua frente o livro de orações aberto repousa sobre um genuflexório cuja parte lateral é recortada por um arco trilobado com dois atlantes entalhados virando costas um para o outro. A sua mulher (fig. 130) tem a cabeça coberta com uma mantilha e um véu transparente que lhe envolve o rosto; o livro de orações repousa fechado sobre um genuflexório coberto por um panejamento que cai em sucessivas pregas quebradas, características quadros do mestre de Abrantes. Os modelos dos bancos encontram-se em obras de Garcia Fernandes como *S. Cosme e S. Damião* ou *Pentecostes* da Ermida dos Remédios (fig. 132).

Aos cantos, estão colocadas cartelas maneiristas com elementos entrelaçados e enrolados ao gosto de Antuérpia, dando a impressão de ter sido acrescentadas *a posteriori*,

⁵³⁹ Idem *ibidem*, p. 219

pois seguem uma gramática decorativa diferente da que é utilizada nos grotescos, onde se lêem os nomes: BRAS FERREIRA(?) e M. VAZ. (fig. 131). Uma filacteria com a inscrição SÃTI BRAZ ORA PRO NOBIS ladeia o Santo.

A paisagem fundeira mostra por detrás das árvores um aglomerado de edifícios de recorte clássico, alguns dos quais com cúpula, e distingue-se uma fachada serliana de três tramos e três andares encimados por frontão triangular com óculo (fig. 129).

A composição é nas suas grandes linhas simétrica e piramidal, mas nos pormenores essa estabilidade é contrariada por pequenos desvios e variações assimétricas que criam um ritmo mais solto feito de alternâncias. A sujidade do quadro impede qualquer tentativa de análise cromática .

As figuras têm traços fisionómicos que são habituais no Mestre de Abrantes, nomeadamente a marcação das sobrancelhas e da ossatura do rosto. Como vimos, continuamos a encontrar nesta pintura modelos de Gregório Lopes bem como os traços típicos do Mestre de Abrantes, o que, aliado aos pormenores de gosto clássico, nos remete para uma obra do início da segunda metade do século.

Na pintura portuguesa poucos são os casos de retratos de doadores representados na posição em que estão estes, frente a frente ajoelhados junto a um genuflexório, apenas nos recordamos de um *Santo Bispo e doador* de Gaspar Vaz (?) do Paço Episcopal de Viseu, e dos retratos de D. João III e de D. Catarina (em tábuas separadas) que estão na *Madre de Deus*, atribuídos a Lourenço de Salzedo.

A existência de retratos obriga-nos a deter na questão identidade das figuras representadas no quadro, até porque não é consensual a leitura dos nomes inscritos nas cartelas, além do que não é de descartar a hipótese terem sido colocados em data posterior à feitura do quadro. O da doadora «M. VAZ» está bem visível, e o primeiro nome do doador, «BRAS», é muito claro, mas o segundo nome é de difícil leitura e o próprio Cayola Zagallo diz não ter podido decifrar completamente a segunda palavra, ficando com a impressão de que era Ferreira⁵⁴¹. São apenas visíveis seis letras, que podem ser uma abreviatura de Ferreira, das quais só é perfeitamente legível um E em segunda ou terceira posição. Para o citado autor Brás Ferreira tem de ser o edificador por figurar no quadro,

⁵⁴⁰ Pertencente ao *Museu D. João VI* da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁵⁴¹ Cayola Zagallo, «Algumas palavras sobre o património artístico da Madeira - IV», *Arquivo Histórico da Madeira*, vol.V, Funchal, 1937, p. 137. A sua leitura baseia-se na comprovada existência de um Brás Ferreira no Arco, referida por João Pedro Freitas Drumond e por Álvaro Rodrigues de Azevedo. Os autores do *Elucidário Madeirense*, Padre Fernando Augusto da Silva e Carlos Azevedo de Menezes retomam a questão de quem seria o fundador do Arco da Calheta, já que nos seus testamentos tanto Brás Ferreira como João Fernandes do Arco se afirmam como tal.

opinião em que é apoiado, logo que o seu artigo vem a público, pelo Cónego Meneses Vaz⁵⁴². De qualquer modo apenas instituidor ou também edificador, Brás Ferreira morre em 1493, numa data bem recuada em relação à feitura do quadro.

Uma outra leitura das cartelas é a de Joaquim Oliveira Caetano, que leu os nomes BRAS LEITÃO e MARIA VAZ⁵⁴³, mas não apresenta nenhuma documentação de apoio a esta versão.

A existência de um retrato com doadores indicia um estatuto social importante dos moradores deste lugar do Arco da Calheta que era uma afamada zona de grossa fazenda, como sublinha Gaspar Frutuoso omisso, no entanto, em relação a Brás Ferreira, o presumível retratado neste quadro⁵⁴⁴. É o seu anotador, Álvaro Rodrigues de Azevedo, quem introduz a ideia de que Brás Ferreira institui uma capela e João Fernandes a edifica, pois afirma que o Arco da Calheta «teve princípio de uma fazenda povoada, com capella desta invocação, originariamente instituida por Braz Ferreira, como elle refere no testamento que fez em 1493 e depois edificada por João Fernandes de Andrade, do Arco, conforme este também deixou declarado em seu testamento, feito em 1520: tal é o modo de conciliar esses dois diplomas, o auctor de cada um dos quaes ahi se dá por fundador da capella»⁵⁴⁵.

Outras fontes referem a capela instituída por Brás Ferreira e Mécia Vaz⁵⁴⁶, mas sem mencionar a questão da edificação. Quanto a João Fernandes e sua mulher foram sepultados numa capela da igreja de S. Brás, que estaria construída à data da sua morte em 1523, pois no testamento de sua filha Isabel de Abreu, aprovado em 1545, ela afirma querer fazer uma capela na Igreja de São Brás, onde estão sepultados seus pais, que custe até cem

⁵⁴² Em artigo publicado em *O Jornal* de 13 de Novembro de 1937, assinado C.V., «Braz Ferreira e S. Braz do Arco» resume a escassa informação acerca de Brás Ferreira e sua mulher Mécia Vaz. Não tem indicação precisa de fontes, diz apenas ter consultado «documentos respeitantes a capelas que existem no Arquivo Distrital».

⁵⁴³ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p.219.

⁵⁴⁴ Este autor dedica inclusivamente um capítulo da sua obra à conturbada história do segundo casamento de Isabel de Abreu, filha de João Fernandes do Arco, com António Gonçalves da Câmara, por lhe parecer demonstrar «a virtude e prudência das mulheres e a valentia e esforço dos homens, e as grandezas desta ilha da Madeira, tão rica e poderosa em suas coisas, como magnífica e ilustre em seus moradores» *Saudades da Terra*, capítulo 36º, p.260.

⁵⁴⁵ Álvaro Rodrigues de Azevedo nas suas notas à edição de 1873 de *Saudades da Terra*, p. 554. Também Henrique Henriques de Noronha, ao referir-se ao Arco da Calheta, na p. 214 das suas *Memórias...*, diz que João Fernandes e sua mulher estão ali sepultados e que consta do seu testamento este sincopado epitáfio: «Aqui jaz João Fernandes, e Beatriz Abreu sua mulher, que foram os primeiros fundadores deste Arco». Não nos foi possível localizar no Arquivo Regional da Madeira nenhum dos citados testamentos.

⁵⁴⁶ É o caso das diversas versões do testamento de Mécia Vaz, que adiante veremos e de uma petição de António Mendes Garro para ficar com a administração da capela de Brás Ferreira, referida no *Registo Vincular*, Livro nº 1 fl. 162vº (1582) e Fundo Torrebelas Cx.2, nº 8 (1579), Ambrósio de Brito ter feito indevidamente aforamentos de bens a ela vinculados.

mil réis⁵⁴⁷. A capela de Isabel de Abreu, foi entretanto edificada com a invocação de Nossa Senhora da Consolação, nas proximidades da paroquial, e consta do Inventário de 1598, sendo distinta da de S. Brás.

Nenhum dos documentos acima mencionados esclarece, pois, quem teria encomendado este quadro de *S. Brás e os doadores*, nem quando teria sido feita esta homenagem póstuma a Brás Ferreira e Mécia Vaz, falecidos sem deixar geração. Sabe-se apenas que Mécia Vaz, em 1520, já viúva e idosa, doou a administração da capela a seu cunhado e sobrinho de seu marido, Diogo Lopes Ferreira. Este documento refere ainda uma procuração feita a João Fernandes do Arco para tratar de uma demanda que existia com Felipa de Freitas, viúva do 1º administrador, que por ser «*parenta do capitão e pessoa poderosa*» a queria desapossar de toda a fazenda da capela⁵⁴⁸. Seria este quadro uma espécie de desagravo decorrente desta demanda?

Outras duas tábuas de proveniência desconhecida estão colocadas nas paredes laterais da nave da matriz do Arco da Calheta e não têm relação directa com as de temas cristológicos, nem com a de S. Brás, embora estilisticamente estejam próximas delas. Não é impossível, como vimos acima, terem pertencido todos estes painéis a um único retábulo, embora apresentem disparidade de temas. A fortuna crítica destas duas tábuas é quase nula, pois apenas Eduardo Pereira as menciona muito laconicamente, sem deter-se sequer na sua descrição.

Santa Catarina

Óleo sobre madeira. Dimensões aproximadas : A 120 x L. 75 cm.

c. 1550

Embora esteja colocada a grande altura, esta tábua pode ser relativamente bem observada do coro. Santa Catarina de Alexandria (fig. 133, 134) aparece ricamente vestida como é usual na sua iconografia. Traja uma ampla saia e corpete justo de decote em quadrado sobre um blusa de renda, com gola folhada presa com fita. O tratamento da renda, com um tracejado branco que mantém a transparência do tecido, é semelhante ao que vemos no quadro de Gregório Lopes que representa *S. Luís de França* (fig. 135), ainda que menos apurado. As mangas tufadas são ornamentadas no ombro com passamanarias e

⁵⁴⁷ Testamento tresladado no *Registo Vincular*, Livro nº 1, fl. 148. O original muito deteriorado e um treslado semelhante estão incluídos no *Juízo dos Resíduos e Capelas*, Cx. 20, nº3.

⁵⁴⁸ ARM, JRC, Cível, Cx.1, nº4, (trans. Maria Clara Pereira da Costa)

punho também é folhado. Um manto traçado sobre o ombro confere amplitude à figura. Ostenta um cabochão suspenso de uma cadeia de ouro e a coroa também nos reporta à já citada tábua de S. Luís. Como atributos figuram a espada, a palma e a roda (fig. 137). Nos pormenores o traje lembra o de Santa Margarida e de Santa Catarina das predelas do retábulo do Paraíso, ou até o de Santa Auta da série da Madre de Deus, mas a força da sua presença está mais próxima das figuras da *Visitação* da Misericórdia de Abrantes (fig. 136). A figura de pé, ao centro do quadro, de olhos levantados em expressão extática, é bem lançada, na sua postura serpentinada, larga volumetria, agitação e angulosidade dos panejamentos, deixando no entanto adivinhar a modelação das pernas.

Na paisagem circundante um primeiro plano pedregoso dá lugar a um fundo de casario e arvoredo com edifícios mais arcaizantes (fig. 138) que os que vemos nos outros quadros do Arco da Calheta e, mais uma vez encontram paralelo nos do quadro de S. Luís. A torre prismática, à esquerda, lembra, na sua volumetria e fenestração, a do *Calvário* de Abrantes.

Não foi encontrada nenhuma informação quanto à proveniência desta tábua⁵⁴⁹.

São Tiago Maior

Óleo sobre madeira. Dimensões aproximadas : A 120cm x L. 75 cm

c. 1550

Este quadro, com dimensões idênticas ao anterior, parece provir de um mesmo conjunto. É de todos aquele que apresenta maior dificuldade de observação, por estar colocado a grande altura e longe do coro.

O santo (fig. 139), de pé, tem uma capa vermelha ampla com uma gola abotoada que, ao prender, deixa à frente numa abertura triangular semelhante à *de S. Roque* (série da sacristia de Santa Cruz de Coimbra) (fig. 142), e cuja ponta esvoaça em pregas angulosas. Segura na mão direita o bordão e o chapéu de peregrino e a mão esquerda está aberta. Parece ter como modelo mais próximo o *S. Paulo* de Gregório Lopes existente na Sé de Évora (fig. 143), com o qual tem afinidades no rosto, nos gestos, na volumetria das vestes e na noção de espaço. Há pormenores em comum que surgem invertidos, como a posição da

⁵⁴⁹ Embora não seja prática frequente os quadros passem à igreja de outra freguesia, e esta pintura pareça ter pertencido ao mesmo conjunto que o *S. Tiago*, deixamos em aberto a hipótese de ter vindo de uma extinta capela de Santa Catarina na Calheta, criada por Rodrigo Anes, escudeiro do infante D. Henrique, conforme diz o seu testamento aprovado em 1505, «*pelo qual se mandou sepultar na sua Igreja de S. Catherina que elle fez na lombada em que morava*». Henrique Henriques de Noronha, *Memórias...*, p.211, 212. Este sítio passou a ser conhecido como Lombo do Doutor, depois de sua filha, Isabel Rodrigues da Andrade, ter casado com o Doutor Pedro Berenguer de Leminhana.

mão aberta e o tronco de árvore morta junto ao santo, de formas caprichosamente modeladas, que as gravuras de Dürer tornaram familiares. Uma paisagem montanhosa espraia-se até um caminho que serpenteia ao fundo e, mais ao longe, avista-se uma cidade (fig. 140).

Tal como o anterior painel, este São Tiago parece poder ser acrescentado à lista, sujeita a confirmação, das atribuições ao Mestre de Abrantes.

Englobadas seguramente na esteira de Gregório Lopes as pinturas da matriz do Arco da Calheta podem contribuir para o alargar as hipóteses de estudo do campo ainda restrito de actividade ao Mestre de Abrantes, ainda que com a limitação de tratar-se de um elenco de obras sem unidade temática, sem indicação de proveniência e desprovidas de apoio documental.

3.3.3. Círculo de Diogo de Contreiras

Algumas obras existentes na capela do Espírito Santo da Igreja matriz de Machico, na Capela da Madre de Deus no Caniço e no Paço Episcopal (estas provenientes da igreja de São Brás no Campanário) foram colocadas por Joaquim Oliveira Caetano na lista das obras atribuíveis a Diogo de Contreiras. O facto de não ter podido contactar directamente com as peças, nem com documentação sobre elas levou-o a deixar em aberto esta questão⁵⁵⁰. São estas peças que passaremos a examinar.

Última Ceia

Óleo sobre madeira. A. 26 x L. 188 cm.

Capela do Espírito Santo – Igreja Matriz de Machico

c. 1550

Afirma Henrique Henriques de Noronha⁵⁵¹ que a Capela do Espírito Santo foi fundada por Sebastião de Moraes, o Velho, casado com Isabel Nunes Cardoso de Gaula e falecido a 22 de Novembro de 1527. Teve casa e engenho no sítio do Caramanchão e seu filho, do mesmo nome, falecido a 25 de Abril de 1560 jaz sepultado na mesma capela.

Esta predela (fig. 144) tem representada um *Última Ceia* em que Cristo, ao centro, está ladeado pelos apóstolos, seis de cada lado, mas sofreu um corte no lado direito, faltando a figura de Judas Iscariotes, da qual só se vê a bolsa. Cayola Zagallo apenas a

⁵⁵⁰ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, pp. 197-202.

refere como de autor desconhecido da segunda metade do século XVI⁵⁵². Eduardo Pereira elogia o «apurado desenho, expressão e movimento de grande verdade»⁵⁵³. Por sua vez Joaquim Oliveira Caetano escreve: «A predela lembra na oposição das figuras com o fundo negro e nos desenhos de alguns rostos a arte de Diogo de Contreiras, embora alguns tipos, como a figura de S. João Evangelista, sejam inabituais na obra do pintor. É sem dúvida uma boa pintura do final da primeira metade do século XVI mas, até porque não vimos directamente a obra, torna-se arriscado afirmar se corresponde a uma tábuca saída directamente das mãos do mestre, ou um produto da sua oficina. De qualquer forma a utilização da luz, criando uma volumetria nas figuras e o tratamento dos cabelos e de alguns rostos colocam-na directamente na órbita de Contreiras»⁵⁵⁴.

A observação directa da obra põe em destaque as afinidades com a obra de Contreiras. Na parte central da pintura, Cristo com um nimbo exactamente igual ao do *Calvário* da matriz de S. Quintino (fig. 149), abençoa o pão e o vinho. Ladeiam-no S. Pedro e S. João à frente do qual está o cálice, e estes dois Apóstolos estão mais em destaque por terem mais espaço vazio à sua volta (fig.146). Os restantes agrupam-se de forma mais compacta, com desencontradas posições de cabeça e direcções do olhar, e os seus nimbos são formados por dois círculos concêntricos (fig.147, 148).

De entre a obra do pintor, o exemplo que mais se aproxima deste é o da predela do retábulo da Igreja de S. Silvestre de Unhos, de 1537-38, da qual só existem dois painéis (fig.151, 152). A semelhança mais flagrante, para além dos tipos utilizados, está na opção cromática comum — um fundo negro de onde se destacam a modelação vigorosa das carnações e os panejamentos alternando vermelhos intensos e verdes secos.

Outras predelas com Apóstolos são atribuídas a Contreiras: a da capela de João Rodrigues Português na igreja de Santa Catarina em Caldas da Raíña, e a da capela de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa⁵⁵⁵. O modelo onde mais frequentemente se inspiraram as composições da *Última Ceia*, nomeadamente a da capela de S. Bartolomeu, é a gravura de Marcantonio Raimondi⁵⁵⁶ (fig. 150), mas no caso da predela de Machico a exiguidade de

⁵⁵¹ Henrique Henriques de Noronha, *op. cit.*, p.203.

⁵⁵² Cayola Zagallo, *A pintura dos séculos XV e XVI...*, p.82, 83.

⁵⁵³ Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...*, p.730.

⁵⁵⁴ Joaquim Oliveira Caetano, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁵⁵ Vítor Serrão e Manuel Batoréo «O retábulo de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa. Garcia Fernandes numa obra de parceria» in *Garcia Fernandes, um pintor do Renascimento, eleitor da Misericórdia de Lisboa...*, p. 91.

⁵⁵⁶ Dagoberto Markl in *História da Arte em Portugal*, vol. 6., *O Renascimento*, Ed. Alfa, p.138; Manuel Batoréo e Vítor Serrão *ibidem*, p. 91.

espaço reduz essa referência à escolha dos tipos fisionómicos e ao modo de agrupar as figuras.

Subsistem nesta capela, além da predela, duas pinturas, um *Pentecostes* e uma *Trindade* que passaram despercebidas aos autores acima referidos, talvez por estarem repintadas, mas parecem ter feito parte de um mesmo retábulo, alterado entretanto na disposição e emolduramento (fig. 145). Pelas dimensões, pode colocar-se a hipótese de tratar-se de um díptico que estaria colocado sobre a Última Ceia, de temática correspondente à invocação do Espírito Santo que tem a capela. Como veremos abaixo, ambas as tábuas se contêm nos modelos familiares à oficina de Diogo de Contreiras.

Pentecostes

Óleo sobre madeira

Torna-se impossível, sem exames fotográficos e radiográficos, ter uma ideia precisa deste quadro (fig. 153), pois parece ter sido alvo de repintes de contorno, destinados a colmatar falhas de policromia. Comparado com o painel de Contreiras do mesmo tema proveniente do Convento de Almoester (fig. 156), encontramos o mesmo espaço arquitectónico, com o arranque de um arco, ao centro do qual o Espírito Santo faz irradiar línguas de fogo, a mesma forma de aglomerar e sobrepor as figuras e ainda pareças pontuais entre alguns dos Apóstolos, de que o caso mais flagrante é o de S. João. A composição, privilegia, no entanto, a centralização da cena em torno da Virgem, colocando-a inclusivamente em posição mais elevada, e distribui os Apóstolos de forma simétrica em seu redor. Lembramos que diversas gravuras do *Pentecostes* de Dürer optam igualmente por esta disposição das personagens⁵⁵⁷ (fig. 155), e que delas podemos aproximar também o *Pentecostes* de António Vaz (?)⁵⁵⁸. É uma solução compositiva diversa das pinturas deste tema de Vasco Fernandes (Santa Cruz de Coimbra e Sé de Viseu) ou de Garcia Fernandes (Ermita dos Remédios), e que se aproxima mais uma gravura de Bernardino Passari, onde o espaço é dividido por um degrau, abaixo do qual se destacam dois Apóstolos, dando maior profundidade à cena. Esta gravura data já de 1578, o que nos parece tardio para ter servido de modelo ao quadro de Machico, mas há que ter em conta que não será já uma gravura de início de série. De qualquer modo ficam aqui assinaladas as flagrantes semelhanças entre as duas composições.

⁵⁵⁷ Como é o caso da xilogravura integrada do livro *Salus Animae*, editado em Nuremberg em 1503.

⁵⁵⁸ Coleção de pintura do Museu Alberto Sampaio.

Se atentarmos no tratamento dos panejamentos, verificamos que mantêm também a ondulação própria dos de Contreiras.

Santíssima Trindade

Óleo sobre madeira

Com a *Trindade* (fig. 157) põe-se o mesmo problema que para o quadro anterior, agravado pelas piores condições de observação, pois está colocado a maior altura. Contreiras pintou um tema semelhante, que fez parte da antiga colecção do Conde de Rilvas, em que o Pai e o Filho aparecem lado a lado. A tábua de Machico constitui uma versão simplificada desta⁵⁵⁹, que opta por uma composição centralizada, dá idêntica presença às duas figuras principais e reduz ao mínimo o número de anjos em seu redor. O Pai e o Filho estão frente a frente sentados sobre nuvens, numa postura dialogante, ficando entre eles o Espírito Santo sob a forma de uma pomba. Não há nenhuma indicação de tronco nem de côrte celestial, ficando o fundo inteiramente preenchido por uma intensa luminosidade amarela, que se tinge de laranja nos bordos, junto às nuvens. Deus Pai veste uma capa pluvial, tiara papal e segura o globo do mundo. Cristo tem um manto vermelho como na *Trindade* acima mencionada.

Consideramos, pois, que estas duas tábuas podem relacionar-se com a oficina de Contreiras, ainda que possam não ter saído directamente da sua mão e ser mais tardias em relação à predela.

Painéis provenientes da igreja matriz do Campanário

A paróquia do Campanário, da invocação de S. Brás, foi criada antes de 1556, ano em que é aumentada a cõngrua do vigário⁵⁶⁰. Desta localidade diz Gaspar Frutuoso que «*são terras de criações e lavoura de trigo e centeio, por ser gente montanhesa, dados mais a criar gado que a cultivar vinhas, nem outras fruteiras, mas contudo, isto se há-de entender que neste e em todos os lugares da ilha houve sempre, e há hoje em dia, gente honrada e fidalga e de altos pensamentos*»⁵⁶¹. Sucessivas obras na igreja conduziram ao desmembramento de retábulo de que restam quatro tábuas, hoje no Paço Episcopal.

⁵⁵⁹ A tábua de Contreiras reporta-se, por sua vez, à composição mais rica e complexa do Mosteiro da Trindade. Veja-se Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p.174, e José Alberto Seabra Carvalho, «O Retábulo da Trindade» in *Garcia Fernandes...*, p.78.

⁵⁶⁰ Gaspar Frutuoso, ao referir o Campanário, comete uma incorrecção em relação à invocação desta igreja, que diz ser do Espírito Santo. O seu comentador, Álvaro Rodrigues de Azevedo corrige e adianta a data do Alvará de D. João III com o aumento da cõngrua do vigário.

⁵⁶¹ Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p. 123.

Eduardo C.N. Pereira dá conta da existência delas: «Em 1942, o arquitecto Baltazar de Castro, em missão oficial de estudo aos monumentos e obras de arte destas ilhas, reconheceu na igreja matriz do Campanário um quadro a óleo, sobre madeira, da invocação de S. Brás, e, em 1949, Fernando Mardel, director do Instituto de Restauro, em Lisboa, e o Dr. Manuel C. Zagallo desencantaram mais três tábuas de pincel seiscentista e português, destas invocações: Anunciação, S. Pedro e Nosso Senhor às portas de Roma, e num só painel Santo António, S. Nicolau e Santo Antão, atribuindo-lhes valor de bons primitivos»⁵⁶². Julgamos que, por lapso, Eduardo Pereira terá escrito «seicentista» em vez de «quinhentista», já que se tratava de obras situadas no contexto dos «primitivos».

A descoberta tardia destas pinturas fez com que Cayola Zagallo não as mencionasse na seu livro sobre a pintura dos séculos XV e XVI na Madeira, à excepção do *Milagre de S. Brás*, já em adenda, e conhecido apenas através de fotografia que lhe facultou o Arquitecto Baltazar de Castro: «Quanto ao quadro da igreja do Campanário, figura no altar-mor e representa S. Brás, orago do templo, curando um enfêrmo e rodeado de outras figuras. Trata-se de uma pintura em madeira, de escola portuguesa e da segunda metade do século XVI, a juntar a algumas outras do Continente e até da própria Ilha da Madeira, compreendendo um período pictural ainda pouco estudado»⁵⁶³.

Apenas voltam a ser referidas por Rui Carita ⁵⁶⁴e, mais desenvolvidamente, por Joaquim Oliveira Caetano, que corrige a identificação de São Nicolau para São Bento e encontra «no desenho dos rostos, no cromatismo e em algumas soluções iconográficas as características da pintura de Diogo de Contreiras por volta dos anos de 1545-50»⁵⁶⁵.

As tábuas, pintadas a óleo sobre madeira de carvalho, apresentavam falhas de policromia, sujidades e vernizes amarelcidos e foram restauradas em 1987 ⁵⁶⁶tendo sido feita a reintegração das falhas com a técnica do pontilismo. Faltam por certo outras tábuas a este conjunto que, por si só, não apresenta unidade do ponto de vista iconográfico.

Anunciação

Óleo sobre madeira, A. 88cm x L.73cm

c.1545-1550

⁵⁶² Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...*, p. 705.

⁵⁶³ Cayola Zagallo, *A Pintura dos séculos XV e XVI...*, p.84.

⁵⁶⁴ Rui Carita, *História da Madeira Povoamento e produção açucareira(1420-1566)*, 1989, p.410.

⁵⁶⁵ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*p.197. Estas pinturas foram restauradas entre 1985 e 87 no atelier *Arterestauro* em Lisboa.

⁵⁶⁶ Restaurados por Luísa Santos, conforme relatório de Janeiro 1988.

Assim analisa a peça (fig. 158) Joaquim Oliveira Caetano: «A *Anunciação* repete o modelo mais simplificado de Contreiras, usado na tábua de Atouguia (embora aqui invertido), mas inclui, como no painel do mesmo tema da matriz de Santa Catarina, a presença de Deus-Pai. A decoração do vaso, com grinaldas azuis, repete a do retábulo de Atouguia, bem como o tipo de rosto da Virgem. A diferença de planos entre o Anjo e a Virgem torna a composição algo irregular, mas permite também uma maior profundidade do quadro, que se prolonga, através da janela central para o breve fundo de paisagem. O tipo ondulante das vestes do anjo, e a forma das asas são outros pormenores associáveis à produção contreiriana, se bem que o colorido, pela ausência do forte vermelho característico do mestre (o que aliás acontece em todas as peças deste conjunto), surja mais pobre que a maioria das peças saídas da sua oficina»⁵⁶⁷.

A colocação da Virgem, embora num plano mais recuado e mais sombrio que o do anjo, é valorizada pelo posicionamento também mais lateralizado do Pai Eterno e do Espírito Santo que se voltam para ela, e pela escolha do ângulo inferior direito da janela para o ponto de fuga do aparelho do muro e dos ladrilhos, que vem descentrar o ponto de vista.

A arquitectura de fundo, tanto no arco de volta inteira que emoldura a janela como no no pilar que está por detrás do anjo ostenta delicados relevos de *putti*, figuras híbridas, folhagens, máscaras e longos panos (fig. 160) dentro do espírito dos grotescos de Giovanni da Udine e Rafael divulgados por Marcantonio Raimondi. A leveza destes desenhos encontra um paralelo na decoração azul da jarra, com panos e motivos florais suspensos (fig. 161).

O rosto da Virgem, nos traços fisionómicos e na sua expressão serena, assemelha-se ao da Senhora da Graça no painel central do tríptico de Ega, de 1543. Tanto o panejamento do anjo como a sua atitude são tratados com graça e desenvoltura.

A paleta deste quadro recorre tanto a passagens de tons fugidios e suaves como os amarelos, alaranjados e rosas como a confrontos mais fortes como o vermelho do tapete e o azul do manto. As asas do anjo repetem o cromatismo do fundo de paisagem indo dos rosas aos azuis pálidos. O tom ruivo dos seus cabelos coaduna-se com o de uma série de outras figuras que Martin Soria respigou nas obras de Contreiras⁵⁶⁸. As cabeças de querubins nas

⁵⁶⁷ Joaquim Oliveira Caetano, *ibidem*, p.197, 198.

⁵⁶⁸ Martin Soria, «The S. Quintino Master», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga.*, Vol. III, nº3, 1957, pp.22-27.

núvens são semelhantes às do painel de *S. Bento e S. Bernardo* de Almoester (fig. 162), diluindo-se em tons alaranjados na intensa luminosidade da teofania.

Há diferentes fontes de luz e marcados contrastes de claro-escuro: a janela do fundo, a nuvem onde aparecem o Espírito Santo e o pai Eterno (fig. 159) e uma fonte indirecta que vem da direita e projecta no solo sombras das figuras e objectos de primeiro plano.

Quo Vadis?

Óleo sobre madeira, A. 97,1cm x L.84,5 cm

c.1545-1550

Esta tábua (fig. 163) referida por Eduardo Pereira como *S. Pedro e Nosso senhor às portas de Roma* tem, para Joaquim Oliveira Caetano, «um dos mais belos fundos de paisagem de toda a produção de Diogo de Contreiras, com uma representação de Roma, cheia de edifícios de fantástica arquitectura, que lembra, na tonalidade azul e na imaterialidade da figuração (que Reynaldo dos Santos, com propriedade, definia como “fundos algodoados”), algumas obras de Heemsckerk, nomeadamente o extraordinário *Rapto de Helena* da Waters Art Gallery. A reconstituição de edifícios “ao antigo” assume aqui, sobretudo no edifício circular e no templo, ao mesmo tempo um grande poder inventivo e uma forte carga sugestiva de monumentalidade clássica.

O rosto de Cristo, bem como a sua posição, lembram claramente o *Caminho do Calvário* da matriz de Santo Quintino e a forma de organização das cenas secundárias numa sequência cronológica da direita para a esquerda em inversão do sentido da cena principal, segue o modelo utilizado na *Pregação de S. João Baptista* de S. Bento de Castris. À direita do painel vemos o retorno de S. Pedro a Roma, depois o encontro com Cristo na Via Apia, passada a porta da cidade encontramos uma cena das perseguições de Nero, onde uma decapitação pode remeter para o martírio de S. Paulo e, na cena mais à esquerda, em pleno espaço urbano, vemos a crucifixão de S. Pedro»⁵⁶⁹.

Nesta tábua, as grandes falhas da policromia fizeram desaparecer algumas zonas de arquitectura. Restou no entanto o suficiente para justificar a apreciação de Joaquim Oliveira Caetano acima transcrita, pois deparamo-nos com grande variedade de formas nas construções, uma alternância de vazios e cheios, diferentes situações de cor e de luz, uma continuidade da paisagem com o ambiente tempestuoso dado pelas nuvens. Numa

⁵⁶⁹ Joaquim Oliveira Caetano, *ibidem*, p. 198.

escadaria com colunata rematada por uma estátua, figuras dispersas e estáticas criam uma interessante ambiguidade em relação a esta, e contrastam com a aglomeração e vivacidade do grupo que assiste à crucifixão de S. Pedro (fig. 164). O santo, vestido de túnica e amarrado à cruz, está rodeado de soldados e outras personagens que parecem invectivá-lo. O martírio decorre numa praça delimitada pelo referido edifício, por uma fila de casas modestas de empenas altas que ladeia uma imponente construção de planta centrada e, ainda, por uma ruína. São elementos arquitectónicos que se justapõem com certa estranheza, sem criar uma unidade entre si. No lado direito do quadro a porta de Roma tem uma presença marcante, descentrando a composição. A forma assimétrica do arco e a sua fenestração são semelhantes aos que estão representados nas fortificações da cidade do quadro *S. Vicente* (fig. 167) e nas arquitecturas fundeiras de *S. Sebastião* de Contreiras (fig. 197)⁵⁷⁰. Manchas de azuis e de tons avermelhados ligam cromáticamente esta fachada às figuras e aos planos mais próximos de folhagens, descritas com grande agilidade de pincel, que resolve os arbustos com largas manchas onde são marcados os brilhos, numa técnica mais impressiva que descritiva (fig. 165).

Na concepção de espaço, a relação entre as figuras de S. Pedro e de Cristo, cuja expressão é particularmente eloquente, é semelhante à que vemos na *Anunciação*, ficando S. Pedro num plano ligeiramente mais recuado, mas valorizado pelo imponente enquadramento da porta de Roma.

As cenas secundárias (chegada de S. Pedro junto à porta de Roma, decapitação e crucifixão) têm papel preponderante na composição e na narrativa, pelas discontinuidades de tempos e espaços que introduzem, enfatizando as discontinuidades de cor, de luz, de vazios e de cheios, de manchas largas e de minúcias de desenho que são bastante evidentes nesta pintura.

Santo António, S. Bento e Santo Antão

Óleo sobre madeira, A. 87,5 cm x L. 74cm

c. 1545-1550

Os três santos, de pé, ocupam quase todo o espaço do quadro (fig. 168), numa composição cuja simetria, dominada ao centro pela figura mitrada de S. Bento, se esbate um pouco pela movimentação das outras duas figuras. Tendo em conta as numerosas incursões de Contreiras pela representação de santos, muitas são as possibilidades de cotejo

⁵⁷⁰ Colecção particular, pertencente da antiga colecção Ambrósio Sousa Coutinho. Veja-se o catálogo *Pintura dos Mestres do Sardoal e Abrantes*, fig.100 e 101.

entre esta pintura e outras do autor. Para Joaquim Oliveira Caetano, «a pintura é de uma particular elegância cromática, contrastando os tons surdos das vestes dos santos, com o belo azul do céu. Os tipos de rostos, a diversidade de posições dos santos, e o modo característico das pregas reportam-nos directamente para a obra de Contreiras, bem como o típico chão pedregoso, e o remoinho dos diabos, por cima de Santo Antão (fig. 170,171), lembram os que aparecem na *Queda de Simão Mago* de Ega»⁵⁷¹.

Santo Antão, colocado à direita, veste um manto castanho com capuz e tem como atributos um cajado, em vez do tradicional *tau*, e um rosário de contas grandes. É idoso, de barba com ondulação semelhante à de S. Joaquim no *Encontro da Porta Dourada* do Museu de Évora (fig. 172)⁵⁷². No céu, por detrás dele, vê-se a cena em que é levado pelos ares por um grupo de demónios, que, como observou Joaquim Oliveira Caetano lembram os de Ega, mas parecem reportar-se também à gravura de Georg Pencz que ilustra, na *Crónica de Nuremberga*, a queda de Simão Mago. Embora alguns deles tenham desaparecido devido às falhas na policromia, podemos ver ainda a maior parte; um símio, atrás do santo, agarra-lhe as vestes, enquanto os demónios, armados de varapaus, rodopiam em torno dele. São criaturas simiescas com aguçadas e recurvadas garras, com os olhos e os pormenores das fauces apontados a vermelho. Uma delas tem duplas asas de insecto estriadas também desta cor.

Santo António, à esquerda, segura um livro aberto e uma cruz (fig. 169). É representado em jovem e os traços fisionómicos, o cabelo e a gola do hábito lembram muito os de *S. Leonardo* de Atouguia da Baleia (fig. 166).

S. Bento (fig. 170), ao centro, tem como exemplo próximo o painel *S. Bento e S. Bernardo* proveniente de Almoester⁵⁷³, ainda que esteja em posição diferente. O báculo, mais complexo que o de Almoester, tem na parte vertical da crossa uma figura acéfala, de pé, com as extremidades metamorfoseadas em enrolamentos de folhagem, e, na ponta, uma cabeça de querubim. O cálice tem uma decoração simples, de base gomada, copa com espaçadas folhagens e falsa copa relevada com medalhões. Dele sai uma serpente alada tratada com o dinamismo de forma dos grotescos do báculo. O sabasto do pluvial tem apenas motivos de folhagem iguais aos da mitra e, no peito, um querubim emoldurado a motivos vegetalistas. A mitra, preciosa, é decorada com ouro, pérolas e cabochões.

⁵⁷¹ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via ...*, p. 199.

⁵⁷² Proveniente de S. Bento de Cástris.

⁵⁷³ Pertencente a colecção particular.

Os elementos de paisagem são escassos — o solo pedregoso, árvores e folhagens entre os santos, e uma montanha ao longe — mas consentâneos com os habituais fundos de Contreiras. O tronco da árvore é dado através de manchas soltas e a folhagem é realçada com os brilhos característicos de Contreiras. Também próprio deste pintor é o jogo de luzes e sombras que, numa paleta contida de cinzas, terras e verdes, postos em contraste com os brancos e azuis do céu, destaca no entanto as zonas claras com grande vivacidade.

Milagre de S. Brás

Óleo sobre madeira, A.83,5cm x L. 72,5cm

c. 1545-1550

A composição deste painel, tal como a dos outros, resulta descentrada, neste caso pela inclinação de S. Brás para o lado direito e pela concentração de figuras neste lado, onde, para além do rapaz a quem o santo retira a espinha da garganta e da mãe deste, uma cortina se abre para deixar ver uma série de figuras que assistem à cena do milagre (fig. 175).

No lado direito, por detrás da personagem ajoelhada com um livro na mão, vêem-se ainda outros assistentes e uma janela intensamente iluminada mostra, como um pequeno quadro dentro do quadro, o episódio em que a mulher, a quem o santo salvou o porco das presas de um lobo, lhe vem oferecer numa bandeja a cabeça do animal, que era a sua única riqueza (fig. 176). S. Brás está sentado numa cátedra, sob um dossel, mitrado e com um báculo serpentinado, a mulher ajoelha-se a seus pés, e há ainda uma outra mulher de pé que a acompanha. A cena é tratada quase monocromaticamente, e passa-se num espaço arquitectónico fechado, onde se nota nas paredes, em apontamento leve, a regularidade do aparelho e se destaca, ao fundo, uma edícula de frontão triangular.

Para Joaquim Oliveira Caetano «no *Milagre de S. Brás* o pintor toma um modelo iconográfico que tem evidentes contaminações do tratamento de um exorcismo, pois em vez dos círios em cruz, típicos do milagre de S. Brás, o santo introduz o polegar na garganta do mancebo (fig. 177) e um acólito apresenta um livro aberto, numa composição que deriva dos exorcismos de Santo Adrião. Contudo, a cena secundária em que uma mulher oferece ao bispo uma cabeça de porco não deixa dúvidas sobre a identidade do santo. Os modelos dos rostos e a forma compacta dos grupos de personagens (fig. 178) seguem claramente o modo de Diogo de Contreiras e a figura do acólito com o livro apresenta os mesmos pontos de contacto com a posição e o tipo de rosto do retrato do

doador dos quadros de Porto de Luz. O cromatismo pardacento da pintura, apenas cortado pelas vestes do mancebo, lembra a cor de alguns outros quadros de Contreiras, como o *Encontro na Porta Dourada* da coleção Alpoim Galvão»⁵⁷⁴.

Podemos ainda apontar outras afinidades com Contreiras: a figura feminina com a cabeça coberta por um véu branco semelhante ao que vemos no *Nascimento de Nossa Senhora* de S. Bento de Cástris, ou nas mulheres da *Deposição no túmulo* de S. Quintino; as características cabeças tonsuradas que encontramos também em *S. Vicente*,⁵⁷⁵ e *S. Leonardo* de Atouguia da Baleia; a mitra e o pluvial do santo, semelhantes aos de *S. Bento* e *S. Bernardo* de Almoester.

Retábulo da Capela da Madre de Deus, no Caniço.

A interessante Capela da Madre de Deus ergue-se na propriedade que então era conhecida por Fazenda das Moças «(...) assim se chamaram estas nobres donzelas, ainda que velhas morreram, por permanecerem sempre, sem casar, na primeira limpeza, com muita honra e virtude e santo exemplo de vida), que é um engenho de açúcar, e boas e chãs terras de canas, e tem dentro, apegado com umas grandes casarias, uma rica igreja.»⁵⁷⁶. As moças, de seu nome Isabel e Leonor Álvares, fizeram testamento de mão comum em 18 de Outubro de 1536, redigido por Frei António de Buarcos, guardião do Convento da Piedade em Santa Cruz, onde determinavam seu testamenteiro o sobrinho Álvaro Esteves morador em Lisboa e declaravam que morrendo alguma delas a outra deveria acabar a igreja o mais brevemente que pudesse. Deveria ainda ser feito um oratório para seis frades da observância de São Francisco, bem provido de alfaias e vestimentas e com três retábulos «a saber ho do altar mor sera da advocação da Madre de Deus e o melhor que se posa e os outros hum sera de Sam Francisco e de Santo Antonio com os sinquo martires de Marrocos e o outro de Sam Joam Baptista e de Santyago Major»⁵⁷⁷.

Isabel Álvares morre no mês seguinte, mais tarde morre também o sobrinho sem deixar descendência e Leonor Álvares altera o testamento em 1546 alegando não poder manter os pesados encargos a que se tinham comprometido: «vendo eu agora a grande

⁵⁷⁴ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p. 199.

⁵⁷⁵ Peça da antiga coleção D. Ambrósio Sousa Coutinho.

⁵⁷⁶ Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p.105.

⁵⁷⁷ Citado por Ana Margarida Sottomayor Tavares de Araújo, «A Capela da Madre de Deus do Caniço», in *Isleña* n.º 2, Funchal, Maio 1988, p.122. A documentação sobre esta capela foi pela primeira vez divulgada por Cabral do Nascimento «A fazenda das moças e a igreja da Madre de Deus no Caniço», in *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. V, Funchal, 1937, pp. 55-62 e consta do *Juízo dos Resíduos e Capelas* Cx 153 e *Tombo do Juízo dos Resíduos e Capelas* 199vº-604vº o atribulado processo que se seguiu à instituição desta capela.

mudança que o tempo fez des então pera ca nesta ilha e a desmenuissão que segio de que as fazendas em cada hum anno vão asim pellas terras serem ja muito cançadas e nam darem o que soyão como por serem muitas dellas leuadas ao mar das agoas e chuvas sobejas pello que não rendem agora tersso do que nos tempos passados soyão render e os mantimentos sobem a dobro do que soyão valler pelo que muitos lavradores desta ilha nam sam poderosos pera com os rendimentos de suas fazendas pagarem os custos que ellas fazem»⁵⁷⁸. Desta vez o documento é escrito pelo Cónego da Sé do Funchal Diogo da Mota e é nomeado como testamenteiro Álvaro Gonçalves, clérigo de missa e capelão real, afilhado da testadora, a quem é determinado que mande vir com brevidade o retábulo. Um codicilo de 1552, ano da morte de Leonor Álvares, confirma como seu herdeiro Álvaro Gonçalves, propõe uma separação de administrações entre a sua parte e a de Isabel Álvares, que deveria no futuro ser administrada por um herdeiro de idade suficiente para reger, e precisa que, após o falecimento do clérigo, a fazenda deveria passar a Catarina Álvares, filha deste e de uma escrava branca, o que efectivamente acontece. Os novos administradores, Catarina e seu marido Cristovão Martins Salvago, serão réus de um pleito judicial movido pelo síndico do Convento de S. Francisco, por não terem respeitado a vontade de Isabel Álvares. Efectivamente, as novas disposições de Leonor tinham deixado de fora os franciscanos e especificavam até claramente que o capelão para dizer as missas teria de ser um clérigo que não fosse frade. Uma sentença de D. Sebastião, datada de 1559, tenta obrigá-los ao cumprimento da intenção inicial de se constituir um oratório, com suas pertenças, mantimentos dos frades e ornamentos do culto, o que acabou por não se concretizar⁵⁷⁹, não obstante a parte de Isabel Álvares ter transitado para a Coroa Real, com a administração a depender de pessoa nomeada pelo Juíz dos Resíduos e Capelas⁵⁸⁰.

Não se sabe, pois, ao certo em que data é finalmente colocado o retábulo (fig. 179), nem a quem se deve a encomenda, se ainda a Álvaro Gonçalves ou já a Cristóvão Martins, mas o programa iconográfico previsto foi alterado, reunindo num só retábulo os diversos assuntos e excluindo a tónica colocada inicialmente na temática franciscana, de que se mantem apenas a figura de Santo António. A presença de Santa Catarina de Alexandria poderá estar relacionada com o nome de Catarina Álvares. A tábua central, com o tema da

⁵⁷⁸ Ana Margarida Sottomayor Tavares de Araújo, *ibidem*, p. 116.

⁵⁷⁹ ARM, JRC. Cx.64, proc.6, Sentença de D. Sebastião, fl.9-12, citada por Ana Margarida S. T. Araújo. Agradecemos a Luís Sousa Melo nos ter disponibilizado uma transcrição deste documento.

⁵⁸⁰ Ana Margarida S. T. Araújo, *ibidem*, p. 116.

Madre de Deus, terá existido mas já lá não está⁵⁸¹. Cayola Zagallo refere apenas quatro painéis do retábulo, de autor desconhecido e Martin Soria considera-os enquadráveis na obra do mestre de São Quintino. Joaquim Oliveira Caetano adianta que são provavelmente obras posteriores a 1552 «época em que se tornam dificilmente enquadráveis na produção directa de Diogo Contreiras, muito embora seja forçoso admitir que alguns dos tipos e poses radicam na obra deste pintor, bem como o tipo de dobragem e repuxamentos dos tecidos. Apresentam alguma semelhança com quatro quadros existentes na igreja de Unhos, não, claro, com o retábulo de S. Silvestre (...) mas com quatro pequenos painéis representando, como os da Madeira, figurações isoladas de santos (S. Pedro, S. Roque, S. João Baptista e S. Brás), que Vítor Serrão atribuiu à oficina do Mestre de S. Quintino, datando-os do último terço do século XVI⁵⁸². Sabemos hoje contudo que Contreiras faleceu antes de 1565, pelo que, mais do que da sua oficina, devem considerar-se como obras de um seguidor do estilo do mestre»⁵⁸³.

Não nos parece documentalmente impossível a atribuição a Contreiras pois a execução poderá ter decorrido ao longo da década de 50, podendo já apanhar o início da década seguinte, pois o pintor só é referenciado como já falecido em 1565. A comparação apenas com os retábulos de santos de Unhos deixa de lado outros cotejos possíveis, pois Contreiras e a sua oficina produziram muitas peças com motivos de santos ou associados.

Os painéis têm todos a mesma dimensão (A.116 x L.65cm) e seguem a mesma lógica narrativa – a figura do santo ao centro, numa postura acentuadamente *serpentinata* e cenas alusivas à sua vida na paisagem de fundo. Esta solução narrativa é recorrentemente utilizada por Contreiras como acontece na predela de *S. Jerónimo, Santo António e S. Dinis*, proveniente de S. Bento de Cástris (fig. 182), em *S. Vicente* (fig.167) e em *S. Sebastião* da antiga colecção D. Ambrósio Sousa Coutinho, em *S. Leonardo* de Atougua da Baleia (fig. 166), em *S. Pedro* e em *Santo António* de S. Martinho de Sintra, entre outros. Embora alterado em relação ao emolduramento original, dada a falta do painel central, o retábulo da Madre de Deus mantém as posições relativas das figuras: *Santa Catarina* e *Santo António* estão voltados para a direita, *São Tiago* e *São João Baptista* para a esquerda, de modo a que no conjunto do retábulo todos se orientam para o centro. Nos

⁵⁸¹ Ana Margarida S.T.Araújo, *ibidem*, p.122 afirma que «o testemunho oral do Revº Padre Agostinho de Freitas comprova-nos, não só a sua existência, como o seu desaparecimento por altura de um restauro a que deveria ser submetida».

⁵⁸² Referência ao artigo de Vítor Serrão «Os painéis da igreja de Unhos. Séculos XVI-XVII» in *Boletim da Junta Distrital de Lisboa*, nº LXXIII-LXXIV, IIIª série, 1970, pp.14-17, em que ele afirma: «Afigurou-se-me obra de c. 1560-70, mas ainda atribuível ao Mestre de S. Quintino, já com grande intervenção oficial».

⁵⁸³ Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, p.200.

primeiros planos pedras, troncos e folhagens são apontados com pinceladas soltas, ligeiras. Há uma certa diferença nas carnações entre os painéis: no de Santa Catarina e no de Santo António as carnações são mais claras e a modelação mais suave que nos outros painéis, onde é mais vigoroso e um tanto mais rude o tratamento do rosto. As diferenças podem, no entanto, resultar de intervenções decorrentes do restauro efectuado⁵⁸⁴.

São Tiago Maior

S. Tiago (fig. 180) é representado como num instantâneo, a sua figura vigorosa volta-se numa torção acentuada do tronco e da cabeça como se tivesse sido interpelada e a mão esquerda abre-se em direcção a nós num difícil escorço. A sua movimentação é mais acentuada que a dos restantes painéis da série, sublinhando o temperamento arrebatado do apóstolo a quem Jesus chamou filho do trovão⁵⁸⁵. Calça sandálias e tem como atributos o bordão, de onde pende a sacola e, aos pés, a cabaça e o chapéu de peregrino com a vieira.

Ao fundo, antes das esfumadas montanhas mais longínquas, abre-se um plano médio intensamente iluminado onde do lado esquerdo vemos um edifício de formas prismáticas, que lembra o da tábuca *S. Martinho e o Pobre* em Sintra, junto ao qual está uma cerca e dois carros de madeira semelhantes àquele em que é levado o corpo do santo à Rainha Loba na tábuca do retábulo da vida de S. Tiago atribuído ao Mestre da Lourinhã⁵⁸⁶ (fig. 183), pelo que se deve tratar de alusão a este episódio da legenda do santo. Do lado direito desenrola-se a movimentada cena da batalha de Clavijo onde a figura isolada de S. Tiago a cavalo, de espada em punho e envolto numa capa branca, se lança sobre o exército mouro e derruba já o primeiro opositor (fig. 181).

O jogo cromático é reduzido, circunscreve-se a uma alternância entre o verde seco e cinza, mas essa contenção é compensada pela firmeza da marcação de claro-escuro que faz ressaltar a figura de um primeiro plano excessivamente sombrio .

São João Baptista

O santo (fig. 185) posicionado a três quartos, com o braço ao longo da diagonal do quadro, aponta para o Agnus Dei, que ocupa o canto inferior direito, segurando uma cruz. Tem certamente como referência no tipo fisionómico, no traje e no cromatismo a *Pregação*

⁵⁸⁴ O último restauro foi efectuado pelo atelier de Eleonor Cruz Leitão e Georgina Garrido em 1996.

⁵⁸⁵ São Marcos, 3, 17.

⁵⁸⁶ Retábulo de que restam cinco pinturas dedicadas à vida de S. Tiago e três relativas à Ordem de Santiago, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga.

de *São João Baptista* do MNAA⁵⁸⁷, ainda que sem a desenvoltura nem a complexidade compositiva e simbólica deste quadro (fig. 188).

Numa sequência vertical organizam-se ao lado direito as três pessoas da Trindade: ao alto, Deus Pai entre as nuvens numa intensa luz amarelada, mais abaixo, na zona mais clara do céu, o Espírito Santo, e no rio, com uma túnica branca a cingir-lhe os rins, vemos o Filho, que João, ajoelhado e envolto num largo manto vermelho, está a baptizar. Logo atrás vemos os anjos que seguram as vestes de Jesus. Esta forma de colocar a Trindade, o tipo de S. João, bem como a vivacidade dos gestos e amplitude das vestes da figura de Deus Pai recordam *O Baptismo de Cristo* de Peter Coeck (fig. 187)⁵⁸⁸.

O rio prolonga-se em meandros para o lado oposto onde um denso arvoredo quase esconde o que parece ser uma cena alusiva à vida do santo: uma figura de manto vermelho para qual se dirigem duas pessoas envergando trajes e turbantes semelhantes aos da multidão que assiste à *Pregação de São João Baptista* pertencente à série dos Arcos (fig. 189). Em todas as cenas os panejamentos soprados, sobretudo os de S. João e de Deus Pai, comprazem-se na descrição da continuidade caprichosa das suas dobras.

A utilização dos realces brancos nas montanhas de fundo, que encontramos em diversos quadros de Contreiras, como a predela de *S. Jerónimo, Santo António e S. Dinis(?)* do Museu de Évora ou de *S. Vicente* da antiga colecção D: Ambrósio Sousa Coutinho, é particularmente visível neste painel. A saturação de cor é muito intensa, como também é mais forte o contraste entre o vermelho do manto e os brancos e azuis do céu. O jogo de claro-escuro é idêntico ao do S. Tiago, com um primeiro plano de sombra, ficando as luzes para as zonas mais distantes, sobretudo as montanhas e o céu do qual se destaca a figura.

Santa Catarina de Alexandria

Vestida sem grande aparato, (fig. 190) com um vestido semelhante ao de Santa Luzia numa das tábuas da capela da Quinta do Porto da Luz (fig. 174), em tonalidades suaves de rosa e cinza esverdeado, deixando esvoaçar a manga larga, a santa segura na mão esquerda o livro aberto e na outra mão a espada, com o punho requintadamente trabalhado e rematado com duas volutas simétricas junto à lâmina. A testa alta e os traços fisionómicos aparentam-se com os das figuras da referida tábua. Traz o cabelo enastrado com fitas à volta da coroa, também ela trabalhada com volutas rematadas por pérolas e

⁵⁸⁷ Proveniente de S. Bento de Cástris, MNAA.

⁵⁸⁸ Existente no Museu-Biblioteca de Anselmo Braancamp-Freire, em Santarém.

tendo no aro incrustações de pedras preciosas. O chão, onde está a roda do martírio, é escuro, mas as zonas iluminadas das pedras são apontadas em pinceladas soltas e muito claras.

A paisagem de fundo, como nos outros painéis, contrasta em iluminação com o primeiro plano. A cena do martírio ocupa o lado direito constituindo um tumultuoso quadro dentro do quadro (fig. 191). No estrado onde está a roda ajoelha-se de mãos postas Santa Catarina, vestida de branco, criando um espaço central quase vazio e sereno que contrasta com o caos que se gera à sua volta. Bolas de fogo derrubaram já três soldados da frente e as cerradas fileiras de trás desorganizaram-se. Distinguem-se dois cavaleiros nesse grupo, cujos cavalos têm o movimento e as onduladas crinas tão ao gosto de Contreiras⁵⁸⁹. No céu, por cima desta cena, abre-se uma zona de claridade mais intensa de onde partem raios, tal como no *Martírio das Onze Mil Virgens* de Diogo de Contreiras⁵⁹⁰ (fig. 184), indica a intervenção divina. Do lado esquerdo, um soldado corre e outras figuras destacam-se também frente à cidade. Entre o casario de empenas altas vê-se o torreão onde esteve encarcerada a santa, e avistam-se ainda, ao fundo, longínquas montanhas.

Santo António

É uma composição (fig. 192) muito semelhante à do quadro de Contreiras com o mesmo tema de S. Martinho de Sintra, de c.1545-50, mas os elementos de fundo estão em posições invertidas (fig. 196). A figura é solidamente construída, bem como o rosto sereno, que se afasta dos tipos mais característicos da fase inicial de Contreiras, com os rostos ovalados de olhos globosos ou os traços ossudos e um tanto rudes. O Menino, sobre o livro fechado que o santo tem na mão esquerda, é representado a caminhar deixando esvoaçar o panejamento atrás de si. Com a mão direita o santo segura num dos nós do cordão do hábito, e este é descrito com pregas largas que moldam as pernas, à semelhança do manto de Cristo na *Ressurreição* de Atouguia da Baleia (fig. 195).

Uma árvore ocupa todo o espaço à esquerda do quadro criando uma zona sombria realçada por pequenos toques de luz nos troncos e folhagens. O desenho e tratamento destes, bem como o chão pedregoso, segue de perto os da tábuca de *S. Sebastião* (fig. 197)⁵⁹¹. À direita, à beira de um rio que se afasta por entre arvoredos⁵⁹², vê-se o santo

⁵⁸⁹ Veja-se por exemplo o cavalo de *Conversão de S. Paulo* do tríptico de Ega ou de *S. Martinho e o Pobre* de Sintra.

⁵⁹⁰ Proveniente do Convento de São Bento de Cástris, agora no Museu de Évora.

⁵⁹¹ Proveniente da antiga colecção D. Ambrósio de Sousa Coutinho, hoje em colecção particular em Faro.

debruçado a pregar aos peixes. Por detrás dele, árvores secas e a silhueta de um monge em oração, que está presente na predela de *S. Jerónimo, Santo António e S. Dinis(?)* do Museu de Évora, e também no *Santo António pregando aos peixes* da antiga colecção Burnay, de 1535-40, hoje no MNAA. Na outra margem, mais distantes, vemos algumas personagens, e as diferenças acentuadas de escala entre os três planos em que existem figuras ajudam a desenvolver o quadro em profundidade.

A gama cromática deste painel é, como no de S. Tiago, limitada e dominada por verdes e cinzas, tendo igualmente uma preferência pelos contrastes de claro-escuro, que é aliás comum a todos os outros desta série.

Porta de sacrário

Pintado na porta do sacrário (fig. 198) vemos, em *trompe-l'oeil*, um cálice dentro de um nicho, projectando a sua sombra sobre o solo e sobre a parede à esquerda, na qual se vê o arranque de um arco. A peça representada enquadra-se num tipo de cálices comum até meados do século XVI — em forma de campânula com copa e falsa copa decorada na parte superior com querubins, ligados por panos e rematados por cachos e parte inferior gomada com tintinábulo. O nó casteliforme apresenta nichos ao gosto do gótico final com figuras, e a base tem relevada num dos lóbulos uma cabeça de Cristo com coroa de espinhos.

Pela qualidade da execução parece ser da mesma oficina que os restantes painéis.

Se, como vimos acima, não é de descartar do ponto de vista cronológico e documental a autoria de Diogo de Contreiras, também no cotejo estilístico se revela a existência de muitos pontos de contacto com a sua maneira, na fase final mais italianizada e já sem o marcado pessoalismo no desenho de figura que lhe valeu alguns sintomáticos erros de atribuição como «escola de Alberto Duro» ou «pintor flamengo»⁵⁹³. É até mais provável, dada a cronologia adiantada e essa diluição da individualidade do autor aliada à inegável presença dos seus modelos e esquemas compositivos, tratar-se de obras produzidas na sua oficina, no prolongamento da sua lição, em resposta a uma larga procura

⁵⁹² Segundo *The Catholic Encyclopedia*, vol I, Robert Appleton Company, este episódio passou-se nas margens do Rio Brenta nos arredores de Pádua, embora por vezes apareçam referidas outras localizações.

⁵⁹³ Caso da *Lamentação* do Museu Nacional de Arte Antiga nº 240, e *de Nossa Senhora, S. José, o Menino e um anjo* colecção particular na Alemanha referidas por Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via...*, pp. 170.

de imagens devocionais de santos que, no cômputo geral da obra de Contreiras, têm uma forte representatividade.

3.3.4. Outras oficinas

Examinaremos agora outras peças que, embora não remetendo para nenhum dos pintores que vimos, nos parecem enquadráveis igualmente enquadráveis em oficinas portuguesas de meados do século XVI.

Apóstolos

Sacristia da Igreja do Socorro

Óleo sobre madeira. A.32 x L. 252 cm

1567 (cronografado)

Esta predela (fig. 199) esteve colocada na base do tríptico de *São Tiago e São Filipe*, hoje transferido para o Museu de Arte Sacra, atribuído a Pieter Coeck van Aelst e datado de cerca de 1527 a 1531, sendo claramente mais tardia e de outra mão. Cayola Zagallo diz apenas tratar-se de uma obra de autor desconhecido do primeiro terço do século XVI⁵⁹⁴. É referenciada por Joaquim Oliveira Caetano como sendo de Diogo de Contreiras⁵⁹⁵, o que está liminarmente posto de parte pelo facto de Contreiras já não estar vivo em 1565 e de a predela estar cronografada no punho da espada com data posterior.

A pintura, de fundo monocromático escuro, representa seis cabeças de Apóstolos, três de cada lado, ficando ao centro uma cruz em cartela maneirista relativamente simples, de enrolamentos de couro ao gosto do receituário de Antuérpia. A posição de destaque é para S. Pedro, identificado pela chave (fig. 201), e S. Paulo, pela espada (fig. 200), que se voltam para o centro. Para além destes apenas S. Bartolomeu, à direita, tem também um atributo, o cutelo. O ritmo da composição é gerado pela variação das posições das cabeças, das direcções dos olhares e do colorido, alternância que quebra a monotonia da sequência deixando no entanto as figuras isoladas, sem criar agrupamentos. O tratamento oscila entre o recorte nítido do desenho nos perfis, pregas e atributos, e uma pincelada bem visível nas manchas mais largas e nos realces de luz das carnações e cabelos.

Estamos perante uma obra datada, mas com uma composição reduzida ao mínimo, sem elementos de fundo nem características suficientemente marcantes para permitir

⁵⁹⁴ Cayola Zagallo, *A pintura dos sec XV e XVI...*, p. 67.

avançar com uma possível identificação, com a agravante de não ter nenhum apoio documental. Podemos apenas situá-la no âmbito de uma oficina portuguesa activa em meados do século que prolonga os modelos vigentes na geração de Contreiras ou do Mestre de Abrantes, embora seja já contemporânea dos italianizados Campelo e Gaspar Dias.

S. João Baptista, Santa Catarina de Alexandria, Santa Bárbara e S. João Evangelista(?)

Óleo sobre madeira. A. 35 x L. 102 cm.

Altar de Nossa Senhora da Estrela – Capela do Corpo Santo

Meados do século XVI

A julgar pela disposição das figuras é provável que se trate de dois pares de santos frequentemente associados — Santa Catarina e Santa Bárbara ao centro, identificáveis respectivamente pela espada, pela torre e pela palma do martírio; à esquerda S. João Baptista, segurando o cordeiro, e à direita S. João Evangelista, cuja figura truncada não tem atributo porque a predela foi cortada do lado direito (fig. 202).

Não há nenhuma indicação sobre a proveniência desta peça, que radica em modelos herdados de Gregório Lopes e de parcerias que trabalharam na sua esteira, cuja utilização se prolonga na segunda metade do século XVI, como vimos na predela da Igreja do Socorro. Assim, *S. João Baptista* lembra, nos traços fisionómicos, no gesto e na colocação do cordeiro, a tábuia *S. João Baptista e S. Jerónimo* da série de Runa, de c. 1530 (fig. 204)⁵⁹⁶. Por sua vez as santas (fig. 203) recordam, ainda que se apresentem com maior simplificação formal e sem elementos de fundo, as predelas de *Santa Margarida e Santa Madalena* e *Santa Luzia e Santa Ágata* do Museu Nacional de Arte Antiga, bem como as de *Santa Apolónia e Santa Inês* e *Santa Catarina e Santa Bárbara* da Galeria Raczyński em Posen (fig. 205)⁵⁹⁷. Podemos mencionar ainda como referentes as três tábuas *Santa Luzia, Santa Inês* e *Santa Catarina* do Mosteiro da Madre de Deus e as duas predelas *Santa Luzia, Santa Catarina e Santa Bárbara* e *Santa Apolónia, Santa Úrsula e Santa Margarida* da Ermida de Nossa Senhora dos Remédios em Lisboa⁵⁹⁸.

A pintura, feita sobre duas tábuas colocadas na horizontal com uma fissura bem visível entre elas, tem múltiplas falhas de policromia e bastante sujidade. Não obstante as

⁵⁹⁵ *A Pintura Maneirista. Arte no Tempo de Camões*, p. 472. Cremos que o autor se queria referir a uma outra predela, a de Machico, da qual se ocupa na sua tese e que, como vimos, se enquadra efectivamente no estilo de Contreiras.

⁵⁹⁶ Catálogo da *Pintura dos Mestres do Sardoal e Abrantes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, n.º 29.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, n.º 17, 18, 19 e 20.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, n.º 119, 120, 121 e 150, 151.

dificuldades de observação, é claramente anterior ao quadro a que foi associada —*Nossa Senhora da Estrela, S. Cosme e S. Damião*, de que nos ocuparemos mais adiante.

Predelas do altar-mor da capela do Corpo Santo

Óleo sobre madeira, A. 37cm x L. 56 cm

Meados do século XVI

Duas pequenas predelas incorporadas no altar-mor da capela do Corpo Santo, onde é evidente a falta de unidade estilística e iconográfica, pois é composto por peças de diferentes épocas, representam S. Pedro (fig. 206) a que está colocada à esquerda e S. Paulo (fig. 207) a que está à direita. Foram objecto de atenção do Marquês de Jácome Correia em 1925, que vê nelas o pincel de um artista português da escola de Grão Vasco, atribuição que na época englobava grande parte da produção pictórica de quinhentos, mas que não encontra hoje justificação. Não obstante, a sua descrição de S. Paulo capta bem a expressão da figura de «um convertido resoluto, de olhar penetrante e inquiridor»⁵⁹⁹. É efectivamente com veemência que ele empunha a espada, numa atitude que contrasta com a de S. Pedro, mais meditativa, de olhar pousado sobre o livro aberto e segurando duas volumosas chaves na mão esquerda. Trajam ambos de modo simples, como convém aos Apóstolos, o primeiro uma capa castanha de largas pregas e o segundo uma túnica verde parcialmente coberta por uma capa vermelha.

Cayola Zagallo cita sumariamente estas peças como de autor desconhecido de meados do século XVI⁶⁰⁰, enquanto Rui Carita⁶⁰¹ as remete para os finais do século ou início do XVII. Tal como as predelas que vimos anteriormente, estas procedem de modelos divulgados por oficinas lisboetas activas nas décadas de 20 a 40 e parecem-nos cronologicamente mais consentâneas com a data avançada por Cayola Zagallo.

O seu estado de conservação é idêntico ao da predela do altar de N^a Sr^a da Estrela, enegrecidas, com falhas de policromia e fissuras entre as tábuas, também colocadas na horizontal.

Natividade

Círculo do Mestre de Arruda dos Vinhos ?

Museu de Arte Sacra do Funchal

⁵⁹⁹ Carta ao Dr. Luis Vieira de Castro no *Jornal da Madeira*, 14 de Maio de 1925, citado por Eduardo C. N. Nunes Pereira, *Ilhas de Zargo...*, p. 710, 711.

⁶⁰⁰ Cayola Zagallo, *A pintura dos séculos XV e XVI...*, p.73.

Óleo sobre madeira. A.144,5cm. x L.76cm

154... (cronografado)

Esta tábua (fig. 208), cuja proveniência não conseguimos apurar, foi incorporada no Museu de Arte Sacra do Funchal em 1984. Apresenta repintes grosseiros e grandes falhas de policromia, impossibilitando assim uma cabal apreciação.

A composição (fig. 209) organiza-se em três grandes planos: um primeiro com a Virgem, S. José, o Menino deitado sobre palhas, e quatro anjos que se agrupam em seu redor; um outro delimitado por uma arquitectura arcos de volta inteira na base dos quais correm emolduramentos simples e tendo ao centro uma pilastra com grotescos. É de grande delicadeza de execução esta pilastra, talvez a parte mais bem conservada do quadro, com os motivos em *candelabrum*, próximos dos modelos de Nicoletto da Modena, animais híbridos de cabeça de ave afrontados, folhagens e uma cartela na qual está inscrita a data 154..., com o algarismo das unidades desaparecido. O apurado tratamento cromático dos cinzas desta pilastra não tem paralelo na restante arquitectura. Entrevêm-se os animais, ao centro, na penumbra, e os pastores estão colocados teatralmente por entre os arcos: um deles assoma à esquerda e, à direita, debruçam-se sobre a cena principal outros dois. No alto, sobre uma nuvem, três anjos coroam a cena (fig. 210). A paisagem fundeira está quase imperceptível mas, vislumbra-se uma Anunciação do anjo aos pastores, cena que se desenrola frente a arquitecturas.

A organização geral da composição radica em modelos dos Mestres de Ferreirim, que por sua vez se filiam, quanto às suas principais características, em Gregório Lopes, na pintura flamenga e nas gravuras de Dürer. Com o *Presépio* da antiga colecção Palmela (1525-1530), tem em comum as posições da Virgem e de S. José, ela de mãos postas, ele de mãos abertas, embora estejam invertidas, bem como a posição do Menino e a presença de três anjos esvoaçando na parte superior; com o quadro do mesmo tema do Convento de Ferreirim, de 1534, tem em comum os outros três anjos junto ao Menino; com o do Mosteiro da Trindade, de 1537, a forma do arco (fig. 94). De certo modo, Contreiras retoma em Almoester estes modelos⁶⁰², ainda que incorporando os pastores na cena principal.

Parece-nos que estamos, pois, perante um trabalho que, embora muito adulterado já, conserva os ecos dos modelos dominantes nas oficinas portuguesas da década de 30 de

⁶⁰¹ Inventários da DRAC.

⁶⁰² Tábua desaparecida que figurou no catálogo da exposição *Pintura dos Mestres do Sardoal e Abrantes* com o nº 65.

quinientos. A concepção do espaço e a semelhança traços da Virgem e do Menino com os seus congéneres da Natividade da matriz da Ponta do Sol (fig. 93), bem como a sinuosidade das figuras lembram o Mestre de Arruda dos Vinhos, abrindo a hipótese de tratar-se de uma obra que segue os modelos deste Mestre.

3.4. Do Maneirismo à pintura «senza tempo»

3.4.1. As pinturas da capela-mor do Colégio dos Jesuítas

Adoração dos Magos

Óleo sobre madeira, A. 115 x L. 162cm.

Meados do séc. XVI

Na parede lateral esquerda da capela-mor da Igreja do Colégio dos Jesuítas do Funchal, enquadrada pelo revestimento azulejar de tapete de meados do século XVII, encontra-se uma pintura de excepcional qualidade, da qual Rui Carita se ocupou atentamente na sua obra sobre este edifício⁶⁰³. A pintura, cujo suporte é constituído por tábuas dispostas na horizontal, foi restaurada em 1990 pelo atelier *Arterestauro*.

Nesta *Epifania* (fig. 211) a Virgem sentada tem na mão direita uma maçã, numa alusão à nova Eva isenta de pecado que, com Cristo, liberta do pecado original. Com a outra mão segura o Menino (fig. 214) que, numa torção tipicamente maneirista, olha para ela enquanto acaricia a cabeça do velho Belchior⁶⁰⁴. Este, ajoelhado a seus pés, traz o ouro numa preciosa taça (fig. 213) e por detrás dele distribuem-se outros reis, entre os quais o rei negro, com o tecido listrado que o caracteriza⁶⁰⁵, além de elementos da comitiva. Os reis trajam com sumptuosidade e trazem as oferendas em notáveis peças de ourivesaria. O grupo das personagens principais forma um círculo fora do qual se encontram à esquerda de pé a figura discreta de S. José e à direita, olhando para nós, uma figura com um cão que parece retirada dum dos belos retratos de aparato da época. Rui Carita pôs a hipótese de ser esta figura um retrato da doadora, parece-nos, no entanto, plausível ser um dos pagens que

⁶⁰³ Rui Carita, *O Colégio das Jesuítas do Funchal...*, vol. II, pp.54-57.

⁶⁰⁴ Já Gentile da Fabriano utilizara este gesto na sua *Adoração* da Galeria dei Uffizi em Florença.

⁶⁰⁵ Michel Pastoreau, no seu livro *O tecido do diabo. História das riscas e dos tecidos listrados*, Lisboa, Estampa, 1992, p.50, faz notar que na Itália do século XV surge a moda das riscas no vestuário do pessoal ao serviço de um senhor, seguindo as cores heráldicas. Este fenómeno reforça-se com a vinda de africanos para o serviço dos palácios, acabando por se estabelecer uma conotação entre o homem negro e o vestuário listrado que «deixaria uma marca profunda na pintura e na estampa. A partir de final do século XV, por exemplo, em muitas das representações da Adoração dos Magos, o rei negro era dotado de traje listrado. No século seguinte isso tornou-se um verdadeiro atributo iconográfico». Perde-se, pois, a conotação de desvalorização social anterior para ficar a relação com o africano de qualquer categoria social.

acompanha os magos (fig. 212), cujas ricas comitivas incluíam por vezes grande número de personagens secundários.

A hipótese de tratar-se de uma obra de Lourenço de Salzedo, pintor muito prezado por D. Catarina de Áustria, levantada como mera hipótese de trabalho por Vítor Serrão e corroborada por Rui Carita, é por este fundamentada por um lado em características estilísticas «as suas cores algo surdas, as suas poses afectadas, bem filhas de um figurino romano da época, igualmente altas e pesadas, assim como ricas e majestosas»⁶⁰⁶; e por outro nas ligações de D. Catarina com a nobreza da ilha, sobretudo através da sua camareira-mor «D. Joana de Eça, viúva de Pedro Gonçalves da Câmara, filho do 2º Capitão-Donatário do Funchal, quem se ficou a dever a entrada dos Câmaras nos círculos mais próximos do poder real. Efectivamente por esta altura, o P^e Luís Gonçalves da Câmara é preceptor e confessor de D. Sebastião, o seu irmão P^e Martim é escrivão da puridade (...)»⁶⁰⁷. Efectivamente, podemos até apontar ainda outra ligação mais próxima à corte da família da instituidora da capela-mor do Colégio, D. Helena de Bettencourt e Vasconcelos — António de Andrada da Silva, com quem casou em 1592, era bisneto de D. Gonçalo Fernandes do Arco⁶⁰⁸ e um filho segundo de D. Gonçalo Fernandes, Rui Gonçalves de Andrade, casou com Isabel de Andrade camareira da Rainha D. Catarina⁶⁰⁹.

No entanto a atribuição a Salzedo, como o próprio Rui Carita nota, é do ponto de vista da cronologia, de difícil conciliação com a sua hipótese de a figura com o cão ser o retrato de Helena de Bettencourt e Vasconcelos que morreu em 1626⁶¹⁰, deixando nas suas disposições testamentárias uma doação para se fazer a capela-mor⁶¹¹. É entre estas duas datas, a do casamento em 1592 e a do testamento em 1626, que seria mais provável ter sido feita uma encomenda deste tipo, mas excedem em muito as da actividade de Salzedo (†1577).

⁶⁰⁶ Rui Carita, *ibidem*, p.56.

⁶⁰⁷ *Idem*, *ibidem*.

⁶⁰⁸ Segundo alguns historiadores filho de D. Afonso V de D. Joana de Castela. Sobre esta filiação veja-se Luiz Peter Clode, *Descendência de D. Gonçalo d'Avis Trastâmara Fernandes, o Máscara de Ferro português*, Funchal, DRAC, 1983.

⁶⁰⁹ Henrique Henriques de Noronha, *Nobiliário genealógico das famílias que pssarão a viver a esta ilha da Madeira depois do seu descobrimento, que foi no ano de 1420*, 1700, Tomo I, fl. 20.

⁶¹⁰ Consta do acento do seu óbito que «manda que a enterrem na capella mor do Collegio novo, e não estando ainda feita pede ao p^e Reitor a enterrem na capella mor da igreja do Collegio q ora tem», *Óbitos da Sé*, Livro n.º 73 (1620-1654), fl.39.

⁶¹¹ Codicillo transcrito por Rui Carita, *O Colégio dos Jesuítas...*, vol II, pp. 227, 228.

Há aqui duas questões distintas para clarificar: É ou não retrato? É ou não de Salzedo? A obra conhecida de Salzedo, hoje já bem identificada,⁶¹² é marcadamente romanista, com a monumentalidade e as poses miguelangelescas, e nem nos retratos áulicos de D. Catarina e de João III com os seus santos patronos tem o cunho de preciosismo de que esta *Epifania* se carrega. O hieratismo da figura com o cão, o requinte do traje e do tratamento de pormenores prende-se com a tradição de retratos tão em voga em Itália sobretudo com Bronzino e Tiziano, a que Antonio Moro acrescenta o sentido nórdico dos valores tácteis, e que é por este pintor trazida para Espanha e continuada, entre outros, por Sanchez Coello. Quanto à decifração da identidade da figura retratada, a confirmar-se ser um efectivamente um retrato, não nos parece poder ser resolvida no estado actual da questão, mas não será certamente o de D. Helena.

O carácter de ostentação e a escala de figuras desta *Adoração dos Magos*, bem como um tratamento de espaço, que inclusivamente sacrifica o espaço aberto para tudo concentrar quase num só plano, não têm semelhanças nem com Salzedo, nem com oficinas portuguesas. Deste ponto de vista está mais perto do ecletismo sevilhano de um Campaña ou de um Luis de Vargas, mas afasta-se dele pela nitidez do pormenor e o sentido táctil das matérias.

Natividade

Óleo sobre madeira, A. 109 x L. 156 cm.

1ª met. séc. XVI

Tal como a *Adoração dos Magos* é uma pintura de excelente qualidade, restaurada na mesma época, e em que as tábuas do suporte estão também dispostas horizontalmente. Antes do restauro apresentava grandes falhas e empolamentos na camada pictórica, bem como repintes grosseiros⁶¹³. Esta *Natividade*, que pela sua colocação e iluminação é difícil de observar, tanto mais que é de um claro-escuro acentuado, é apontada por Rui Carita como um trabalho da escola tenebrista de Antuérpia do início do século XVI, e por ele descrita como tendo um fundo de arquitecturas góticas à esquerda, ficando ao centro a Virgem e cinco anjos a adorar o Menino, deitado em palhinhas. Dois anjos coroam esta

⁶¹² Vítor Serrão «Lourenço Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la reina Catarina de Portugal», *Archivo Español de Arte*, nº 303, 2003, pp.249-265. Há ainda uma abordagem anterior de Vítor Serrão, Carmen Olazabal Almada e Luís Figueira «Lourenço de Salzedo, pintor do retábulo do Mosteiro dos Jerónimos (1570-1572)», *História e Restauro das Pinturas do Retábulo-Mor do Mosteiro de Santa Maria de Belém*, IPPAR/BCP, Lisboa, 1999.

⁶¹³ Rui Carita, *ibidem*, p.57.

cena central e, à direita, aproximam-se dois pastores. Toda a luz que deixa ver a cena e irradia do Menino⁶¹⁴.

As diferentes as escalas utilizadas para os anjos e para as restantes personagens e as arquitecturas arcaizantes são enquadráveis no primeiro Maneirismo de Antuérpia, mas não pudemos verificar, dadas deficientes condições de observação, se esta obra será tão recuada, ou se a estranheza da iluminação deste *notturmo* estará ligada a uma linhagem italiana. Lembramos que Correggio recorrera, na *Natividade* do Museu de Dresden, de 1530, a este tipo de iluminação, numa pintura que, associando a *Natividade* à *Adoração dos Pastores*, irá contribuir para consagrar esta fórmula iconográfica⁶¹⁵; e que os *notturni* tinham precedentes na pintura veneziana, mas também se desenvolveram na pintura do Norte de Itália do último terço do século XVI⁶¹⁶. O cremonense Antonio Campi (1523-1587)⁶¹⁷ é considerado um precursor na utilização dos fortes contrastes claro-escuro, Luca Cambiaso (1527-1583) também recorreu a este tipo de iluminação, assim como Camillo Procaccini (1551-1629) o faz numa *Natividade* que está na Pinacoteca de Bolonha⁶¹⁸.

Em suma, relativamente a estes dois quadros, merecedores de um estudo bem mais cuidado e aprofundado, não pudemos fazer mais uma chamada de atenção. Eles são anteriores à data em que foram incorporados na capela-mor do Colégio, e pertenceriam já à instituidora ou à sua família, ou teriam sido adquiridos ou doados à Companhia de Jesus e ali colocados pela sua inegável qualidade. Teriam estes dois quadros chegado à ilha através dos contactos com as colecções do Escorial, ou com os pintores que aí trabalharam?

3.4.2. Francisco Venegas (?)

Existem duas tábuas no Museu de Arte Sacra do Funchal, de idênticas dimensões, uma representando S. Vicente de Saragoça, ou seja, S. Vicente Mártir e outra de S. Bento, provenientes da Igreja do Colégio. Não devem, no entanto, ser originárias desta igreja, pois não constam dos seus inventários⁶¹⁹. Mas uma pista em relação à local de origem é dada

⁶¹⁴ Idem, *ibidem*, p.57, 58.

⁶¹⁵ Emile Mâle, *El Arte Religioso de la Contrarreforma...*, p. 235.

⁶¹⁶ Felipe II. *Un Monarca y su Época, Un Príncipe del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998, p.507.

⁶¹⁷ *Ibidem*, passim. Antonio Campi, natural de Cremona e membro de uma destacada família de artistas, pintor, arquitecto e gravador escreveu e ilustrou uma crónica de Cremona, que dedicou a Filipe II. Também Bartolomeo Campi trabalhou para o rei.

⁶¹⁸ Arnold Hauser, *O Maneirismo. A Crise da Renascença e o surgimento da Idade Moderna*, S. Paulo, perspectiva, 1976, p. 282.

⁶¹⁹ Publicados por Rui Carita na citada obra *O Colégio dos Jesuítas do Funchal*.

por Henrique Henriques de Noronha, ao descrever o retábulo da antiga capela de S. Sebastião⁶²⁰: «A Igreja he suficientemente grande, toda azulejada e com quadros por hua e outra parte. No retabulo da Capela está o Sancto Martyr em vulto; e nos lados em belas laminas ou pinturas, S. Vicente Martyr e S. Bento Abbade»⁶²¹. É possível que as tábuas tenham transitado de S. Sebastião para o Colégio, aquando da demolição da capela em 1803, e daí tenham vindo então para o Museu. O memorialista tinha notado a qualidade das pinturas, como amiúde faz e, na verdade, são ambas de boa oficina maneirista, que julgamos ser a de Francisco Venegas.

S. Vicente

Pintura a óleo sobre madeira, A.141 cm x L. 58 cm

Museu de Arte Sacra do Funchal, nº inv. MASF296, proveniente da demolida capela de S. Sebastião (?)

c. 1590

Esta pintura (fig. 215) é um interessante exemplo de diálogo entre os diversos géneros artísticos, que podemos observar tanto no traje como nos atributos do santo. S. Vicente veste de diácono, com uma dalmática aberta aos lados e presa por cordão com borlas, ricamente decorada com típico padrão de brocado, semelhante a muitos que vinham do Oriente e que são amplamente reproduzidos tanto na pintura como no estofado da escultura da época. Aliás a técnica utilizada é afim da do estofado, separando o desenho de caules e estilizações florais por um traço negro e preenchendo os fundos com um tracejado que evoca os fios de ouro do tecido. Segura na mão direita a palma recordando o seu martírio e na esquerda o modelo de uma nau (fig. 216), cujo decorativismo está bem mais próximo das peças de ourivesaria, sobretudo das navetas (fig. 217)⁶²², ou mesmo dos remates em talha, que das formas de uma verdadeira nau. Repare-se nos enrolamentos que apresenta tanto na quilha como no arranque dos castelos da popa e da proa, nas arcaturas cegas, em suma, na opção ornamentalista que consegue absorver os leves apontamentos mais realistas de tabuado do casco. Será esta opção eco da formação inicial de ourives que teve Venegas?

⁶²⁰ Situada no Campo do Duque, onde hoje é o Largo do Chafariz, foi demolida em 1803 para a construção de um mercado. Veja-se a entrada «Mercado e Capela de S. Sebastião» no *Elucidário Madeirense*.

⁶²¹ Henrique Henriques de Noronha, *Memórias...*, p. 189.

⁶²² Veja-se, a título de exemplo, a naveta datada de 1589 proveniente da Igreja da Câmara de Lobos, ou a da Matriz da Ribeira Brava no *Catálogo Ilustrado de Ourivesaria Sacra da Madeira*, de Luiz Peter Clode e Padre Pita Ferreira, Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo de Funchal, 1951, ent. 12, p. e ent. 115. Há

A figura do santo apresenta-se a três quartos, ocupando a diagonal esquerda do quadro e deixando ver um desenvolvimento apontamento de paisagem de fundo, com um rio, a arcaria de uma ponte e arquitecturas ao romano (fig. 218) destacados de uma claridade que se esfuma à medida que subimos o olhar para um céu carregado de nuvens onde se entrevê a auréola do santo. A paisagem inspira-se certamente em desenhos ou gravuras de vistas de Roma, com o Tibre e o Castelo de Sant' Angelo⁶²³ (fig. 219). Do emolduramento de nuvens destaca-se o rosto, que fitando com a gravidade que insistentemente encontramos nos retratos deste período. O jogo de luzes recorre habilmente ora a contrastes ora a passagens de transição mais suave, de modo a sublinhar o descentramento da composição e a expressão do olhar.

Neste *S. Vicente* também se doseiam ecleticamente contributos diversos, oferecendo por um lado um certo recorte e cuidado de pormenor, mas por outro uma largueza de composição, um desenho seguro, um ligeiro «*sfumato*» nas carnações e uma ligeireza quase veneziana na paisagem. Tem em comum com as obras conhecidas de Venegas – como as do retábulo da igreja da Luz em Carnide — a correcção e largueza do desenho, o sentido da iluminação expressiva e fantástica, a desenvoltura da execução. Também o característico traçado do rosto, com olhos grandes densamente sombreados e sobrelhas altas, em muito se aproxima dos rostos das figuras alegóricas que Venegas pintou no tecto da capela do Anjo S. Rafael no Mosteiro da Graça⁶²⁴.

Parece, pois, plausível atribuir esta tábua a Francisco Venegas⁶²⁵, castelhano que fez a sua formação em Sevilha, cidade que era então um cadinho onde se destacava o italianismo mais marcadamente romanista veiculado por Luis de Vargas, de quem Venegas foi discípulo, e a presença flamenga mas também fortemente italinizada de Pedro de Campaña (Pieter de Kempeneer). Venegas, radicado em Lisboa pelo menos a partir de 1578 foi pintor régio do Cardeal-Rei D. Henrique e, em 1583, de Filipe II. Da sua formação sevilhana ficou a vertente romanista herdada de Luis de Vargas, que teve ocasião de reforçar por uma estada em Roma. Se na temática desta pintura não cabe a vertente sensual

ainda o catálogo da exposição permanente *Ourivesaria. A Sala do Tesouro da Igreja Matriz da Ribeira Brava*, da autoria de Francisco Clode de Sousa, 1995.

⁶²³ Esta paisagem assemelha-se muito às *vedute* de Roma executadas neste período, como por exemplo a de Matthijs Bril que representa o Tibre e o Castelo de Sant' Angelo (Louvre, Cabinet des Dessins, nº 873)

⁶²⁴ Vítor Serrão, «O programa artístico da capela do Anjo S. Rafael no Mosteiro da Graça em Lisboa (c.1590.1596)», *Artis*, nº2, Lisboa, Out. 2003, pp.107-143.

⁶²⁵Sobre este pintor leiam-se os textos de Vítor Serrão e José Alberto Seabra de Carvalho e Juan Miguel Serrera no catálogo *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, Lisboa, 1995; e o mais recente supracitado artigo de Vítor Serrão.

de outras obras suas, que aqui ficaria deslocada, outras características que apontámos levaram-nos a adiantar esta hipótese de atribuição.

S. Bento

Óleo sobre madeira, A.142 cm x L. 58,5 cm

Museu de Arte Sacra do Funchal, nº inv.MASF297, proveniente da demolida capela de S. Sebastião (?)

c. 1590

Esta tábua (fig.220) com as mesmas dimensões que a anterior e que com ela emparceirava, parece-nos obra da mesma mão. Apresenta-nos uma sóbria versão de S. Bento com o hábito de beneditino, uma discreta auréola e nenhum outro atributo além do báculo abacial na mão esquerda. A oblíqua do báculo marca fortemente a composição, acompanhando a direcção do olhar; os enrolamentos que o rematam fazem-no com finura e elegância (fig. 222). Com a mão direita abençoa, mantendo uma atitude recatada, de olhar baixo e grave. O fundo claro contrasta com o negro das vestes e ilumina quase verticalmente uma paisagem com um aglomerado de edifícios ao romano, com altas torres, elevando-se sobre um monte rochoso, ficando o arvoredo do outro lado imerso na penumbra (fig. 221). Como no *S Vicente*, encontramos nesta tábua o gosto pelos contrastes estudados de luz e sombra, uma sombra que envolve e cria uma ambiência mais do que que define volumes e espaços, e o recurso ao mesmo tipo fisionómico de Venegas.

Passaremos agora em revista obras mais directamente ligadas com oficinas flamengas, que é o caso das tábuas de Michiel Coxcie, pintor régio de Filipe II, que se encontram no altar da capela do Senhor Jesus, na Sé do Funchal, bem como outras quatro pinturas do altar de Santo António da mesma Sé, que consideramos estar próximas desta oficina.

3.4.3. Michael Coxcie (1499-1592)

São de Michael Coxcie quatro pinturas sobre tábua que se encontram no altar do Senhor Jesus da Sé do Funchal, inicialmente da invocação de Santa Ana, santa de grande devoção na ilha da Madeira. Este altar foi levantado por Gaspar Fernandes Gondim na primeira metade do século XVI, segundo afirma o Padre Pita Ferreira⁶²⁶. Para responder às

⁶²⁶ Padre Pita Ferreira, *A Sé do Funchal...*, p.278 sem indicação de fonte.

necessidades crescentes de espaços de culto, o Bispo D. Fernando de Távora mandou levantar mais dois altares na Sé, um na capela de Santa Ana, no lado sul do transepto da Sé do Funchal, e outro na capela de Santo António, em 1572⁶²⁷. Pouco tempo depois, altar de Santa Ana «*tomou o nome do Senhor Bom Jesus depois que lhe aplicou o Bispo D. Hieronimo Barreto as Indulgencias concedidas pelo Papa Gregório XIII no anno de 1577*»⁶²⁸. Todas estas alterações implicam obras, algumas delas documentadas, como as do conserto da capela do Senhor Jesus, terminadas em 1585, data em que é mencionada a despesa de limpar a areia que ficou⁶²⁹. É provável que seja esta a data que marca a colocação das quatro pinturas sobre tábua do século XVI de que nos ocuparemos agora. Data de 1677 a remodelação de todo o altar e o retábulo de talha dourada que o orna ainda hoje e integra, um crucifixo em vulto e, além das referidas pinturas, outras três telas da 2ª metade do século XVII.

Sabe-se que a devoção a Santa Ana, «*cujo dia foi sempre de guarda nesta Diocesi, antes de o ser na Metropole*» se transferiu para o altar de N^a Sr^a da Conceição, mandado construir em 1637, onde «*se celebra com particular zelo a sua novena*»⁶³⁰. Deduz-se, pois, que entre 1577 e 1637, o altar terá servido para as devoções de Santa Ana e do Senhor Jesus.

Passemos à fortuna crítica das pinturas do século XVI, representando *Encontro de Santa Ana e S. Joaquim na Porta Dourada*, *Fuga para o Egipto*, *Adoração dos Magos* e *Circuncisão*. Foram sumariamente referidas por Eduardo N. Pereira como «*valerosíssimas*» e por Cayola Zagallo como sendo de «*boa qualidade*», mas estes autores só identificaram correctamente os temas da *Fuga para o Egipto* e a *Adoração dos Magos*⁶³¹, julgamos que por estarem as pinturas enegrecidas, tanto mais que Zagallo afirma terem um colorido escuro, o que, após limpeza a que foram sujeitas, se veio a verificar não ser correcto. Pita Ferreira elogia também estas pinturas, publica fotografias e descrição delas, considerando que todas do mesmo pincel por comparação dos tipos utilizados, e destacando a «*perfeição do desenho e a composição das cenas revelam bom artista da escola flamenga*»⁶³².

⁶²⁷ Idem, *ibidem*, p. 8.

⁶²⁸ Henrique Henriques de Noronha, *Memórias...*, p.141.

⁶²⁹ AHDF, *Fábrica da Sé. Recebimento e Despesa 1580-96*, fl.110v (ARM, mf. 686).

⁶³⁰ ⁶³⁰ Henrique Henriques de Noronha, *ibidem*, p. 141.

⁶³¹ Padre Eduardo Pereira, *ibidem*, p. 720,. Cayola Zagallo, *A pintura dos Séculos XV e XVI...*, p. 58.

⁶³² Padre Pita Ferreira, *A Sé do Funchal...*, pp.277, 278.

Apenas após os trabalhos de restauro efectuados em 1996 e 1997⁶³³ ficou visível uma assinatura na tábua *Fuga para o Egipto*, que estava em zona habitualmente oculta pela moldura. Segundo Rui Carita «fotografaram-se de imediato os painéis e foram contactados os historiadores Vítor Serrão e Luís Teixeira para o seu estudo. O doutor Luís Teixeira fotografou demoradamente todos os painéis por reflectografia. Apareceu então uma larga obra de oficina, onde a par do desenho directo, por vezes várias emendado, igualmente foram aplicados decalques, reconhecíveis pelo ponteadado. A assinatura, bastante gasta nalguns pontos, foi colocada sobre matéria cromática, mas apresenta indícios de ser contemporânea da mesma»⁶³⁴.

Fernando António Baptista Pereira publica entretanto um decisivo artigo em que faz a leitura da inscrição como *Michael de Coxcie / Pictor Regis Pinxit/ Anº Mdlxxxl* e defende também que as restantes tábuas são da mesma mão: «Para nós são evidentes as afinidades estilísticas entre as quatro pinturas: o mesmo desenho fino e amaneirado da figura (há modelos que claramente “passam” de umas pinturas para as outras, como já havia notado Pita Ferreira), a mesma filiação “romancista” da arquitectura do *Encontro na Porta Dourada*, assim como o carácter “rafaelesco” nas poses serenas e espiritualizadas dos modelos; em contrapartida o modo profundamente flamengo de organizar a composição e, sobretudo, o tratamento dos fundos paisagísticos (lembrando muito mais as soluções da geração anterior que e não tanto as dos seus contemporâneos de então); o mesmo colorido “maneirista” em que predominam as transparências, os amarelos alaranjados brilhantes e as diferentes tonalidades de rosa. Acresce que é possível aproximar todas essas características com a obra conhecida do pintor, designadamente com o tríptico da *Ceia de Cristo*, do Museu de Bruxelas, datado de 1576, ou com o *Martírio de S. Sebastião*, do Museu de Antuérpia, datado de 1575, próximos da data de execução do retábulo da Sé do Funchal e assinados com grafia semelhante»⁶³⁵.

Efectivamente o jogo cromático de Michael Coxcie é sensivelmente o mesmo que encontramos já em *David e Golias* (Escorial) ou no mais tardio retábulo da Catedral de Saint Rombout em Malines (1580), em que as variações em torno dos azuis, dos verdes, dos laranjas, dos rosas, são postas lado a lado numa relação conflitual que o Maneirismo

⁶³³ Os trabalhos de desmontagem das tábuas, limpeza e preenchimento de lacunas foram efectuados pelo atelier de Eleonor Cruz Leitão e Georgina Garrido.

⁶³⁴ Rui Carita, «A capela do Senhor Jesus da Sé do Funchal». *Isleña* nº22, Jan-Jun 1998, p.9. Os resultados das reflectografias feitas por Luís Teixeira não foram, até hoje, por ele divulgados.

⁶³⁵ Fernando António Baptista Pereira, «Importante descoberta na Sé do Funchal. Painéis do Altar de Senhor Jesus da autoria de pintor flamengo», *Jornal da Madeira*, 1 de Janeiro de 1997. A análise de *Circuncisão* e

tanto utilizou, colhidos em obras de Pontormo como a *Ceia de Emaús* (Galeria dei Uffizi), ou nas aciduladas tonalidades de Miguel Ângelo, bem evidentes nos frescos no tecto da Capela Sistina que o recente restauro lhes devolveu .

Fernando António Baptista Pereira sugere que as pinturas possam ter sido uma encomenda régia de Filipe II: «para emular o seu avô D. Manuel nas ofertas à Igreja e tendo sido a Sé do Funchal um dos templos que o Venturoso mais beneficiou com ricas ofertas, não custa admitir como hipótese frutuosa para futuras investigações que o Retábulo do Altar de Santa Ana foi uma doação régia do monarca castelhano à Catedral da capital da Madeira»⁶³⁶. Adianta ainda que podem ter existido no retábulo primitivo outras tábuas a completar a invocação a Santa Ana: as *Santas Mães* (*Santa Ana, a Virgem e o Menino*) e eventualmente ainda, também, um *Nascimento da Virgem*.

Relativamente à questão da serem inteiramente executadas por Michael Coxcie, e tendo em conta a sua avançada idade em 1581 (82 anos), Rui Carita inclina-se mais para que, «estejamos mais em presença de um trabalho dos filhos do que do pai». No entanto há notícias mais tardias da sua actividade—em 1588 assina ainda o *Martírio de S. Jorge* para a igreja de Saint Rombout em Malines e no ano da sua morte, 1592, termina o tríptico de Sainte Gudule e vai a Antuérpia retocar o *Juízo de Salomão* que tinha feito dez anos antes⁶³⁷. Mesmo que a sua assinatura funcione como marca da oficina, não excluindo as colaborações que possam existir na execução das peças, foi um pintor que se manteve activo até ao fim da vida.

Num breve apontamento biográfico lembramos que Michael Coxcie nasceu em 1499 em Malines, fez a aprendizagem no atelier de van Orley e foi depois a Itália onde bem cedo se destaca ao executar um conjunto de frescos na capela de Santa Bárbara em Santa Maria dell'Anima (1531), que era então a Igreja dos Flamengos em Roma, frescos ainda existentes, de forte influência de Perin del Vaga. Admitido na Academia de S. Lucas em 1534, regressou a Flandres em 1539, data em que se inscreveu na Guilda dos Pintores de Bruxelas e iniciou uma longa carreira com importantes encomendas. Dirigiu a manufactura Real de Tapeçarias de Bruxelas de 1552 até 1563, instalando-se a partir de então em Malines. Foi-lhe atribuído o título de pintor régio em 1556 por Filipe II, que inclusivamente lhe encomendou uma cópia da *Adoração do Cordeiro Místico* de van Eyck.

Adoração dos Magos é retomada em 1998 no catálogo *Las sociedades ibéricas y el mar. As sociedades ibéricas e o mar*.

⁶³⁶ Fernando A. Baptista Pereira, «Importante descoberta ...», p.4.

⁶³⁷ J. Ollero Butler, «Miguel Coxcie y su obra en España», *Archivo Español de Arte*, col. 48, nº 190-191, p.169

Grande admirador da obra de Rafael, encontram-se também na sua obra tipos colhidos em Miguel Ângelo, Bronzino Andrea del Sarto, Sebastiano del Piombo; depois, toma referências de Veronese e de Ticiano, por exemplo nos rostos de Cristo com a Cruz às costas ou nos raros nus femininos; e mesmo de Leonardo nos rostos da Virgem, do Menino e de alguns anjos⁶³⁸. Vasari afirma tê-lo conhecido em 1532 e diz que ele levou para Flandres a *maniera italiana* e era muito considerado entre os flamengos «*per essere tutto grave e fare le sue figure che hanno del virile e del severo*»⁶³⁹. Esta faceta austera de Coxcie, que alia sua opção por uma pintura devocional de raiz flamenga à lição italiana, agrada a Carlos V, que possuía vários quadros dele, e a Filipe II, que adquire entretanto vários outros. Muito elucidativa é a opinião do Padre Singüenza, que o considera «*gran imitador de la manera Andrea del Sarto y de otros buenos y que, por ser imitador de los valientes de Italia merece le pongamos entre ellos, aunque cuando hacía de su ingenio descubría la verdad y aquella manera propia de flamenco, que naturalmente es desgraciada, de poca fuerza y probre movimiento*»⁶⁴⁰.

Encontro de Santa Ana e S. Joaquim na Porta Dourada

Óleo sobre tábuas, A.180 x L.90 cm

1581

Frente a uma estrutura arquitectónica bastante despojada, como é comum em diversas obras de Michael Coxcie, limitada a uma arcada dórica com pedestal encimada por um friso de triglifos e métopas e frontão triangular, e animada apenas pela evocação dos diferentes materiais através da cor, vemos as figuras de Santa Ana e S. Joaquim (fig. 223). É uma composição cuja aparente simetria é contrariada por pequenos desacertos na colocação nas figuras, o que faz com que a cena se vá organizando em profundidade, conduzindo o olhar do espectador do primeiro plano, ocupado por S. Joaquim, àquele em que está Santa Ana, depois ao do Anjo ao centro para o qual olha o Santo, e finalmente aos dos elementos de fundo, sempre num movimento de sucessivas alternâncias. O jogo cromático das vestes é marcado pelos contrastes vivos entre o rosa, os azuis e os verdes, embora mais discreto que nas outras tábuas. A solução narrativa passa por uma condensação de dois episódios num só: o do *Encontro na Porta Dourada* e o do *Anúncio do Anjo a S. Joaquim*, que se resume a uma discreta alusão ao retiro do santo entre os

⁶³⁸ Idem, *ibidem*, pp.170, 171.

⁶³⁹ Vasari, *Vite...*, Edizione Giuntina, vol. VI, p. 226.

⁶⁴⁰ *Filipe II...*, p.441.

pastores dada pela presença de um rebanho na paisagem fundeira, de uma ovelha junto a ele e de um cajado na sua mão. Esta paisagem vislumbra-se por detrás do arco e nela vemos um prado, mais ao fundo, um rio atravessado por uma ponte, e ao longe montanhas e edifícios.

Michael Coxcie tratou por diversas vezes a figura dos pais da Virgem, como na *Genealogia Temporal de Cristo* do Escorial, no *Tríptico do Trânsito da Virgem*, do Prado, no *S. Joaquim expulso do Templo* do *Díptico da Redenção*, e em *A Virgem com o Menino, Santa Ana e S. Joaquim*, também no Escorial, onde o tipo de S. Joaquim, excepto neste último quadro em que ele aparece mais envelhecido, é sensivelmente o mesmo.

Rui Carita assinala neste quadro um *pentimento* na figura de Santa Ana, visível no espessamento da camada pictórica, que deixa entrever duas versões⁶⁴¹.

Fuga para o Egipto

Óleo sobre madeira, A.180 x L.90 cm

Assinado e cronografado -1581

Esta tábua (fig.224) é a mais imbuída da tradição flamenga pelas características que imprime à paisagem, não só no tipo de casas rurais de empenas inclinadas, como até no pequeno canal que atravessa horizontalmente o quadro. Um grupo de soldados a cavalo aproxima-se de uma das casas à porta da qual estão alguns camponeses, cena que pode ser uma alusão à matança dos inocentes. Um elemento arquitectónico com embasamento em mármore branco e encimado por uma coluna torsa contrasta com os edifícios que, como vimos se enquadram na tradição local (fig.225). As personagens principais seguem um modelo estabelecido há muito, em que S. José caminha com um bastão sobre o ombro e se volta num gesto protector para a Virgem que segue com o Menino ao colo, sentada sobre o burro⁶⁴². Louis Réau detecta esta fórmula a partir do século XIII⁶⁴³ e encontramos-la, por exemplo, para ater-nos a casos conhecidos da pintura nórdica, em Dürer (Staadliche Kunstmuseen, Dresden) ou em Isenbrandt (pormenor do painel *As sete dores da Virgem* da igreja de Notre-Dame de Bruges).

Também nesta tábua se observa o colorido caro a Michael Coxcie, sobretudo nas vestes, já que a predominância da paisagem obriga à existência de uma grande área de

⁶⁴¹ Rui Carita «A capela do Senhor Jesus...», p.10

⁶⁴² Idem, *ibidem*, p.10, O autor afirma que neste quadro, à semelhança da emenda existente no anterior, «existem dois burros, com massas de tinta perfeitamente visíveis a olho nu»,

⁶⁴³ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, p. 286.

tonalidades mais surdas de que se destaca, nas folhagens mais altas e árvore isolada ao centro, uma luz dourada já crepuscular.

Adoração dos Magos

Óleo sobre madeira, A.90 x L.100cm

Tal como no caso anterior a paisagem desta pintura (fig. 226) enquadra-se no gosto nórdico, com a sua casa tipicamente flamenga. As figuras organizam-se em torno da Virgem e do Menino, que ocupam uma posição central, voltadas para Belchior, que vemos em primeiro plano, ajoelhado e levando a mão ao peito, gesto que repetidamente encontramos nas personagens de M. Coxcie. Também em atitude de veneração está Gaspar, do lado direito, ajoelhado mas de braços abertos, enquanto Baltazar, mais atrás, está ainda de pé, trazendo na mão a sua oferenda. No chão estão depositas duas coroas e um vaso aberto com o ouro, enquanto a outra taça está pousada mais atrás num parapeito. Os vasos cobertos que contêm as oferendas, ornamentados de pérolas e pedras preciosas, são pouco diferenciados entre si. S. José tem nesta composição uma presença bastante discreta, num plano mais recuado e pouco iluminado, dando assim o protagonismo às outras figuras.

As preferências cromáticas e as habituais combinatórias anteriormente apontadas deste pintor mantêm-se nesta pintura, para as quais a riqueza do traje dos reis fornece um excelente pretexto.

Circuncisão

Óleo sobre madeira, A.90 x L.100cm

O interior do templo é indicado por elementos arquitectónicos simples, e pelo cortinado que se abre ao fundo enquadrando as personagens principais (fig. 228). O *mohel*, com a cabeça coberta segundo a tradição judaica empunha uma faca de sílex. Um ancião auxilia-o, segurando o Menino sobre uma mesa circular coberta de toalha branca. Uma figura feminina ajoelhada tem nas mãos um pequeno cofre, cremos que por imitação do tema da *Apresentação do Menino no Templo* em que é trazida uma oferta, geralmente de duas rolas, mas por vezes de um pequeno cofre de dinheiro. Logo atrás outros três assistem à cerimónia. Duas delas têm a mesma posição, com um livro fechado numa mão e com a outra devotamente colocada sobre o peito. A tratar-se das figuras da Virgem e de S. José junto à mesa, como é comum neste tema e como interpretaram Pita Ferreira e Fernando António Baptista Pereira, a sua caracterização iconográfica não é clara. Em

primeiro plano, à esquerda, uma outra figura feminina, já idosa, lê um livro, parecendo, como no caso do pequeno cofre, tratar-se de contaminação do tema da *Apresentação no Templo* em que está presente a profetisa Ana⁶⁴⁴. É claramente uma «citação» da Sibila Persa de Miguel Ângelo no tecto capela Sistina a que, aliás, Michael Coxcie repetidamente recorre, como é o caso da *Circuncisão* da Catedral de St. Rombout de Malines (fig. 229) e nas tábuas do *Nascimento da Virgem* e da *Apresentação no Templo* pertencentes ao Tríptico do *Trânsito da Virgem*⁶⁴⁵. À Sibila Persa era atribuída uma profecia relacionada com o triunfo da Virgem sobre a fera do Apocalipse (fig. 227)⁶⁴⁶.

As figuras agrupam-se em torno do Menino, mais intensamente iluminado, e apresentam movimentações e torções que animam ritmicamente a composição, sem nunca contradizerem a atitude compenetrada de todos os intervenientes.

O colorido é, como nas outras tábuas, avivado por contrastes entre as tonalidades preferidas de Coxcie, os rosas, laranjas, verdes e azuis obtidos por mistura.

Pinturas do altar de Santo António

Este altar foi levantado no início do século XVI por Álvaro de Ornelas Savedra e sua segunda mulher Branca Fernandes de Abreu, que estão sepultados defronte dele⁶⁴⁷. O retábulo na sua feição actual data de finais do século XVII, início do século XVIII⁶⁴⁸, mas, para além de duas telas coevas da talha e desta campanha de obras, integra quatro tábuas mais antigas, todas da mesma mão, representando *São Lourenço*, *S. Jerónimo*, *S. Francisco recebendo os Estigmas* e *Vocação de S. Mateus*, que Pita Ferreira diz serem de valor e enquadra numa escola portuguesa. Também Eduardo Pereira as considera «de real merecimento», destacando o *S. Jerónimo*, «de não menor valia que a célebre tábua do

⁶⁴⁴ Episódio contado no evangelho de S. Lucas, II, 22-38. Cremos ser a esta figura que se refere o Pe. Pita Ferreira quando diz «à direita e sentado um velho lê as orações rituais» p. 278, e também Fernando António Baptista Pereira «à direita um homem idoso recita as orações rituais», in *Las Sociedades Ibericas...*, p.268). Está situada no lado esquerdo do quadro.

⁶⁴⁵ J. Ollero Butler *ibidem*, p. 170 e 192 e Filipe II, p. 441.

⁶⁴⁶ José Álvarez Lopera, *Miguel Ângelo*, Lisboa, Estampa 2000, p.102.

⁶⁴⁷ Fizeram testamento de mão comum em 1517, conforme refere o Pe. Pita Ferreira em *A Sé do Funchal*, p.11. O instituidor morre em 1526 e seu testamento está transcrito no *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. V, 1937, p. 142-148. Na página 79 do volume XXI desta obra, dedicado ao arquivo da família Ornelas Vasconcelos pode ler-se: «A esta capela estava associado o encargo annual de 6000 réis para missas e 4000 réis para cera e ornato da mesma. A administração da capela ficou a cargo dos Ornelas de Abreu, sargentos-mores de Machico, descendentes de Jerónimo de Ornelas de Abreu, filho dos instituidores. A primeira tomada de contas dos encargos deste vínculo, testemunhada no respectivo processo do Juízo dos Resíduos e Capelas, data de 1586, prestando contas António Garcia, fidalgo, em nome de sua cunhada Jerónima de Abreu, neta do fundador». A documentação deste processo é omissa, no entanto, em relação a obras na capela.

⁶⁴⁸ Há efectivamente em 1697 um mandado de 100 000 réis do Conselho da Fazenda para ajuda da obra do retábulo.

Museu das Janelas Verdes»⁶⁴⁹. Cayola Zagallo situa-as cronologicamente no século XVI, e sublinha «o real mérito artístico» de *S. Francisco recebendo os estigmas* com o seu fundo de paisagem⁶⁵⁰.

Pita Ferreira é de opinião que estes quadros têm como proveniência o primitivo altar instituído no primeiro quartel do século XVI, embora não estejam directamente relacionadas com a iconografia de Santo António. Encontram-se em relativo bom estado, mas bastante enegrecidas, o que dificulta a observação. Aventamos, no entanto a possibilidade de, tal como se passa no altar fronteiro a este, se tratarem de obras ligadas à oficina de Michael Coxcie.

S. Jerónimo

Dimensões aproximadas 90 x 70 cm

Finais do século XVI

O santo (fig. 230) está representado junto a uma mesa sobre a qual assenta uma estante com um livro; veste capa vermelha e leva a mão esquerda ao peito, enquanto a direita repousa sobre uma caveira. É para ela que dirige um olhar meditativo que se coaduna com o recolhimento do ambiente de *scriptorium* que o rodeia. Ao fundo destaca-se da janela aberta um crucifixo em que a figura de Cristo, na sua anatomia e modelação, lembra um *Calvário* desenhado por Miguel Ângelo para Vittoria Colonna divulgado em gravura; logo abaixo vê-se uma ampulheta sobre um conjunto de livros, atrás da caveira; do outro lado um relógio de pesos (fig. 232), e os atributos—o chapéu cardinalício e o leão. A presença de um relógio é frequente na representações de S. Jerónimo, reforçando, com a da ampulheta e a caveira, a alusão à *vanitas* cara aos humanistas, de que S. Jerónimo é considerado padroeiro. Este tem um mostrador de ouro sobre fundo azul, semelhante aos que aparecem já nas iluminuras florentinas da *Bíblia de Belém*, no gabinete de dois santos que se dedicaram ao estudo das Escrituras: S. Nicolau de Lira (fig. 231) e S. Jerónimo⁶⁵¹. No estado actual da pintura, não é possível distinguir pormenores da caixa.

A composição, simples e compacta, centra-se na figura do Santo, e apenas a janela ao fundo prolonga um pouco o espaço em profundidade. É sobretudo para a frente, para nós, que o espaço avança, projectado pelo primeiro plano da mão sobre a caveira, numa

⁶⁴⁹ Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...*, p. 720.

⁶⁵⁰ Cayola Zagallo, *A Pintura dos séculos XV e XVI...*, p.56.

⁶⁵¹ *A imagem do Tempo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 154, e *Jerónimos, 4 séculos de Pintura*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura-Instituto / Português do Património Arquitectónico e Arqueológico / Mosteiro dos Jerónimos, 1993, vol I, p. 28.

estratégia que retoma de certo modo a de Dürer ao evidenciar estes elementos, mas que, ao contrário deste, não recorre a nenhum gesto dirigido directamente ao espectador, deixando-nos no limiar do ambiente meditativo da cena.

Uma obra atribuída a Michael Coxcie, o *Santo Antão* de Madrid, (antiga colecção Traumann) parece-nos próxima deste quadro pela fisionomia do Santo, e pela «anatomia mesurada del Cristo crucificado»⁶⁵².

Vocação de S. Mateus

Dimensões aproximadas A.100 x L.90 cm

Finais do séc. XVI

S. Mateus, (fig.233) com as mãos pousadas sobre a sua banca de cambista, olha interrogativamente para Cristo que é representado em movimento, convidando-o a segui-lo, numa postura serpentizada e com uma finura de traços que recorda o *Noli me tangere* de Pontormo⁶⁵³. Mais próximo ainda está da figura de Cristo em *O Tributo de César*, (Madrid, colecção particular) nos traços, o modo de segurar a túnica e de colocar os pés, bem como S. Mateus se parece a figura que está de costas para Cristo neste quadro. Quanto aos traços fisionómicos de Cristo, são muito semelhantes aos utilizados por Michael Coxcie, que, como nota Ollero Butler, são muitas vezes de clara procedência veronesiana e tizianesca⁶⁵⁴. É o caso do referido *Tributo de César*, de *Cristo em casa de Marta e Maria* (Toledo, Hospital Tavera) ou do Tríptico da vida de Cristo (1567) dos Museus Reais de Belas Artes de Bruxelas, ou aindano *Cristo carregando a Cruz* do museu do Prado (fig. 234).

É de novo uma composição simples mas eloquente, colocando o ênfase na relação entre as duas personagens e, sobretudo, na dinâmica que se gera entre elas, bem elucidativa da ideia de vocação.

S. Francisco recebendo os estigmas

Dimensões aproximadas A.100 x L.90 cm

Finais do séc. XVI

O santo, em atitude de oração, com um joelho por terra, o corpo a três quartos e o rosto de perfil, numa torção que nos faz participar melhor da cena, apresenta os estigmas

⁶⁵² J.Ollero Butler, *op. cit.*, p. 177.

⁶⁵³ Feito a partir de um cartão de Miguel Ângelo e de que existem duas versões, uma das quais feita cerca de 1531 e encomendada pelo Marquês del Vasto, segundo afirma Gonzalo M. Borrás Gualis, *Jacopo Pontormo*, Madrid, Historia 16, nº15, pp.103, 104).

⁶⁵⁴ J.Ollero Butler, *ibidem*, p.170, 171.

das mãos bem visíveis, os braços abertos numa atitude de entrega (fig. 235). O rosto ergue-se para a teofania do crucificado com asas de serafim que lhe aparece numa nuvem luminosa na parte superior do quadro, os olhos levantados e fixos, a boca entreaberta, num perfeito domínio da retórica do assombro de que fala Victor I. Stoichita⁶⁵⁵. O episódio desenrola-se no cimo do monte Alborna, na presença de Frei Leão adormecido, tal como sucedeu aos Apóstolos durante a agonia de Cristo no Jardim das Oliveiras, episódio fundador da introdução desta testemunha na cena.

A paisagem fundeira mostra-nos, numa luz crepuscular, o curso sinuoso de um rio, uma ponte e casario ao fundo, do qual se destaca a flecha de uma igreja. Deste conjunto de tábuas esta é a que concede maior protagonismo à paisagem, o que se justifica por exigências narrativas do tema, não deixando no entanto de privilegiar a figura e a retórica dos seus gestos, numa eficaz representação da experiência visionária.

São Lourenço

Dimensões aproximadas A. 90 x L.70 cm

Finais do século XVI

S. Lourenço (fig. 237), de pé, num interior definido simplesmente pelo recurso a alguns sóbrios elementos arquitectónicos como o arranque de uma coluna, segura na mão direita um livro e, na outra, a grelha do martírio. Veste dalmática de padrão geométrico orlada de pérolas e cabochões e a alva tem também decoração preciosa nos punhos. O rosto sereno e contemplativo assemelha-se ao de S. Francisco, as mãos são particularmente bem delineadas.

No seu conjunto as quatro pinturas optam por uma linguagem de contenção, clara na identificação dos santos e evocativa de uma relação. À falta de uma eventual prova documental ou laboratorial, e baseados apenas num cotejo estilístico dificultado pelo estado de conservação das e pelas circunstâncias adversas de observação, cremos, no entanto, que as suas características, aliando intimamente os ressaibos de modelos italianos ao recorte flamengo da execução, as colocam na lista das obras hipoteticamente atribuíveis à oficina de Michael Coxcie.

⁶⁵⁵ Victor I. Stoichita, *El ojo místico*, Madrid, Alianza, 1996, p.166.

3.4.4. Fernão Gomes

Entre os raros casos de encomenda documentada para a ilha da Madeira encontra-se um retábulo de Fernão Gomes para a capela do Calvário na Ribeira Brava, instituída em 1581 pelo Padre Jorge Afonso, também responsável pela criação da Confraria do Senhor Jesus. Por morte deste, recebeu D. Guiomar de Bettencourt trinta mil réis para aquele fim, mas a obra acabou por ser encomendada apenas em 1588, por mandado do Bispo D. Luis Figueiredo de Lemos. Estava já no lugar em 1590⁶⁵⁶, tendo levado o marceneiro Pero Mendes por fazer o retábulo 35 000 réis, e Fernão Gomes, por pintá-lo e dourá-lo, 34 000 réis. Com os transportes, seguro e demais despesas, chegou a cerca de cem mil réis, quantia considerada exagerada por alguns mordomos da Confraria e que dá bem a ideia do que muito que custava trazer um retábulo lisboeta de boa mão para uma pequena capela da ilha.

A documentação é omissa em relação ao tema do desaparecido retábulo mas seria, a dar crédito à descrição de Alberto Artur Sarmiento concordante, aliás, com a invocação da capela, «um tríptico, tendo na tábua central Jesus Crucificado e nas laterais Nossa Senhora e Santa Maria Madalena»⁶⁵⁷.

Segundo Dagoberto Markl⁶⁵⁸ constam da lista de restauros do Instituto José de Figueiredo outras duas obras entretanto desaparecidas, que são um *Cristo* e uma *Virgem* provenientes do Convento de Santa Clara. Estranha-se tanto o desaparecimento das peças como a coincidência de tema entre elas e dois dos painéis do tríptico do Calvário.

Deixando a cripto-história à espera de eventuais novos dados, passemos a examinar as obras de Fernão Gomes ou da sua oficina ainda existentes na ilha da Madeira, que pela sua quantidade revelam o apreço tido por este pintor.

Ascensão de Cristo

Óleo sobre tábua. A. 335 x L.123cm

Proveniente da Sé do Funchal

Museu de Arte Sacra do Funchal, n° de inv. MASF48

c.1590

⁶⁵⁶ A documentação sobre esta encomenda foi divulgada pelo Padre Manuel Pita Ferreira no artigo «A Capela do Senhor Jesus e o seu retábulo», *Das Artes e da História da Madeira*, vol. I, nº 6, Funchal, 1951, pp. 17-22. No entanto este autor identificou-a, erradamente, com uma *Descida da Cruz*, cópia de Van der Weyden, hoje no Museu de Arte Sacra do Funchal. A confusão criada em volta deste retábulo ficou suficientemente esclarecida por Dagoberto Markl no seu livro, *Fernão Gomes, um pintor do tempo de Camões*, pp. 66-70 e por Luiza Clode e Fernando António Baptista Pereira no catálogo do Museu de Arte Sacra do Funchal, *Arte Flamenga*, pp.30-33, pelo que não nos vamos ocupar dela aqui.

⁶⁵⁷ Alberto Artur Sarmiento, *Freguesias da Madeira*, 2ª ed., Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1953, p. 162 (recolha de uma série de monografias publicadas no *Diário de Notícias* em 1930-31.

A *Ascensão de Cristo* (fig. 239), hoje no Museu de Arte Sacra do Funchal, veio de um altar do transepto da Sé, entretanto desmontado, e pertencente à Confraria da Ascensão, criada, como vimos em 1572⁶⁵⁹. Segundo Pita Ferreira o quadro «é uma tábua portuguesa dos finais do século XVI, da autoria de Fernão Goes e adquirida pela Confraria da Ascensão para ser colocada no seu altar, levantado no transepto da Catedral, em 1572»⁶⁶⁰. Esta obra volta a ser alvo de atenção em 1973, por parte de Dagoberto Markl⁶⁶¹, que considera ter sido erro de impressão o apelido Goes em vez de Gomes, uma vez que não é conhecido, nessa época, nenhum pintor assim chamado e, além disso, quando o quadro esteve em restauro em Lisboa, ia identificado como de Fernão Gomes.

Ao analisar estilisticamente a *Ascensão*, este autor considera a peça de inferior qualidade em relação aos painéis dos Jerónimos, então por restaurar, e sublinha a diferença no tratamento cromático, muito mais virado para tonalidades claras no caso do painel da Ascensão. Efectivamente a paleta utilizada neste quadro baseia-se em tonalidades claras, recorrendo mais ao contraste de cor que ao de claro-escuro, ainda que a figura de Cristo funcione como foco irradiante pelo branco da túnica e pelo halo que o envolve. Nas vestes dos Apóstolos destacam-se, pela intensidade e claridade, os amarelos e rosas, sempre em contraponto com os mais sombrios azuis e verdes. Neste aspecto difere dos painéis dos Jerónimos, mas temos de ter em conta que uma é uma situação de exterior e com carácter de teofania, que Fernão Gomes trata habitualmente com uma iluminação mais difusa que os interiores, mais propícios à confrontação entre fortes penumbras e pontos de intensa claridade próprios de um maneirismo da luz.

Dagoberto Markl reconhece contudo, no citado texto, afinidades com os painéis do *Nascimento da Virgem* e da *Anunciação* do Mosteiro dos Jerónimos, tanto no «espaço acanhado da composição» como em proximidades de desenho, e ainda afinidades com um desenho do Museu Nacional de Arte Antiga (nº inv. 2523) (fig.240): «Os anjos, que em menor número, povoam a parte superior do painel do Funchal, apresentam inegáveis afinidades nos rostos, nas anatomias e nas asas, com a *Anunciação* dos Jerónimos (fig.245). Nas Virgens destes dois painéis (fig.241, 242), reconhecem-se acentuadas semelhanças na maneira de desenhar o nariz e a boca, que encontramos igualmente na mulher aos pés da cama de Santa Ana, no *Nascimento da Virgem*, de Belém, e que se repetem no desenho assinado e datado de 1599, uma *Ascensão* pertencente ao Museu

⁶⁵⁸ Dagoberto Markl, *Fernão Gomes, um pintor do tempo de Camões*, Lisboa, 1973, p.66.

⁶⁵⁹ Padre Pita Ferreira, *A Sé do Funchal...*, p.108.

⁶⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 280. O autor não revela a fonte onde colheu esta informação.

Nacional de Arte Antiga, em especial nos rostos da Virgem e de Maria Madalena. Também se aproximam os discípulos de Jesus em ambas as *Ascensões*, a do Funchal e o desenho do Museu, apesar das diferenças existentes entre uma pintura — onde intervieram possíveis colaboradores — e um desenho da exclusiva responsabilidade do mestre»⁶⁶². Como vemos pesam mais as semelhanças que as diferenças e, numa apreciação global, o autor refere a «excelência deste trabalho».

A composição segue nas suas linhas gerais um gravado de Cornelis Cort, aberto em 1537 a partir da *Transfiguração* de Rafael ⁶⁶³, embora não siga de perto este modelo na concepção particular das figuras. É bem sabido como Rafael consegue criar um paradigma, tanto na *Transfiguração* como na *Madona di Foglino*, obras que foram amplamente glosadas não só pela mestria da construção e tratamento das figuras como pela eficácia com que lidam com os dois níveis de realidade em jogo, destacando o terreno do celestial e ao mesmo tempo oferecendo uma perfeita encenação da experiência visionária. Tal encenação sublinha a diferença entre estes mundos, a alteridade existente entre eles, mostrando, simultaneamente, uma situação prodigiosa de comunicação entre o celeste e o terreno, tão a gosto do contexto doutrinário contra-reformista.

Uma curiosidade no painel da *Ascensão* prende-se com a possibilidade de inclusão de um auto-retrato num dos apóstolos à direita, semelhante ao que está no painel do *Pentecostes* do retábulo da Sé de Portalegre: «o mesmo rosto grave e arredondado de um homem já meio calvo é o único que dirige o seu olhar para fora da representação, encontrando-se deliberadamente com o nosso. A sua mão direita aponta para o centro superior da composição, onde se assiste ao insondável prodígio da manifestação divina. A presença deste olhar e de tal gesto é intencionalmente persuasiva, solicita-nos uma partilha, pretende implicar-nos na contemplação atenta dos mistérios sagrados que as pinturas narram, afirma subtilmente o seu privilégio de participar nos espaços pictóricos em que se distribuem a Virgem e os Apóstolos. A sua fisionomia tem, além disso, traços singulares de individuação, contrastando com os escorços angulosos e algo estereotipados dos outros personagens»⁶⁶⁴. A presença de um *admonitore*, já defendida por Alberti, generaliza-se ao longo do século XVI de modo a que muitas vezes é a próprio pintor que assume esse papel,

⁶⁶¹ Dagoberto Markl, *ibidem*, p.43-46.

⁶⁶² Idem, *ibidem*, p. 44.

⁶⁶³ Idem, «Fernão Gomes no Mosteiro dos Jerónimos», in *Jerónimos. Quatro séculos de Pintura...*, vol II, p. 128.

⁶⁶⁴ José Alberto Seabra Carvalho, in *A Pintura Maneirista. A Arte no Tempo de Camões*, p. 478.

bem ilustrativo da crescente consciência que tem do seu protagonismo no acto de dar a ver a invenção ou ideia.

A *Ascensão* do Funchal é apontada ainda por José Alberto Seabra de Carvalho como obra precursora do desenho do mesmo tema do Museu Nacional de Arte Antiga: «Fernão Gomes já havia ensaiado uma composição congénere, embora mais ingenuamente 'rafaellesca', na *Transfiguração* que pintou para a Sé do Funchal»⁶⁶⁵. Note-se que se trata não de uma *Transfiguração*, mas de uma *Ascensão*, uma vez que a figura de Cristo está isolada sobre o Monte das Oliveiras, não estão presentes Moisés nem Elias junto a Pedro, Tiago e João, mas sim os onze Apóstolos, dada a exclusão de Judas, e a Virgem.

A datação da peça não é consensual entre os autores que dela se ocuparam, o que evidencia a dificuldade de ordenar cronologicamente a obra de Fernão Gomes resultante, por um lado, do desencontro entre obras documentadas e obras conservadas e por outro na sua típica tendência para repetir um restrito repertório de formas. Dagoberto Markl, fundamentado em factores estilísticos, afirma que o painel deve ter sido feito em 1573, após o regresso do pintor da Holanda, o que joga também com a data da gravura. Vítor Serrão, no entanto, aponta para uma execução mais tardia do painel, em cerca de 1590, contrapondo que foram então feitas obras no altar «*com retavolo que ao presente se está fazendo em Lixboa*»⁶⁶⁶. Markl não aceita esta hipótese, reiterando a sua posição com base na comparação com o desenho do mesmo tema datado de 1599: «Há uma diferente noção de espaço, bem alargada e monumental no desenho e acanhada, arcaizante no painel do Funchal. Não é quanto a nós possível que entre este e as pinturas dos Jerónimos mediem quatro anos, e nove em relação ao desenho»⁶⁶⁷. O argumento do espaço não se nos afigura como decisivo, uma vez que este autor o invoca de modo contraditório, a primeira vez para salientar o espaço acanhado da composição como afim do dos painéis dos Jerónimos, a segunda para, na comparação com o desenho do mesmo tema, elogiar a abertura e monumentalidade de um em detrimento da limitação do outro. É difícil estabelecer uma comparação deste tipo entre um desenho e uma pintura com uma presença mínima de

⁶⁶⁵ Catálogo da Exposição do Grande Jubileu do ano 2000. *Cristo Fonte de Esperança*, Porto, 2000, p.150. Também mencionada no catálogo *A Pintura Maneirista...*, p. 359.

⁶⁶⁶ Vítor Serrão, *A pintura Proto-Barroca em Portugal (1612-1567)*, Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, vol. II, p. 864. Ver ainda Vítor Serrão e Vasco Graça Moura, *Fernão Gomes e o retrato de Camões*, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses/Fundação Oriente/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 22.

⁶⁶⁷ Dagoberto Markl, «Fernão Gomes no Mosteiro dos Jerónimos» in *Jerónimos, quatro séculos de pintura...*, vol. II, p.124.

elementos definidores de espaço, pois o tratamento cromático introduz outra ordem de relações espaciais.

O apoio documental referido por Vítor Serrão acerca de um retábulo que se estava a fazer em Lisboa em 1590, não resolve este problema, pois não se reporta à Confraria da Ascensão, mas sim à de S. Jorge, para a qual, a 11 de Maio desse ano, se despenderam «*dez mil reis que per hum mandado do Senhor Bispo pagou [o recebedor António Marinho] aos mordomos da Confraria de S.Jorge da See desta cidade pera ajuda do pagamento de seu retavolo que ao presente se estaa fazendo em Lixboa*»⁶⁶⁸. Um outro elemento, no entanto, cuja importância Vítor Serrão sublinha, deve ser tido em conta nesta questão da data: a semelhança que José Alberto Seabra Carvalho sublinha entre o auto-retrato da *Ascensão* do Funchal e o do *Pentecostes* da Sé de Portalegre (1592-95), indicia que não pode haver uma diferença de cerca de vinte anos entre estes painéis. Fernão Gomes, nascido em 1548, não teria esse aspecto envelhecido já em 1573. Sem ter o poder de encerrar definitivamente esta questão, este elemento faz, ainda assim, pender a balança para a datação apontada por Vítor Serrão, e situar a obra em cerca de 1590.

Assinalamos ainda, em relação à composição simplificada da *Ascensão* do Funchal, que levou Dagoberto Makl a considerar o espaço acanhado, que ela tem paralelo num quadro de mesmo tema de Diogo Teixeira, de c.1595-97, pertencente ao retábulo-mor do Mosteiro de Arouca, que opta também por colocar Cristo sobre uma pequena elevação de terreno arredondada, evocando até um globo, à volta do qual se distribuem os Apóstolos⁶⁶⁹.

Existem quatro painéis — *Nossa Senhora dos Remédios* na Quinta Grande, *Nossa Senhora das Neves* na Capela das Neves e *Assunção e Coroação da Virgem* no Convento de Santa Clara, e *S. Lourenço*, da capela do Corpo Santo — aos quais podemos aplicar as palavras de Dagoberto Markl a propósito de um *Pentecostes* que atribuiu a Fernão Gomes: «*há ocasiões em que a originalidade do pintor é tão forte que podemos enveredar pela atribuição com um mínimo de risco. Podemos incluir na galeria dos pintores cuja*

⁶⁶⁸ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé Lº 6*, fl. 192 vº. Não consta, entre estas datas, nenhuma referência à Confraria da Ascensão. Em 1612, quando morre Gaspar Mendes de Vasconcelos, primeiro Reitor da Confraria da Ascensão, deixa 6000 réis à Confraria do Santíssimo da Sé e 3000 réis à da Ascensão para além de menores quantias a muitas outras. ARM, *Óbitos da Sé, Livro nº 72 (1598-1620)*, fl. 149.

⁶⁶⁹ *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro-Zona de Noroeste*, LXIII, Lisboa, 1991, p.78 e est.LXV.

*evidência das características assume o carácter de uma verdadeira assinatura Fernão Gome*⁶⁷⁰.

Nossa Senhora dos Remédios

Óleo sobre madeira. A. 134 x L.142 cm.

Sacristia da Igreja matriz da Quinta Grande, proveniente da demolida capela dos Remédios da mesma paróquia.

A Capela de Nossa Senhora dos Remédios existiu em terras dos descendentes de João Gonçalves da Câmara, 2º Donatário do Funchal, que então faziam parte da freguesia do Campanário, e que constituíam a Quinta da Vera Cruz⁶⁷¹, vasta propriedade que passou para seu filho Manuel de Noronha. Este é referido pelo Conde Giulio Landi⁶⁷² como «*um dos mais nobres e ricos madeirenses*». Gaspar Frutuoso, por seu lado, elogia-lhe os feitos guerreiros no cerco de Safim, mas escreve já em tempo do herdeiro seguinte, Luís de Noronha, cuja propriedade descreve: «*(...) de Câmara de Lobos a uma légua está a quintã de Luís de Noronha, senhor da levada dos Acorridos, que já disse, em que tem engenho e grandes casarias de seus aposentos, e sua ermida, perto da fazenda, com seu capelão, para que ouçam missa os que trabalham nela, para que cumpram com o precepto da Igreja os domingos e festas* »⁶⁷³. Considerando que Frutuoso escreve em 1584 e apenas nomeia uma capela deve tratar-se da mais antiga, a da Vera Cruz. Do recenseamento feito nos últimos anos do século XVI⁶⁷⁴ constam três capelas todas na fazenda que foi de Luís de Noronha, a de Nossa Senhora da Conceição junto do mar, no local hoje conhecido por Fajã dos Padres, e as da Vera Cruz e de Nossa Senhora dos Remédios em cima, na quinta.

O Padre Manuel de Nóbrega, que coligiu a documentação relativa à Quinta Grande, não localizou nenhum documento relativo à instituição da capela dos Remédios⁶⁷⁵, e julga que ela se deve a Manuel de Noronha ou já a Luiz de Noronha, filho do seu segundo

⁶⁷⁰ Dagoberto Markl, «Duas obras inéditas de Fernão Gomes no Museu Nacional de Arte Antiga» in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa* nº 86, 2º Tomo, 1980, p.6.

⁶⁷¹ Passou a ser conhecida por Quinta Grande depois de ser adquirida pelos Jesuítas em 1595, ficando a fajã junto ao mar com o nome de Fajã dos Padres. Acerca dos proprietários da quinta ver o artigo de David Ferreira de Gouveia «A “quintã...” século XVI» in *Girão* Vol. I, nº 11, 1993.

⁶⁷² A *Descrição da Ilha da Madeira* pelo Conde Giulio Landi, de cerca de 1530, está incluída na recolha feita por António Aragão (Coord.) *A Madeira vista por estrangeiros 1455-1700*, Funchal, SREC/DRAC, 1981. Manuel de Noronha é um dos poucos nomes referidos por Landi, (pp.85 e 89) o que leva a supor que tivesse privado mais longamente com ele durante a sua estadia na ilha.

⁶⁷³ Gaspar Frutuoso, *Saudades da Terra...*, pp. 122, 123.

⁶⁷⁴ O manuscrito existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra foi publicado em 1931 no *Arquivo Histórico da Madeira*, vol II pp. 28-35. Rui Carita transcreve este texto na sua *História da Madeira (1566-1600)*, pp. 235-240, apontando 1598 como data da sua redacção.

casamento com Maria de Atayde ⁶⁷⁶. Se a instituição da capela, enquanto legado pio, pode ser de Manuel de Noronha, a construção da ermida, pelas datas acima indicadas, deve ser de seu filho Luís e estava concluída em 1592, pois num testamento deste ano é deixado «*um frontal a Nossa Senhora dos Remédios que está na quinta de Luiz de Noronha de tafetá laranjado e uma toalha que tenho já feita*» ⁶⁷⁷. A ermida, que chegou a ser sede de um Curato em 1820, e ampliada em princípios deste século, foi já demolida.

O culto de Nossa Senhora dos Remédios, como bem lembra o Padre Manuel de Nóbrega, foi introduzido em Portugal por D. Manuel de Noronha, bispo de Lamego de 1547 a 1569, que trouxe de Roma uma imagem e ali incentivou este culto fazendo um santuário e uma confraria. Era primo de Luís de Noronha e este facto deve estar relacionado com a escolha desta invocação, rara na ilha.

A pintura que estaria na Capela de Nossa Senhora dos Remédios (fig.246) não é referida em nenhuma das Visitações, mais preocupadas com a frequência das missas, o estado do edifício e os costumes dos romeiros. Encontra-se completamente repintada, não tendo no entanto a intervenção alterado grandemente as linhas gerais de contorno das figuras, evidenciando até quase caricaturalmente os perfis que se recortam do fundo negro. A composição tem dois planos bem separados, como veremos na *Assunção* do Convento de Santa Clara, um inferior, denso, que se desenrola na horizontal e em que as figuras quase se sobrepõem, e outro superior separado por uma nuvem em que está uma Virgem com o Menino ao colo ambos de olhos baixos, como atendendo aos que os invocam. A seu lado dois anjos seguram um panejamento que se estende como uma filacteria vazia sublinhando a separação entre os dois mundos. Ajoelhados em oração, agrupam-se de um lado e doutro dos umbrais em cantaria de uma porta quatro figuras femininas à direita (fig. 248) e quatro masculinas à esquerda (fig. 247), que, pela diferença no traje serão os doadores, nos extremos, e seus santos protectores. As figuras em primeiro plano parecem ser S. Domingos e Santa Clara.

Os cabelos ondulados e levantados dos anjos lembram alguns tipos de Blocklandt; como por exemplo um desenho de S. João Evangelista existente no Centraalmuseum de

⁶⁷⁵ Alberto Artur Sarmiento em *Freguesias da Madeira...*, diz ter sido instituída em 1601 mas não indica documentação.

⁶⁷⁶ Manuel de Nóbrega. «Anais da Quinta Grande» in *Girão*, nº3, 1989, p. 86. A recolha feita por este autor foi publicada do nº 3 ao nº 11 da revista *Girão* e inclui as Visitações relativas a esta freguesia. A indicação de 1601 como data da instituição da capela dada por Alberto Artur Sarmiento no seu livro *Freguesias da Madeira*, sem mencionar a fonte, é incompatível com a documentação entretanto consultada.

⁶⁷⁷ ARM, Governo Civil, *Registo Vincular*, Livro nº 1, Família Torrebel, fl. 135 vº. testamento de Dona Maria Vieira, mulher de Jorge Correia, aprovado em 23 de Julho de 1592. A família Correia tinha propriedades na Caldeira em Câmara de Lobos, na vizinhança pois da Quinta Grande.

Utreque (fig. 249), mas mais flagrante é a parecença com o anjo que vemos no quadro de Fernão Gomes *S. Gregório salvando o Imperador Trajano das chamas do Purgatório* (reservas do Museu Nacional de Arte Antiga); os rostos das figuras ajoelhadas parecem-se muito com os do quadro da Capela das Neves (fig. 254), sobretudo o dominicano que muito se assemelha ao bispo que precede o Papa neste último quadro, e são aliás tipos usuais nas obras de Fernão Gomes⁶⁷⁸.

Procissão de Nossa Senhora das Neves

Óleo sobre madeira. A.141 x L.141 cm.

Altar mor da Capela das Neves

c.1590

Gaspar Frutuoso refere a igreja de Nossa Senhora das Neves «à vista do Funchal, sobre uma ponta que se chama Garajau, uma légua antes de chegar à cidade, na qual, ao longo do mar estão alguns dragoeiros, que a fazem mais formosa»⁶⁷⁹. Durante o saque de 1566 «desmandando-se outro francês na ermida de Nossa Senhora das Neves (...) despiu a Senhora e roubou sua igreja, ao qual saiu ao caminho um português, homem fidalgo da geração dos Freitas e o matou, tomando-lhe os vestidos que levava da Senhora»⁶⁸⁰. Henrique Henriques de Noronha salienta a grande devoção que se tinha à Senhora das Neves, guardando o seu dia, e venerando a sua imagem e, mais detalhadamente, a menciona também frei Agostinho de Santa Maria no Santuário Mariano a imagem milagrosa e como escapou ao saque dos corsários⁶⁸¹.

A data da construção da capela não é conhecida, mas *Santa Maria das Neves* consta já na toponímia utilizada numa postura do século XV da Câmara do Funchal⁶⁸². Henrique Henriques de Noronha atribui a sua fundação a Catarina Pires, viúva de João Afonso Mialheiro, falecida em 1563⁶⁸³. A capela fica para um sobrinho João Manuel e, por dívidas deste, é arrematada depois, por Lopo Machado de Goes, que a deixa, por sua vez, a seu

⁶⁷⁸ Foi adiantada, como mera hipótese trabalho, uma atribuição desta pintura a Francisco Venegas, na época em que estava ainda no coro da igreja da Quinta Grande em piores condições de conservação e de observação, por Rui Carita *História da Madeira (1566-1600)*, 1991, p.333 e por Vítor Serrão *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, (1612-1657)*, 1992, vol II, p.864.

⁶⁷⁹ Gaspar Frutuoso, *op. cit.*, p.106.

⁶⁸⁰ Idem, *ibidem*, p.332.

⁶⁸¹ Frei Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano*, Vol X, Lisboa, 1723, pp. 272-274.

⁶⁸² Tombo 1º do Registo Geral da Câmara Municipal do Funchal, transcrito por Luís Francisco de Sousa Melo e publicado no *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. XIX, Funchal, SRTCE-DRAC, 1990, p. 12, doc. Nº 12.

⁶⁸³ O legado pio podia ter sido instituído numa ermida já existente.

filho Bartolomeu Machado⁶⁸⁴. No testamento, feito em 1593⁶⁸⁵, este expressa o desejo de ser sepultado na sua capela de Nossa Senhora das Neves e toma providências para a sua conservação declarando: «*Item mando que se gastem para sempre em cada hum anno na dita Igreja de Nossa Senhora das Neves em concerto e reparo da Igreja trez mil reis e não se gastarão em outra coisa se não em reparo da dita Igreja*».

O retábulo (fig. 250), no qual está inserida a pintura, pode ter sido encomendado por Lopo Machado de Goes ou por Bartolomeu Machado, e estaria já concluído na data em que este faz o testamento, pois aí já são só mencionadas despesas de manutenção. A talha é de composição simples, com um frontão triangular com uma cartela vazia ao centro, sobre o qual repousam dois anjos segurando um livro. O friso é decorado com cabeças de anjo, motivo que aparece também na decoração do terço inferior das colunas caneladas de capitéis coríntios, tendo a base pontas de diamante.

A pintura (fig. 251) mostra-nos uma Virgem com o Menino numa luminosa aparição cercada de nuvens, sobre uma igreja que se ergue no alto do monte para a qual se dirige uma procissão que integra padres, bispos cardeais e o próprio Papa sob um pálio. Atendendo à invocação da capela, trata-se de uma alusão à fundação da Igreja de Santa Maria Maior em Roma pelo Papa Libério, edificada no sítio onde milagrosamente a Virgem fez nevar em Agosto. O grupo é denso e organiza-se em semicírculo, caminhando com solenidade mas não sem recorrer à diversificação de posições e direcções do olhar. Esta composição assemelha-se muito a um outro tema de procissão, hoje no Museu de Aveiro e proveniente de um desmembrado retábulo da Igreja da Graça em Lisboa, a de S. Gregório Magno junto ao Castelo de Sant'Angelo, por ocasião da epidemia de peste que assolou Roma (fig. 252)⁶⁸⁶, quadro analisado por Maria Rita Vaz Freire num trabalho fundamental para futuras análises comparativas da técnica e materiais utilizados por Fernão Gomes⁶⁸⁷. O tema da *Procissão de Gregório Magno* foi tratado, por exemplo, por Federico

⁶⁸⁴ Henrique Henriques de Noronha, *Memórias Seculares e Eclesiásticas...*, pp. 196, 197.

⁶⁸⁵ ARM, *Testamento de Bartolomeu Machado*, Traslado de 1796, J.R.C., Cx. 4, n.º 10, fl. 2

⁶⁸⁶ Chamou-nos a atenção para esta semelhança Vitor Serrão que menciona este painel e os outros do mesmo retábulo no seu artigo, «Um desenho de Fernão Gomes para o Mosteiro de *Scala Coeli* em Évora» in *Monumentos*, n.º 10, 1997, p.36. A *Procissão de S. Gregório* pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga tem o n.º de inventário 928 e mede 121x 81 cm.

⁶⁸⁷ A peça foi restaurada no Instituto José de Figueiredo por Maria Rita Espada de Torres Vaz Freire que efectuou sobre ele um estudo, incluído em *Pinturas Esquecidas*, trabalho final do curso de Conservação e Restauro de Pintura de Cavalete da Escola Superior de Conservação e Restauro, 1995, inédito. Muito agradecemos à autora o acesso ao trabalho e as fotografias amavelmente cedidas. Indicou-nos ainda a existência de uma tela de Fray Juan de Santa Maria, do século XVII, representando também uma procissão de S. Gregório que leva a imagem de Nossa Senhora de Guadalupe. A lenda de Nossa Senhora de Guadalupe segue uma composição muito semelhante ao de Fernão Gomes, incluindo a presença do Arcanjo sobre o

Zuccaro numa das capelas de Trinità dei Monti, em Roma, e tem grande popularidade durante a Contra-Reforma.

Ainda que apresente repintes visíveis pela espessura da matéria pictórica e pelo carácter incipiente do traço, o quadro da capela das Neves aproxima-se muito da maneira de Fernão Gomes, sobretudo nas personagens em primeiro plano: na figura do Papa (fig. 253, 254) , desde o rosto ao modelo da tiara ou do fecho do pluvial (fig. 255,256), nos traços fisionómicos dos bispos que lhe estão próximos. Os repintes do fundo apresentam-se evitados de ingenuidade, sobretudo no edifício religioso. No estado actual da pintura é impossível ter certezas quanto ao cromatismo inicial, mas as intervenções parecem ter seguido neste aspecto, tanto quanto seguiram nos traços, o trabalho subjacente. Assim sendo, teríamos também aqui um paralelismo com a *Procissão de S. Gregório*. Encontramos igualmente afinidades com um outro quadro de Fernão Gomes nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga, *S. Gregório salvando o Imperador Trajano das chamas do Purgatório*, no pluvial com sabastos historiados, no modelo do anel com cabochão encastrado em cercadura de ouro quadrilobada.

Assunção e Coroação da Virgem.

Óleo sobre tábuas. A.109 x L. 80cm.

Convento de Santa Clara do Funchal

Iconograficamente, esta obra alia dois episódios do ciclo da glorificação da Virgem não contidos nos textos dos Evangelhos: a *Assunção*, em que, de pé e de mãos postas em oração, a Virgem é elevada ao céu por anjos, na presença dos Apóstolos reunidos à volta do túmulo vazio, e a *Coroação*, em que a coroa lhe é colocada pela Trindade (fig. 258)⁶⁸⁸. Pedro Dias refere esta solução iconográfica a propósito de dois quadros com a mesma temática (a *Coroação da Virgem* do Antigo Convento de Santa Ana, hoje no Museu Nacional Machado de Castro, e o retábulo da matriz de Cernache), como a forma mais recomendada de tratar este tema : «o Pai e o Filho como dois homens de idade diferente, e ao centro a pomba do Espírito Santo que paira sobre a coroa que as duas figuras masculinas

castelo com a espada sobre o castelo. Também com a mesma temática e fortes semelhanças nas arquitecturas fundeiras é um fresco de Taddeo Zuccari na Igreja da Trinità dei Monti, que acima referimos.

⁶⁸⁸ Louis Réau considera a coroação feita pela Trindade, que começa a ser utilizada em Espanha, Itália e França no início do século XV e predomina até ao séc. XVII, como o ponto mais alto da evolução dos temas da vida gloriosa da Virgem. *Icononografia del arte cristiano, Iconografia de la Biblia. Nuevo Testamento*, p. 645.

seguram sobre a cabeça da Virgem. A esta coroação assistem geralmente alguns querubins por entre nuvens circundantes»⁶⁸⁹.

A tábua do Convento de Santa Clara do Funchal, que se encontrava bastante enegrecida e com falhas na policromia, foi restaurada recentemente⁶⁹⁰, deixando-nos apreciar zonas de paleta clara e luminosa, como aquela em que se encontra a Trindade e o fundo de onde se destaca a Virgem, e outras de densas obscuridades mais terrenas, num jogo de luzes fortemente contrastado, irrealista, que privilegia o carácter glorioso de que o episódio se reveste.

O quadro segue as linhas gerais da composição da gravura de Dürer representando a *Coroação da Virgem* (fig. 259)⁶⁹¹, dando, contudo, maior destaque à figura da Virgem e à zona celestial definida pelas nuvens e pelos anjos que a envolvem, dispostos em semicírculo. O rosto da Virgem, juvenil e de cabelo louro é descrito com modelação delicada, as vestes são tratadas a rosa e ocre amarelo, de pregas moldadas com firmeza, mas sem angulosidades, sob o azul esverdeado do manto (fig. 260).

Os quatro anjos que ladeiam a Virgem têm coroas de flores como os do painel da *Ascensão* da Sé do Funchal, e capas lavradas, no mesmo tom de ocre. Os anjos músicos, tal como no desenho de Fernão Gomes do Museu Nacional de Arte Antiga (fig. 240), estão agrupados de forma bem mais dinâmica e, pelo seu tratamento cromático feito de ágeis apontamentos de luz, fundem-se no ambiente celestial (fig. 261, 262).

Os Apóstolos, de um lado e outro do sepulcro vazio, que aparece invertido em relação à gravura de Dürer, concentram-se num plano inferior nivelado, de que o fundo de paisagem, no seu breve recorte de colinas e construções arquitectónicas vislumbrado por entre as cabeças, sublinha a horizontalidade (fig. 263). É sobretudo no tipo dos Apóstolos e na vivacidade e diversidade das suas atitudes que a marca do estilo de Fernão Gomes se evidencia. Compare-se, por exemplo, o perfil de S. Pedro ajoelhado à direita ao que está em igual posição no desenho da *Ascensão* e na pintura do *Pentecostes* (fig. 264)⁶⁹²; não menos característica é a gesticulação da figura que se encontra por detrás desta, de mão expressivamente levantada e o contraste entre essa expansividade e o recolhimento de

⁶⁸⁹ Pedro Dias e J.J. Carvalhão Santos, *A Pintura maneirista em Coimbra. Ensaio Iconográfico*, Coimbra, Instituto de História da Arte, 1988, p. 69 e fig. 54 e 97.

⁶⁹⁰ Atelier Isopo, 2002 /2003.

⁶⁹¹ Gravura a que recorre também Miguel de Paiva e, mais de perto ainda, uma obra de Simão Rodrigues do mesmo tema proveniente do antigo Convento de Santa Ana em Coimbra, hoje no Museu Nacional Machado de Castro. Veja-se Pedro Dias e J.J. Carvalhão Santos, *ibidem*, fig 105 e fig 96.

⁶⁹² Atribuído a Fernão Gomes e analisado por Markl em «Duas obras inéditas de Fernão Gomes no Museu Nacional de Arte Antiga», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, nº 86 2º Tomo, 1980, pp.27, 28.

outras figuras, num jogo de contrários tão a gosto deste autor. Podemos também encontrar idênticas soluções plásticas numa *Assunção* atribuída a este pintor (fig. 265)⁶⁹³, composicionalmente mais simples, pois não inclui a coroação, mas de tipos fisionómicos, posturas e panejamentos afins.

É de salientar a presença de uma doadora no lado inferior esquerdo (fig. 266), envergando o hábito de clarissa, ligeiramente afastada do grupo dos Apóstolos, mas confundindo-se quase com ele, de modo que só depois da limpeza do quadro foi possível distingui-la das restantes. Esta figura leva-nos a supor que se trata de uma encomenda especificamente feita por uma das religiosas do convento do Funchal para a capela da Assunção, hoje desaparecida, uma das muitas capelas ornadas por particulares que nele existiam.

S. Lourenço

Óleo sobre madeira. A. 129 x L. 99 cm.

Altar lateral sul da Capela do Corpo Santo

S. Lourenço (fig. 267), vestindo uma rica e bem ornamentada dalmática, com pormenores no lavrado comuns aos utilizados por Fernão Gomes nos quadros da *Procissão de S. Gregório* (fig. 252) e *S. Gregório salvando o Imperador Trajano das chamas do Purgatório*. Apresenta-se de pé, com o rosto a três quartos mas o olhar voltado para nós, segurando os seus atributos—na mão esquerda a grelha e na direita a palma do martírio. O estatismo e a solene simplificação da figura, cuja modelação é sintetizada em planos largos e geometrizados, como é bem visível no rosto (fig. 268) e nos panejamentos do Santo, remetem-nos para uma linguagem que exalta a força moral do mártir, a persistência do seu exemplo para além do tempo, colocando-o no centro de uma composição em que a representação emblemática da figura é completada pela narrativa do seu heróico sofrimento.

Na cena de fundo desenrola-se o suplício: o santo, visto de escorço, soergue-se na grelha levantando um braço (fig. 269), enquanto à sua volta se afadigam os algozes, um empunhando uma forquilha, os outros alimentando a fogueira; atrás dois soldados de lança, capacete e couraça romana, entreolham-se. Esta cena segue, invertendo-a e confinando-a aos principais intervenientes, a composição de Tiziano (1564-67) no Escorial, passada a gravura por Cornelis Cort, de 1571 (fig. 270), pois é idêntica a posição de S. Lourenço, à

⁶⁹³ Peça indicada por Vítor Serrão, pertencente à colecção particular do pintor Eduardo Nery. Agradecemos a ambos as informações amavelmente cedidas.

excepção da colocação das pernas. Neste aspecto aproxima-se mais da pintura de Pellegrino Tibaldi no altar-mor da Basílica do Escorial, de 1592 (fig. 271), como se tivesse querido juntar à clareza deste a veemência da gesticulação daquele. De um modo geral, toda esta composição remete para o formulário e universo plástico de Fernão Gomes, e para um período posterior às pinturas do altar-mor da Basílica, dando força à hipótese de uma estadia sua no Escorial, defendida por Vítor Serrão⁶⁹⁴ e muito plausível, dado ser, desde 1594, pintor régio de Filipe II. O tipo fisionómico de S. Lourenço lembra, entre muitas outras figuras pintadas por Fernão Gomes, o seu congénere do quadro *O Senhor dos Mártires* do Museu de S. Roque.

A pintura está inserida num conjunto de talha que pode não ser o seu enquadramento original, porque no lado esquerdo e na parte inferior parece ter sido truncada. O estado de sujidade da camada pictórica prejudica a observação de pormenores e dificulta a plena noção do jogo cromático utilizado.

Outras obras têm sido atribuídas a Fernão Gomes, tendo no entanto características menos acentuadas da sua maneira:

Aparição de Cristo a S. Pedro

Óleo sobre tábua. A. 133 x L.110 cm.

Museu de Arte Sacra do Funchal, nº inv. MASF13

Proveniente da Igreja do Colégio

Este painel vindo da Igreja do Colégio não consta dos inventários desta igreja, mas é referido por Eduardo Pereira⁶⁹⁵ como uma tábua seiscentista de 1,26 x 1,05m representando uma *Aparição de Cristo a S. Pedro*. Rui Carita afirma que «é por certo espólio do extinto Convento de S. Francisco»⁶⁹⁶, mas o inventário deste Convento⁶⁹⁷, já de si bastante lacónico quanto à identificação das pinturas, não refere nenhuma com este tema. Se não é impossível que o quadro tenha vindo de S. Francisco para o Colégio, o esclarecimento definitivo da sua proveniência continua pois em aberto e nenhum apoio documental nos ajuda a situá-lo.

⁶⁹⁴ Vítor Serrão, «Um desenho de Fernão Gomes para o Mosteiro da *Scala Coeli* de Évora», *Monumentos* nº10, Março 1999, p. 37.

⁶⁹⁵ Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...* vol. II, p.708.

⁶⁹⁶ Rui Carita, *História da Madeira ... (1566-2600)...*, p.332.

⁶⁹⁷ AN/TT, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, nº 487, Ilha da Madeira, Funchal, Convento de S. Francisco, fl.51-58. Este inventário data de 1834.

Quanto à autoria, Dagoberto Markl atribui-o a Fernão Gomes, opinião partilhada por Vítor Serrão⁶⁹⁸, com base «nalgumas afinidades no traçado largo das pregas com o desenho Jesus no Horto do Museu Nacional de Arte Antiga» (fig. 274)⁶⁹⁹.

A composição é mais conforme a um outro desenho de Fernão Gomes de cerca de 1600, *Arrependimento de S. Pedro*, do Arquivo Público e Distrital de Évora (fig. 275)⁷⁰⁰. Desenvolve-se de modo relativamente simples com as duas figuras ocupando um espaço definido pela diagonal. Enquadrado por um arco que se abre para um fundo de arquitecturas de formas predominantemente cúbicas com uma torre de remate piramidal está S. Pedro ajoelhado perante Cristo que se surge de pé, à esquerda. No desenho de Évora temos uma vigorosa e anatomicamente bem observada figura de Cristo atado à coluna, um S. Pedro expressivamente contrito e arquitecturas de cariz renascentista ao fundo. Já na pintura do Funchal as construções que se vêem ao fundo são pesadas e arcaizantes e o tratamento das mãos pouco apurado.

Ainda que seja plausível enquadrar esta peça no conjunto da produção pictórica de Fernão Gomes, lembra também algumas obras de Diogo Teixeira. A figura de S. Pedro aproxima-se muito, tanto nos traços fisionómicos como na paleta utilizada da que está no *Pentecostes* (Seminário Patriarcal de Santarém, 1580-90) e de idêntica figura no quadro do mesmo tema do Museu de Arte Sacra de Arouca (fig. 273). A figura de Cristo da *Incredulidade de S. Tomé* (Arouca, 1595-97) tem em comum com a do painel do Funchal o alteamento e o tipo moralesco.

Foram feitas, por José Pessoa, radiografias e fotografias a infravermelhos deste quadro que comprovaram a existência de grandes falhas na policromia original cobertas com repintes e não revelam alterações na composição .

Lamentação sobre o Corpo de Cristo

Óleo sobre madeira. A. 100 x L. 90 cm.

Capela mor da Igreja de Santa Luzia. Proveniente do Convento de S. Francisco?

Uma primeira referência a este quadro (fig. 276) poderá ser de Henrique Henriques de Noronha ao elogiar o «*Descendimento da Cruz de maravilhosa pintura*» proveniente da

⁶⁹⁸ *O rosto de Camões e outras imagens*, Lisboa, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses, 1989, p. 42.

⁶⁹⁹ Dagoberto Markl, *Fernão Gomes...*, p.61.

⁷⁰⁰ Estudado por Joaquim de Oliveira Caetano, «Do Triunfo da Obediência ao Esforço da Reivindicação (Duas novas obras de Fernão Gomes)», *Boletim Cultural da Póvoa de Varzim*, vol. XXVI, nº 2, pp. 619-635 e referido também por José Alberto Seabra de Carvalho em *A pintura Maneirista em Portugal. A Arte no*

capela da Piedade do Claustro Velho de Convento de S. Francisco do Funchal, fundada por Simão Acciaiuoli⁷⁰¹. Assim o entenderam Eduardo Pereira⁷⁰², Pita Ferreira⁷⁰³ e, mais recentemente, Fernando António Baptista Pereira e Luiza Clode, para quem «o carácter classicizante dessa pintura justificaria (...) os epítetos de “maravilhoso” e “excelente” que lhe atribui a visão barroca de Noronha» e se harmonizaria com a data da morte de Simão Acciaiuoli em 1544⁷⁰⁴. Cayola Zagallo, no entanto, interpretou esta passagem de Noronha como sendo relativa ao Tríptico da *Descida da Cruz com doadores*, hoje no Museu de Arte Sacra do Funchal, com atribuição a Gérard David e proveniência do Convento da Piedade de Santa Cruz⁷⁰⁵ e não faz nenhuma menção no seu livro ao quadro de Santa Luzia.

A documentação a que Pita Ferreira vai buscar argumentos para sustentar a sua posição é a seguinte:

—No Inventário de bens do Convento de S. Francisco consta como tendo sido entregue ao Governador do Bispado em 1834 «*hum painel de pao pintado, fixo*» da Capela de Nossa Senhora da Piedade que ele considera «com muitas probabilidades, se não com toda a certeza» ser o quadro em apreço. Verificado este documento⁷⁰⁶ constatámos que tal painel é mencionado na listagem geral de bens e anotado à margem como entregue, junto com outros bens da capela, ao Governador do Bispado.

— O *Livro do Tombo* da igreja de Santa Luzia, consultado por ele no Arquivo Distrital do Funchal e o *Livro da Fábrica* existente então na Igreja, informam que «muitas alfaias, paramentos e imagens do Convento de S. Francisco do Funchal foram entregues ao Vigário de Santa Luzia Pe. António Joaquim Português». Embora apenas haja referência a outras peças, como o camarim, o sacrário, órgão, e uma milagrosa imagem de vulto da Senhora da Piedade, não havendo nenhuma alusão à pintura, Pita Ferreira afirma que «entre elas veio

tempo de Camões..., p.373, e ainda por Vasco Graça Moura e Vítor Serrão em *Fernão Gomes e o rosto de Camões*.

⁷⁰¹Esta versão é da cópia existente na Biblioteca Municipal do Funchal, fl. 119. Na versão das *Memórias Seculares e Ecclesiásticas* publicadas pelo CEHA lê-se, na p. 240, que Simão Acciaiuoli está enterrado no Capítulo velho que edificou «defronte do altar de N. S.da Piedade que he de excelente pintura».

⁷⁰² Padre Eduardo C. N.Pereira, *As Ilhas de Zargo...*, p. 742

⁷⁰³ Padre Manuel Pita Ferreira, «Notas para a história da freguesia de Santa Cruz», in *Das Artes e da História da Madeira* n° 19/20, 1955, pp.55,56.

⁷⁰⁴ Fernando António Baptista Pereira e Luiza Clode, *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga, ...*, p. 44.

⁷⁰⁵ Esta proveniência foi contestada por Jorge Valdemar Guerra no artigo «O Convento de N^a Sr^a da Piedade de Santa Cruz. Subsídios para a sua história», *Islenha* n° 20, pp. 130, 131, com base nas divergências entre as disposições testamentárias relativas ao retábulo e a temática do tríptico. Dado que o estudo desta pintura não cabe no âmbito do nosso trabalho, remetemos apenas para a refutação dos argumentos de Jorge Guerra feita pelos autores do catálogo nas pp. 44, 45.

⁷⁰⁶ AN/TT, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, n° 487, Ilha da Madeira, Funchal, Convento de S. Francisco. Tem um apenso com *Copias d'ordens, pelas quais se derão destinos a alguns objectos do mesmo Convento – e recibos da recepção dos mesmos*.

com certeza o *Descendimento da Cruz* de Simão Acciaiuoli» e que a documentação é omissa em relação ele por ser, apenas, um enegrecido quadro entre outras peças a que era atribuído maior valor. Sabemos como a documentação é sempre mais generosa com as peças de ourivesaria ou imagens em vulto que com as pinturas, pelo que não é de descartar esta hipótese, mas não podemos afirmar assim, com certeza, a proveniência da peça.

Convém também tentar esclarecer a qual das capelas da Piedade se reporta o Inventário de 1834. Henrique Henriques de Noronha⁷⁰⁷ dá testemunho da existência de três capelas desta invocação: a dos Acciaiuoli no Capítulo Velho, onde está sepultado Simão Acciaiuoli e sua mulher Maria Pimentel «*defronte do altar de N.S. da Piedade que he de excelente pintura*»; uma por cima do Claustro, muito bem ornada com uma imagem de muita devoção, «*de quem ha poucos annos se justifica que a virão chorar muitos religiosos de autoridade*»; e, da parte de fora, uma capela «*da Virgem da Piedade onde concorre a todas as horas muita gente*». No entanto o Inventário já só se reporta a uma capela, descrita numa sequência de altares que indica estar integrada na Igreja: altar-mor, das Almas, da Senhora Mãe dos Homens, de Santa Ana, da Senhora da Graça, da Senhora da Piedade, de S. Diogo, de S. João Baptista, do Espírito Santo, de Santo António e da Ordem Terceira. Grande parte destes altares consta da descrição de Noronha, mas existem discrepâncias entre a sua enumeração e a do Inventário, provavelmente decorrentes de alterações entretanto ocorridas, que podem incluir o levantamento de um altar da Piedade no corpo da Igreja e desactivação dos restantes.

Uma outra questão por apurar é a quem se deve a edificação do Capítulo Velho. O citado memorialista atribui a edificação do capítulo velho a Simão, falecido em 1544, e sepultado frente ao altar de Nossa Senhora da Piedade, junto com sua mulher e seus filhos Francisco e Zenóbio, este último «*herdeiro desta Caza, fidalgo da del Rey; e cavaleiro do habito militar de Christo; edificador da Irmida de N. S. do Fayal na sua quinta por cima da Cidade onde instituirão morgado; (...) faleceu em 20 de Mayo de 1598, e diz o seu epitafio: Sepultura de Zenobio Achaioli, e de sua mulher D. Maria de Vasconcellos e seus herdeiros; cuja he esta Capella*»⁷⁰⁸. Também aqui encontramos uma divergência pois no seu testamento Zenobio Acciaiuoli diz ter «*sepultura no Mosteyro de Çam Francisquo desta çidade na capella que mandei fazer no capitollo delle*» e aí querer ser sepultado «*porquanto eu fiz todo o capitollo e nelle estão as sepulturas de mjnha molher he de meus*

⁷⁰⁷ Henrique Henriques de Noronha, *Memórias seculares e ecclesiásticas ...*, p.239, 240.

⁷⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 240.

filhos e herdeiros»⁷⁰⁹. A hipótese de que o Capítulo Novo seja da iniciativa de Zenóbio e o Velho tenha sido edificado por seu pai, não condiz com a descrição das sepulturas feita por Henrique Henriques de Noronha. Por outro lado em 1541 não existia ainda a capela como se verifica no testamento de Maria Pimentel⁷¹⁰ que pede para ser enterrada em S. Francisco no jazigo de seu pai ou, se não puder ser, à porta da sacristia. As disposições feitas por morte de seu marido em 1544 podem ter sido cumpridas já pelo testamenteiro, o seu filho Zenóbio.

Como vemos a documentação até agora conhecida não permite esclarecer de maneira definitiva a questão da proveniência, pelo que passamos à análise da obra. Ela descreve Cristo deposto da Cruz integrado numa cena de *Lamentação*, cena que é usual no reverso das bandeiras da Misericórdia, e não propriamente uma *Descida da Cruz*, como tem sido designada. A figura de Cristo, de modelação cuidada e expressivo rosto, marca pela sua inclinação uma diagonal que a iluminação sublinha ainda mais (fig. 276). A Virgem, está ao centro, ajoelhada e de mãos postas, e, apesar das lágrimas, a sua atitude semelhante à das representações de Nossa Senhora das Dores, mantém uma compostura pós-tridentina; S. João Baptista está de pé, à esquerda, junto a uma das Santas Mulheres que ampara o corpo de Cristo; Maria Madalena prostrada à direita aos pés de Cristo, sublinhando pela sua posição a referida diagonal (fig. 277). As figuras são bem construídas, com rigor anatómico, panejamentos caindo com naturalidade e sem arestas vivas. A pintura está enegrecida, o que prejudica a leitura do claro-escuro e da saturação das cores, mas vê-se que joga com a incidência da luz em zonas mais eloquentes do ponto de vista dramático e em contraponto com a tonalidade penumbrosa do ambiente. No fundo de paisagem ergue-se a cidade onde tem presença relevante construções ao romano de volumetrias idênticas às da *Procissão de S. Gregório Magno* de Fernão Gomes (fig. 252).

Há uma certa semelhança entre a *Lamentação* e o quadro que está da Capela de N^a Sr^a do Faial, se compararmos a juvenilidade do rosto ovalado de Maria Madalena naquele (fig. 278) com a da Virgem neste (fig. 281), ou a fisionomia da Santa Mulher que está ajoelhada à direita na *Lamentação* (fig. 279) com a da Santa Ana do quadro da Quinta do Faial (fig. 282). O facto de um ter sido restaurado e o outro não, coloca-os de imediato em desigualdade de circunstâncias. De qualquer modo esta *Lamentação* apresenta mais difusa a linha de contorno, de pincelada mais visível e mais italianizante no seu todo. Nem uma nem outra nos parecem de evidente atribuição. Tendo em conta a hipótese de proveniência

⁷⁰⁹ ARM, JRC, *Treslado de testamento de Zenobio Accyolly*, (1593), Cx 12, fl.20.

⁷¹⁰ ARM, JRC, Cx. 10, n^o 6 (transc. Maria Clara Pereira da Costa).

acima analisada, a pintura podia bem ter sido já encomenda de Zenóbio Acciaiuoli, e não de Simão tem sido sugerido, tanto mais que aquele, nas suas disposições testamentárias, diz ter como advogados diante de Deus a «*Virgem da Piedade e o glorioso Sam Joam Hevangelista*», que se encontram entre as personagens deste painel. Além do que a pintura nos parece contemporânea, se não da mesma oficina, da existente na sua capela na Quinta do Faial, de que nos agora nos ocuparemos.

Santa Ana e S. Joaquim e a Imaculada Conceição

Padre Eterno

Óleo sobre madeira de carvalho. A.153 x L. 133 cm e c. 66 x 32 cm.

Capela de Nossa Senhora da Natividade. Quinta do Faial.

c. 1580-90

A capela da Quinta do Faial é mencionada por Henrique Henriques de Noronha como «*ermida de Nossa Senhora da Natividade em cuja arvore de seus progenitores se ve sua venturoza May Sancta Anna, com a qual o fundador parese tinha Devoção; he igreja sagrada, em forma de hua cruz sobre a sua porta se le o seguinte Distico, com o anno em que foi edificada. /1582 / Delubrum, magnus possuit Zenobius, Anae / Angelicum recites, virginis optat Ave*»⁷¹¹.

A designação da quinta alterou -se ao longo do tempo. No inventário de bens de Zenobio Acciaiuoli, consta «*hua fazenda da quinta da boa vista com seu aposento de casas e hua ermida que o defunto fez*»⁷¹². Depois, e até hoje, a propriedade ficou conhecida por Quinta do Faial e situava-se no caminho que ia da cidade ao Faial⁷¹³, ficando o topónimo Boa Vista para uma zona mais a sudoeste. Também em relação à capela aparecem três variações: da Natividade, de Santana ou do Faial.

É de salientar a raridade da planta em cruz grega desta capela, felizmente bem conservada. A traça cruciforme foi utilizada sobretudo por Nicolau de Frias⁷¹⁴. Haverá aqui a intervenção de Mateus Fernandes, que estava na ilha no período de construção da capela, e tinha trabalhado anteriormente com ele?

⁷¹¹ Henrique Henriques de Noronha, *Memorias seculares e ecclesiásticas...*, p.192.

⁷¹² ARM, Arquivo da Família Bettencourt Mimoso, *Treslado do inventario dos bens que ficaram por fallecimento de Zenobio Accioli cavalleiro da ordem e do abito de Cristo* (1598), Cx 1, nº 5, fl.9

⁷¹³ Na carta do Funchal de Mateus Fernandes aparece como «caminho que vai pera a serra e pera ho Faial»

⁷¹⁴ A raridade da traça cruciforme e a preferência de Nicolau de Frias por este tipo de planta é apontada no estudo de Dagoberto L. Markl e Vítor Serrão, «Os tectos maneiristas do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa* nº 86, 1º tomo. 1980, p. 162.

Tem esta capela no altar-mor duas pinturas bem conservadas, ainda que já não estejam na máquina retabular original. A tábua principal (fig. 280), condiz com a descrição de Henrique Henriques de Noronha, pois representa Santa Ana e S. Joaquim ajoelhados junto a uma coluna que evoca o Encontro na Porta Dourada; deles saem duas hastes de roseira entrelaçadas sobre as quais aparece uma Virgem Maria muito juvenil e coroada de rosas sentada sobre nuvens e rodeada de anjos. No recurso à ligação entre as figuras através de hastes há um entrosamento com o tema da Árvore de Jessé. É pois um tema semelhante ao que encontramos na Matriz da Ponta do Sol, embora nesta não estejam presentes as hastes entre os progenitores da Virgem e o tratamento do espaço seja radicalmente diferente.

No céu uma forte claridade amarela tingem-se de rosa à medida em que se afasta do centro, como um nimbo difuso em torno figura da Virgem (fig. 281), cujos sombreados densos permitem conceder-lhe um particular destaque, valores cromáticos e lumínicos que são comuns a outras obras de Fernão Gomes, como por exemplo ao quadro *O Senhor dos Mártires* do Museu de S. Roque, ainda que não sejam, evidentemente exclusivo das suas obras. O fundo de paisagem é simplificado e sem rigor perspectivo nem unidade de espaço pois recorre a diferentes escalas, remetendo antes para o sistema de figuração de um *ex-voto*: por detrás de Santa Ana vê-se uma construção de aspecto conventual e num plano mais recuado, mas representada em maiores dimensões, uma nau onde se distinguem duas figuras voltadas para terra, uma das quais parece ser um nobre, de mãos postas, vestindo traje negro de gorgeira encanudada (fig. 282).

A pintura, que remata o conjunto, mais pequena, representa o Padre Eterno (fig. 283), com a mão assente sobre o globo do mundo, junto com o Espírito Santo, recortando-se de um fundo de tonalidades idênticas às do quadro anterior. O manto, cortado na parte superior esvoaça em círculo sobre a cabeça, sugerindo um emolduramento original em *tondo* ou ovalado. O remate do retábulo de Arouca, da autoria de Diogo Teixeira, tem um *Padre Eterno* muito semelhante, ainda que o panejamento de Arouca tenha uma dinâmica e profundidade completamente diferentes, projectando-se obliquamente para a esquerda⁷¹⁵. Um outro exemplar do mesmo tema, mas de execução mais grosseira, é o *Padre Eterno* que se encontra na Capela de S. Paulo (fig.344), de que adiante nos ocuparemos.

⁷¹⁵ Chamou-nos a atenção para esta semelhança Vítor Serrão. As pinturas de Arouca foram identificadas por Adriano de Gusmão e o Padre Eterno e constam do *Inventário Artístico do Distrito de Aveiro-Zona de*

3.4.5. Diogo Teixeira

S. Bernardino de Siena e São Boaventura

Óleo sobre madeira. A. 166 x L. 86 cm.

Museu de Arte Sacra do Funchal, nº inv. MASF54, proveniente da Igreja do Colégio
Finais do século XVI

Esta tábua com a representação de dois santos franciscanos (fig. 283) pode ser originária do Convento de São Francisco do Funchal, tendo transitado, após a extinção do Convento, para a Igreja do Colégio.

Cayola Zagallo tinha referido esta pintura como da escola portuguesa da 2ª metade do século XVI⁷¹⁶ e posto a hipótese de a figura da direita ser São Luís de Toulouse. Eduardo Pereira também a menciona a existência desta pintura numa dependência da base da torre sineira sem identificar as figuras, mas considerando-a valiosa⁷¹⁷.

São Bernardino de Siena é representado com o hábito de franciscano e as três mitras a seus pés, correspondentes aos bispados a que renunciou, e apontando para o céu onde aparece entre as nuvens o Menino Jesus; São Boaventura tem um livro na mão esquerda e o báculo na direita e, sobre o hábito, veste capa pluvial e mitra. Iconograficamente, a solução é semelhante à que encontramos já no painel de santos franciscanos — *São Boaventura, Santo António, e São Bernardino de Siena* — do Museu de Setúbal, proveniente da Igreja de Jesus dessa cidade, atribuída a uma parceria dos Mestres de Ferreirim. Estilisticamente, temos um trabalho que se enquadra na maneira de Diogo Teixeira, desde a robustez das figuras, os traços fisionómicos, a ondulação dos cabelos, à modelação dos panejamentos e pormenores dos tecidos e ao tratamento lumínico com valorização de uma atmosfera penumbrosa. Veja-se a semelhança entre São Bernardino e a figura da direita na *Degolação de São Brás*, ou entre o perfil de São Boaventura e o de São João no *Pentecostes* do Seminário Patriarcal de Santarém (fig. 285). Compare-se também o padrão do tecido e do sabasto da capa pluvial de São Boaventura com a do São Brás acima referido. O brilho do olhar de São Bernardino é captado com a mesma fugacidade que tem na figura chorosa de Madalena no *Calvário* do Convento de Santa Clara (fig. 291), quadro que analisaremos a seguir.

Nordeste, XI, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1991. O *Padre Eterno* é mencionado na pp.58, e reprodução pode ver-se na Est. LXIV.

⁷¹⁶ Cayola Zagalo, *A Pintura dos Séc XV e XVI...*, p. 63.

⁷¹⁷ Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...*, p.708.

Calvário

Óleo sobre madeira, A. 254 x L. 200 cm.

Convento de Santa Clara do Funchal, Coro baixo

Esta peça encontra-se na sua máquina retabular original (fig.286), cuja simplicidade estrutural é contrariada pelo requinte dos motivos decorativos. De cada lado do frontão triangular um anjo reclinado assume uma função de *admonitore* em relação ao tema principal (fig. 288). As colunas estriadas são rematadas por capitéis coríntios, e o terço inferior é ricamente trabalhado com motivos de acanto, festões, panos, frutos e cabeças de anjo (fig. 287). A figura do crucificado é em vulto, de ressaibos flamengos, e a pintura que o acompanha é de boa qualidade, ainda que estivesse, antes do restauro efectuado 2002/3 pelo Atelier Isopo, com repintes grosseiros e falhas na policromia.

A composição retoma o modelo miguelangelesco com a presença de dois anjos entre as nuvens de cada lado da cruz, mas acrescenta-lhe ainda um anjo à esquerda e dois à direita, dispostos em semicírculo, mais pequenos. A zona de fundo do quadro foi a que mais repintes sofreu, a ponto de estas figuras estarem ocultas e substituídas por dois anjos completamente diferentes. Na versão original, agora visível, os rostos dos anjos são apontados em manchas largas e contraste intenso de claro-escuro, de modo muito próximo das soluções que encontramos nas pequenas cabeças de anjo de dois quadros da *Assunção* atribuíveis a Fernão Gomes: o da colecção do pintor Eduardo Nery (fig. 289, 290), e o do Convento de Santa Clara (fig. 261). S. João está de pé (fig.293), à direita, e as Santas Mulheres à esquerda (fig. 292), ficando Madalena prostrada aos pés da cruz (fig.291). Esta figura de feição teixeiriana tem os olhos marejados de lágrimas e um vaso de perfumes basicamente igual ao do *Pentecostes* do Seminário de Santarém, embora mais rico, tal como o seu traje exhibe uma riqueza rara, bordado a pedrarias no decote e na saia, que ultrapassa todas as outras figuras femininas das obras de Diogo Teixeira. As Santas Mulheres, no entanto, seguem um desenho mais anguloso, à maneira de Fernão Gomes.

Estas flutuações de modelos levam-nos a considerar que a obra não foi executada por uma única mão, resultando, provavelmente, de uma parceria que alia soluções de Diogo Teixeira a outras de Fernão Gomes.

Nossa Senhora do Socorro

Óleo sobre madeira, A. 178 x L. 95 cm.

Parede lateral da capela-mor da Igreja do Socorro

O painel da Igreja do Socorro (fig. 294) está retirado da sua colocação de origem e cortado em todos os lados. Pertencia porventura ao altar de Nossa Senhora do Socorro que existiu nesta igreja, tal como uma Confraria do Socorro, no século XVI. O edifício foi reconstruído na sequência do terramoto de 1748 e a invocação, que antes era de S. Tiago, foi então alterada. A identificação do tema deste quadro, de difícil observação pela sujidade da camada pictórica e por estar suspenso a grande altura, pareceu a Vitor Serrão, numa primeira abordagem,⁷¹⁸ um *Anjo da Guarda protegendo uma alma e afugentando o demónio*, que atribuiu à oficina de Diogo Teixeira. Verificámos, entretanto, que a figura que está a afugentar o demónio é uma *Nossa Senhora do Socorro*.

Trata-se uma iconografia já de tradição de medieval e ilustra uma lenda segundo a qual uma mãe enfurecida manda o filho para o diabo. Este vem logo agarrar na criança e a mãe, desesperada, invoca Nossa Senhora que lhe acode de imediato atacando o demónio com uma maça de armas. A crescente importância do culto mariano no final da Idade Média explica o protagonismo dado à Virgem nesta cena composta à maneira de uma psicomaquia. A versão mais antiga que encontramos é de finais do século XV, uma *Madonna del Soccorso* de Nicolo da Foligno (fig. 295)⁷¹⁹ que divide a cena em dois planos, um terreno em que a mulher tenta arrancar a criança ao demónio e outro celeste em que a Virgem coroada entre nuvens com cabeças de anjos aparece empunhando a clava. Esta devoção espalhou-se sobretudo na Úmbria. Um desenho de Prospero Fontana, de cerca de 1570, coloca a Virgem do Socorro no centro, sobre um estrado, segurando ela própria o menino que o demónio carregava já (fig. 296). É provável que tenha sido aberta gravura com este tema que explicaria a sua divulgação em Portugal. É de qualquer modo raro e para além do exemplo existente no Funchal só temos conhecimento de um outro no Convento do Carmo de Moura⁷²⁰.

No quadro da igreja do Socorro a narrativa separa bem os níveis de realidade, destacando a Virgem numa nuvem luminosa que fica suspensa sobre a cena dramática que se desenrola no solo. A mãe ajoelhada, contrita, com a mão no peito, levanta os olhos para a Virgem. O menino está ainda no berço junto do qual se abeira o diabo. Três elementos ajudam a definir o espaço, pouco profundo, como um interior doméstico: um cãozinho em primeiro plano à esquerda, o berço, relativamente simples mas cuidadosamente descrito

⁷¹⁸ Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal ...*, vol II, p.864.

⁷¹⁹ Existente na Galeria Collonna em Roma.

com as suas pequenas colunas torneadas, e um quadro emoldurado na parede de fundo. Neste quadro dentro do quadro, representado à maneira de um *ex-voto*, distinguem-se barcos no mar e uma figura de braços abertos que aparece entre nuvens. É também um tema de auxílio, que reforça a ideia da cena principal.

A atribuição a Diogo Teixeira encontra fundamento na semelhança de soluções formais que encontramos entre esta obra e outras deste autor. Assim, a mãe ajoelhada segue de perto os padrões utilizados nas figuras femininas deste pintor, como a Madalena do *Pentecostes* que está no Seminário Patriarcal de Santarém (fig.285) ou as da *Virgem e as Santas Mártires* do Museu de S. Roque. São figuras cuja *venustà* se resolve num sentimentalismo dado através do mesmo rosto levantado, com a parte central acentuada, fazendo por vezes quase desaparecer a testa, os olhos em alvo, uma gesticulação convencional. Toda a cena se suspende em pose, num esforço de legibilidade e perpetuação do acontecimento. A *Nossa Senhora do Socorro* tem com a *Virgem* do Museu de S. Roque fortes afinidades, tanto nos traços fisionómicos como no traje de cintura subida e na coroa, que está truncada no painel do Funchal. A nuvem em que assenta é tratada com a mesma modelação e avançando de idêntica forma para o solo nestes dois quadros. O colorido, tanto quanto se pode apreciar nas actuais condições, segue o que é habitual em Teixeira os seus contrastes entre um amarelo quente e o verde, os azuis e rosas, a luminosidade dos brancos.

3.4.6. Círculo de Simão Rodrigues (?)

Nascimento de S. João

Óleo sobre madeira. A. 103 x L. 86 cm.

2ª met. do séc. XVI

Museu de Arte Sacra do Funchal, nº de inv.MASF12, proveniente do Convento de Santa Clara do Funchal.

Do rico, embora disperso e deteriorado, espólio do Convento de Santa Clara, talvez da demolida capela de S. João, faz parte esta representação do *Nascimento de S. João Baptista* (fig. 297), cheia de vivacidade e agudeza na descrição dos pormenores de um interior ao gosto do seu tempo. O espaço organiza-se a partir de um ponto de vista alto que nos permite uma visão geral de toda a cena abrindo à esquerda para uma zona de arquitecturas fundeiras ao romano que o prolongam, ao mesmo tempo que criam uma zona

⁷²⁰ Vítor Serrão informou-nos da existência do desenho de Prospero Fontana assim como do quadro do
245

de neutralidade cromática que intensifica as tonalidades saturadas dos outros planos. A figura mais destacada, pela sua colocação e pelo enquadramento arquitectónico, é a da Virgem, de manto azul, com S. João ao colo sobre um pano que airoso levanta com a mão esquerda, sugerindo uma linha de leitura que conduz directamente a Santa Isabel (fig. 299).

Esta repousa no seu leito, enquanto cinco mulheres se ocupam dos diversos trabalhos necessários – uma traz a comida, duas junto à lareira aquecem a água, outras duas em primeiro plano aquecem sobre um fogareiro os paninhos para o banho. À excepção das serviçais, todas as figuras têm auréola. À frente delas, num cestinho de verga, o *Agnus Dei*, que João viria a anunciar, segura um estandarte e este é o único toque de inquietação pelos tempos que hão-de vir (fig 298). As personagens dispõem-se num círculo à volta do acontecimento principal que é completado pela presença, em último plano, de Zacarias com S. José, sentados a uma mesa sobre a qual se vê uma pena, tinteiro e papel. O mobiliário é cuidadosamente representado, desde as cadeiras italianas em aspa, de cruzamento decorado por um lavor entalhado e cabedal preso por pregaria dourada, ao leito de dossel coberto de rico cortinado vermelho com a cabeceira trabalhada, ao berço, mais requintado ainda, e à simples cadeira respaldada de pernas verticais onde se senta uma das mulheres. Um gato adormecido perto da lareira acentua o carácter doméstico do episódio.

Iconograficamente trata-se de um tema mais raro que o *Nascimento da Virgem*, mas próximo deste em termos compositivos e recorrendo muitas vezes a modelos comuns⁷²¹. Neste caso o quadro recorre sincreticamente a elementos do Evangelho de Lucas (1,57-65), como a mudez temporária de Zacarias, que o leva a ter de escrever o nome do filho, e a outros colhidos na tradição apócrifa da *Lenda Dourada* como a presença da Virgem, à semelhança do que acontece com um painel do mesmo tema existente no Museu Nacional Machado de Castro e com outro da Igreja de Santa Clara em Évora. Este último tem uma opção narrativa semelhante, ainda que muito mais lacónica, directa e despojada, ao dar a primazia à Virgem com o recém-nascido nos braços e à simbologia da água e do *Agnus Dei* colocado logo em primeiro plano.

Do ponto de vista estilístico encontramos a mesma forma de organizar a cena, dispondo as personagens secundárias a envolver em curva fechada a cena principal, em muitas das obras da oficina de Simão Rodrigues. É mais evidente, até pela semelhança

Convento de Carmo de Moura.

⁷²¹ Foi bastante glosada por Simão Rodrigues, Domingos Vieira Serrão, Fernão Gomes e outros, a gravura de Dürer *O Nascimento da Virgem*, da série *A vida da Virgem*.

flagrante da Virgem e do modo como ergue o pano sobre o qual repousa o menino (fig. 299), a afinidade com a tábua da *Adoração dos Pastores* da Igreja do Convento de S. Domingos de Elvas (fig. 300), assim como com a do Colégio do Carmo e a da Sacristia da Sé Velha em Coimbra. Este gesto radica numa tradição de representar as cenas da *Natividade* e *Adoração dos Pastores* com uma intimidade familiar derivada de Correggio (*Noite Santa*, 1528-30, Gemälde Galerie de Dresden) e em que o facto de a Virgem estar a mostrar o Menino à humanidade é acentuado geralmente com uma iluminação dele irradiante⁷²². Encontramos também exemplos desta variante iconográfica em Greco (*Sagrada Família com Santa Ana e S. João*, c. 1585) ou em Morales (*Natividade*, Arroyo de la Luz, Cáceres, 1562-68).

Note-se que o painel do Funchal mantém um maior pendor para a cena de género e um cromatismo mais aberto que as outras obras de Simão Rodrigues. Se os modelos se enquadram nos de Simão Rodrigues, a técnica difere da que este pintor utiliza, por exemplo, nos quadros da série da *Vida de S. João Baptista*, nomeadamente no *Nascimento de S. João* do MNAA. Nos quadros desta série nota-se o recurso a espessamentos de tinta, com marcas de pincel, a preferência por tonalidades sombrias e um diferente entendimento da iluminação.

Santana, a Virgem e o Menino

Anunciação a Santa Ana

Óleo sobre madeira. A. 137 x L. 126 cm e A. 63 x L. 112 cm.

Capela de Santana – Paróquia dos Álamos (antes pertencente à de S. Roque)

Início do séc. XVII

Segundo o *Elucidário Madeirense* foi instituída por Francisco Dias, mercador, em 1607. Efectivamente no óbito deste⁷²³, em 1616, consta entre os seus bens «*a quinta de Agoa de Mel em que ten feita hua igreja da jnvocacam de Sancta Anna*». As disposições que toma em relação a esta ermida denotam que a tinha a preocupação de dar continuidade à sua utilização, reservando para ela parte das obrigações. Assim, deixa a terça ao filho, António Dias, com a obrigação a de todos os anos mandar aí dizer as nove missas de Nossa Senhora e a de fazer a festa de Santa Ana com missa e pregação. Esta festa manteve-se até

⁷²² Emile Mâle, *El Arte Religioso de la Contarreforma...*, p.235.

⁷²³ ARM, Óbitos da Sé, *Livro n.º 72*, fls.175 a 176, a 9 de Maio de 1616. A genealogia de Francisco Dias, feita pelo Cón. Fernando Carlos Menezes de Vaz está publicada no *Arquivo Histórico da Madeira*, vol.III, 1933, p.139.

há pouco tempo atrás, tendo sido interrompida num período de degradação da capela, entretanto restaurada.

Esta pequena capela possui um retábulo de talha (fig. 301) em que estão inseridas duas pinturas sobre tábua, em razoável estado de conservação, e sem aparência de repintes. A talha, ao gosto maneirista, tem ao cimo um frontão triangular, com roseta ao centro, sob o qual se desenvolve o emolduramento do painel superior, de frutos e pinhas, que, ao alargar-se, estabelece uma relação de continuidade com as duas aletas simples parte inferior. As colunas são caneladas de capitel coríntio e têm o terço inferior enxadresado e decorado com motivo de pontas de diamante.

Quanto à pintura, representa no painel principal, rectangular, uma *Sagrada Família* alargada (fig. 302), enquadrada por um cortinado que se abre sobre a cena, em que estão sentadas a Virgem, com o Menino ao colo, e, em atitude acolhedora, Santa Ana, a quem ele estende os braços (fig. 304); logo atrás, de pé, S. Joaquim, um tanto alquebrado e apoiado à base de uma coluna, e S. José, ocupando uma posição quase central e destacada pelo emolduramento arquitectónico (fig. 305); à esquerda dois anjos, de costas, numa acentuada torção, um dos quais toca harpa (fig. 306). À direita está um berço e é bem visível um estrado que isola e valoriza o espaço próprio da Virgem com o Menino, tanto mais que estas duas figuras merecem uma iluminação mais intensa. O fundo de arquitectura, de que apenas se vê a coluna e o arranque de um arco, abre-se para o exterior.

O painel superior, ovalado, é uma *Anunciação a Santa Ana* (fig. 307), com a presença da Imaculada Conceição sobre nuvens. Também enquadrada por um cortinado, mostra-nos o anjo de pé, com um ceptro na mão, e, tal como acontece no outro painel, o panejamento da túnica, com os bordos revirados, confere-lhe sinuosidade e dinâmica. Santa Ana está sentada sobre um tapete, junto a um pequeno muro que, com o delgado pilar da esquerda, define um espaço de jardim, onde é tradicionalmente representado o episódio. O fundo parece ser de paisagem, ainda que, sem uma limpeza adequada da camada de sujidade que cobre a superfície pictórica, não seja possível ter uma correcta apreciação destes pormenores nem do colorido original.

A composição do painel principal apresenta, na disposição das personagens e elementos arquitectónicos, como é o caso da colocação do Menino entre Santa Ana e Nossa Senhora, a dos Anjos recortando-se num fundo de paisagem à esquerda e a coluna da direita, algumas afinidades com a do quadro *Fuga para o Egipto da Sagrada Família* da oficina de Diogo Teixeira que está na Igreja da Luz em Carnide (fig. 303). Mas

estilisticamente este quadro apresenta afinidades com obras da parceria Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão em diversos aspectos. Por um lado nos tipos das figuras, nomeadamente da Virgem, de rosto doce, ovalado e sereno, cabelos levemente ondulados sob um véu transparente; do Menino e dos anjos. Também o modo com os panejamentos destes são tratados, revirando, um tanto angulosamente abaixo da cintura, recorda os quadros da sacristia da Sé Velha de Coimbra (Museu Nacional Machado de Castro nº 655), nomeadamente com o anjo da *Anunciação* (fig. 308) e o de *Cristo no Jardim das Oliveiras* (MNMC, nº4163) (fig. 309).

Há um gosto, que é frequente nas obras da oficina de Simão Rodrigues, pela acentuação contrapontística da diferença entre as atitudes das personagens, como acontece no primeiro plano com a vivacidade do Menino e a serenidade da Virgem e logo atrás com a agitação dos anjos e o recolhimento de S. José e S. Joaquim.

Tal como nos quadros da capela de Santa Ana, mas mais em evidência dado que a pintura já sujeita a limpeza, estamos perante modelos da oficina de Simão Rodrigues, mais do que perante a sua técnica.

3.4.7. Outras oficinas portuguesas

Santo Antão

Óleo sobre tábua

A. 200 cm x L.148 cm

Sacristia da Igreja matriz do Caniço

Final do século XVI

No ano de 1589 constam da documentação da Sé do Funchal diversas despesas com alvarás de Sua Majestade, entre as quais uma quantia do alvará para se fazer o retábulo da Igreja de Santo Antão⁷²⁴. O quadro é pois, muito provavelmente, o resultado destas diligências e encontrava-se no retábulo do altar-mor da Igreja matriz do Caniço, da invocação de Santo Antão. A pintura (fig.310) apresenta-se largamente recoberta com repintes que, embora respeitando o contorno, a alteram muito, impossibilitando uma leitura correcta da sua qualidade. Foi submetida na década de 90, no Funchal, a uma intervenção para limpeza, consolidação da camada pictórica e tratamento de xilófagos.

O santo, representado como um ancião de longas barbas brancas, está de pé apoiado ao bordão, segurando na mão esquerda um rosário de contas grossas e o livro da regra dos

⁷²⁴ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé nº 6*, fl 190.

Antoninos. Sobre o manto tem uma cruz em *Tau*, cujas extremidades no entanto parecem influenciadas pela forma da cruz de Malta, ordem também dedicada a cuidar de doentes. O outro atributo, a sineta (fig. 311), está colocado junto a ele sobre uma pedra, já integrada na paisagem de fundo. Desta vislumbramos zonas despovoadas, arvoredos e, à direita um edifício com arcarias (fig. 312).

O alteamento da figura, que não exclui a sua sólida construção, aponta para o gosto de finais do século em consonância com a solenidade da lição escorialense.

N^a S^a da Estrela e dos Navegantes ou Nossa Senhora da Esperança

Óleo sobre tábua, A.160 x L. 115cm.

Museu de Arte Sacra do Funchal, n^o inv.361.

Proveniente da Capela da Esperança em S. Roque.

1^o quartel do século XVII

Foi Eduardo C. N. Pereira quem dedicou mais atenção a esta pintura, avançando no entanto algumas afirmações que merecem ser revistas. Refere a ermida onde ela se encontrava, e que entretanto se encontra completamente arruinada, como tendo sido erigida por quotização dos pastores daquele montado situado no alto da serra de S. Roque e descreve-a como sendo de «estilo gótico, com sineira romana de tufo adjacente, e casa anexa de capelão coberta de colmo, revestida exteriormente em 1675 de azulejos»⁷²⁵.

Quanto à pintura, parte do princípio de que ela foi feita na sequência da visitação de 1588, para poupar a imagem de vulto da humidade do local. Mas esta opinião não se coaduna com a documentação relativa ao não cumprimento das recomendações do bispo, como adiante veremos:

Henrique Henriques de Noronha alude duas vezes à imagem que estava na capela da Esperança. A primeira no capítulo que trata das imagens milagrosas: «*A Imagem da Senhora da Esperança, pintura antiga, tem caza propria na freguesia de S. Roque; e he muito milagroza; como se deixa ver dos vottos que lhe oferecem os que buscam o seu Patrocínio*»⁷²⁶. E mais adiante, no capítulo sobre as paróquias rurais, num breve apontamento sobre as ermidas, lá vem a «*da Esperança, Imagem milagroza, e de grande Romagem*»⁷²⁷. É pois uma «*pintura antiga*» que este autor diz ser a imagem milagrosa. Quanto à informação contida nas visitas, deixa margem para dúvidas. A de 1588, do

⁷²⁵ Eduardo Pereira, «Arte Religiosa», *Das Artes e da História da Madeira* n^o 41, vol VIII, 1971, p.17.

⁷²⁶ Henrique Henriques de Noronha, *Memórias Seculares e Ecclesiasticas...*, p. 180.

⁷²⁷ Idem, *Ibidem*, p. 195.

bispo D. Luís Figueiredo de Lemos, que tem sido interpretada como tendo dado origem à encomenda do retábulo, apenas manda ao fundador e administrador que faça um painel de madeira em que se encoste a imagem da Senhora por causa da humidade ou, não querendo fazer retábulo, abrir um portal na parede sul. Tal recomendação não foi porém acatada pois, na Visitação de 1589, o Licenciado Manuel Afonso Arrais, não encontrou as obras mandadas fazer pelo bispo, condenou o administrador por não as ter cumprido e tomou também providências quanto aos ornamentos: «*mando ao mesmo administrador sob pena de excomunhão e hum marco de prata ou a qualquer pessoa q. tiver os ornamentos da dita hermida, frontaes, vestimentos e vestidos da snõra, em termo de quinze dias, depois da notificação, os entregue logo ao viguairo e Mordomos, pois são peças que os devotos derão e com suas esmolas se comprarão e não cõ as dos administradores*»⁷²⁸. A existência de uma imagem em vulto, é comprovada por esta visitação que explicitamente refere os vestidos da Senhora, mas não aparece notícia da vinda de uma pintura, nem nestas nem nas outras visitações seguintes.

A capela, que se situava em lugar distante, densamente arborizado e isolado, esteve um tempo com problemas de conservação e até de abandono e profanação. Eduardo C.N. Pereira afirma, sem referir apoio documental, que o retábulo «foi exilado de igreja em igreja até a actual de 1704». No entanto em 1722, data em que Henrique Henriques de Noronha escreve as *Memórias*, a «*pintura antiga*» ainda lá estava, pelo que poderá ter passado directamente para a actual igreja de S. Roque onde Eduardo C.N. Pereira a encontra ainda em 1971, em mau estado e, pertinentemente, chama a atenção para este «belo e artístico retábulo» que se deteriorava na sacristia de S. Roque⁷²⁹, situação entretanto ultrapassada pela vinda do quadro para o Museu.

Nenhum autor consultado possui informação sobre a instituição e edificação inicial desta esta capela. A *Visitação* de 1613 feita pelo Dr. Gonçalo Gomes afirma que nessa data não tinha padroeiro e o Licenciado Gaspar Afonso, que tinha direito a sê-lo, se ter eximido disso, pelo que «*se fes arredificar d novo com as esmollas q. os fieis derão*». Este facto é corroborado por um documento que refere ser seu administrador Gaspar Afonso Magalhães, que «*recusou consertá-la pelo que a reedificou o povo, e lhe ficou devoluta no anno de 1612; e no anno de 1613 se mandou o administrador, que entregasse os Ornamentos p^a se consertarem e a chave da caixinha das esmolas consta do livro dos*

⁷²⁸ Ver o opúsculo de Alberto Artur Sarmiento *Nossa Senhora da Esperança / Ilha da Madeira*, que transcreve diversas visitações.

⁷²⁹ Pe. Eduardo C. N. Pereira, «Arte religiosa» ..., p. 18.

provimentos de S. Roque de fl.32 thé fl. 48, naquela igr.^a de S. Roque se achão os castiçais de prata com o nome da mesma senr^a no que mostram pertencer á dita Ermida. Nas freguesias, onde S. Roque, onde S. António se poder ver se apresse algua clareza dos termos do obito do Dtor Antonio Leitam, e sua mulher Fellipa Afonço, consultar as pessoas antigas do cetio que pelas confrontaçoes possão dizer algua couza»⁷³⁰.

Esta pista, que remete para o óbito deste casal para apurar as confrontações da capela, indicia serem estes os instituidores. Embora não tenha encontrado o registo do óbito⁷³¹, outras referências confirmam a ligação de António Leitão à capela da Esperança. Assim ele aparece como testemunha na aprovação do testamento de Mécia Pestana, em 1566, identificado como padroeiro de Nossa Senhora da Esperança⁷³²; e ainda aparece também num documento de obrigação incluído no inventário que o bispo D. Luis Figueiredo de Lemos mandou fazer, «*a obrigação que fez António Leitão e sua mulher à casa de Nossa Senhora da Esperança*»⁷³³. Ainda que falte localizar, para além do óbito, este documento, há aqui prova suficiente da identidade dos instituidores.

A capela estava a ser construída já em 1553, como se vê no testamento de Manuel Fernandes Tavares: «*Deixo a Igreja de Nosa Senhora da Esperança que ora se faz de novo no termo da cidade que lhe dem outo mil reis para as obras e os darão aos ofeciaes que la fizerem obras*»⁷³⁴. Temos assim um data em que decorria a construção da ermida, e outra, de 1613 em que ficou devoluta aos fregueses e se deu a reedificação, essa sim, devido à incúria do administrador, feita a expensas do povo e não, necessariamente, só dos pastores, já que as romagens eram tão concorridas.

Restam as habituais lacunas de informação quanto à data de encomenda e de execução da pintura: parece pouco provável a hipótese de que seja anterior à Visitação de 1588 e parece estranho, dados os problemas de administração acima referidos que fosse colocada entre 1588 e o período de reedificação; se das primeiras visitasões só se infere a existência de uma imagem em vulto e do texto de Henrique Henriques de Noronha se colhe a informação sobre a existência de uma pintura antiga, o mais provável é que ela tenha sido colocada na sequência da reedificação. É possível pois que a iniciativa da encomenda da

⁷³⁰ AHDF, *Capelas – 1551 a 1749* (Folhas soltas), transcrito por Rita Rodrigues num trabalho inédito *A Invocação a Nossa Senhora da Candelária na Madeira*, efectuado em 1997 no âmbito de um seminário de História da Arte do Curso de Mestrado em História da Universidade da Madeira.

⁷³¹ Não existem registos paroquiais de S. Roque anteriores a 1587, e a data mais recuada para Santo António é de 1557.

⁷³² ARM, Registo vincular, *Livro I*, fl.161 vº, (Família Torre Bela).

⁷³³ AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Documentos Avulso*, Maço 1 (informação amavelmente cedida por Rita Rodrigues)

⁷³⁴ ARM, *Juízo dos Resíduos e Capelas*, Cx. 4, nº 5 (treslado do testamento de Manuel Fernandes Tavares).

pintura seja posterior a 1613 e tenha partido das confrarias locais pois são nomeadas nas visitas duas confrarias nesta capela nos princípios do século XVII: a de Nossa Senhora da Guia e a de Nossa Senhora da Esperança, embora não se saiba desde quando existiam.

Centrando-nos na fortuna crítica da peça, surgem-nos apreciações contraditórias, não só em relação à qualidade da pintura, mas também à sua iconografia (fig. 313). Eduardo Pereira assinala o seu desenho de «apreciável mão» e descreve-a assim: «A Virgem coroada, no meio de seis cabeças de anjos alados, tendo o Menino no regaço, aparece sobre nuvens, vestida de vermelho e túnica azul, em socorro de embarcações de alto e pequeno bordo, acompanhada duma estrela dourada que refulge a seus pés. Por baixo, o mar encapelado, sob um ambiente de tempestade, parece querer sossobrar as embarcações, enquanto na praia um grupo de náufragos ou marítimos move-se alvoroçado por tão ameaçadora tormenta»⁷³⁵. Observando mais cuidadosamente a cena verifica-se que a tempestade se confina ao mar; o grupo de figuras que caminha à direita, em terra firme, agrupa-se em fila ou caravana, levando um animal de carga, e usam bordões e chapéus de caminantes ou peregrinos — não são pois náufragos nem marítimos — e o grupo da esquerda, ainda que mais distante, segue também ordenadamente em direcção a uma cidade que se ergue ao longe entre montanhas (fig. 314). Na mão do Menino uma estrela, motivo que se repete com maior dimensão e complexidade sobre o mar.

A legenda do Museu identifica esta obra como uma Nossa Senhora da Estrela ou dos Navegantes; Rui Carita afirma que «poderá ter sido da invocação de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro ou da Salvação, cujas iconografias se sobrepõem»⁷³⁶. Mas parece mais própria a invocação que encontramos nas confrarias — Nossa Senhora da Esperança ou Nossa Senhora da Guia — que tanto uma como a outra guiam os viajantes a bom porto, os caminantes desta vida a destino seguro. É curioso notar que é de bem antiga a tradição representar a Esperança por um navio no meio de uma tempestade, guiado por duas estrelas, tal como vemos num dos emblemas de Alciato⁷³⁷. Remonta também longe, aos primeiros tempos do cristianismo, a associação da nave à Igreja, metáfora que conhece larga utilização durante a Contra-Reforma⁷³⁸. Largamente glosado neste período, tanto pela

⁷³⁵ Padre Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...*, p.748.

⁷³⁶ Rui Carita, *História da Madeira (1566-1600)*..., p. 222.

⁷³⁷ Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 2ª ed., 1993, pp.78, 79. Este emblema é baseado numa ode de Horácio e as duas estrelas são Castor e Pólux, patronos dos marinheiros por terem acalmado uma tempestade durante a expedição dos Argonautas.

⁷³⁸ O tema da nave da Igreja é abordado por Santiago Sebastián em *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981, pp.154, 155.

parenética como pela iconografia, é igualmente o tema da nave de Maria, fundamentado numa passagem do Livro dos Provérbios⁷³⁹.

Quanto à atribuição, Rui Carita aponta Gaspar Vaz em finais do século XVI⁷⁴⁰, certamente por lapso, pois este pintor está activo na primeira metade do século. Deveria ser sua intenção nomear Gaspar Dias, este sim de actividade documentada entre 1560 e 1591. Por sua vez Dagoberto Markl não avança atribuição, mas é de opinião a pintura deve datar do 1º quartel do século XVII, que o seu autor é influenciado por Amaro do Vale e, ao contrário de Eduardo Pereira, é bastante crítico em relação à qualidade da peça: «Obra fruste, com evidentes erros anatómicos (a pequenez da cabeça da Virgem contrasta com a grandeza das mãos), demonstra a ingenuidade do pintor que enfaticamente desenha dois anjos em posições de afectado bailado celestial. No registo inferior assiste-se a uma cena, certamente identificável, que deve aludir a um qualquer acontecimento trágico que terá, quem sabe, dado origem à identificação do pequeno templo. Dois galeões e, talvez, uma caravela arrostam um violento temporal. Na praia uma pequena multidão assiste impotente ao desenrolar da tragédia. Note-se que o inábil pintor não conseguiu entender as proporções dos dois marinheiros, verdadeiros gigantes, a bordo do galeão em primeiro plano»⁷⁴¹.

As lacunas de documentação em relação à capela não permitem esclarecer se a pintura evoca um acontecimento preciso, mas, como acima referimos, as figuras que se encontram em terra estão alheadas do que acontece no mar, pelo que não concordamos a leitura feita. Parece-nos mais provável estarmos perante uma utilização simbólica da nave que, mais do que a ingenuidade do pintor, justificaria os ilogismos de escala: a composição apropria-se da linguagem do *ex-voto*, e, portanto, não se resolve num espaço unitário, mas na justaposição de planos de realidade diferentes, para dar legibilidade ao tema. Tal como as questões de escala, os erros anatómicos que lhe são imputados por Dagoberto Markl poderão ser lidos como opções voluntariamente tomadas pela acentuação expressiva das formas. Também não podemos excluir a possibilidade da existência de repintes descaracterizadores, que a simples observação visual não pode revelar com segurança.

Estilisticamente trata-se de uma obra que, tem, em virtude dos modelos utilizados, ressaibos ainda do italianismo da *bella maniera* tanto na pujança da Senhora, cujas roupagens deixam entrever o recorte e volumetria do seio, fazendo lembrar *A Virgem das Santas Mártires* de Diogo Teixeira (Museu de S. Roque, c.1600), como nas figuras

⁷³⁹ «É semelhante ao navio do mercador que traz os seus víveres de longe». *Provérbios*, 31, 14.

⁷⁴⁰ Rui Carita, *História da Madeira (1566-1600)*..., p.222

⁷⁴¹ *A arte e o mar*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 94.

serpentinadas dos anjos e numa certa abertura da paleta. É de notar a semelhança do grupo da Senhora com o Menino neste quadro da Esperança e no painel do *Repouso na fuga para o Egipto* de Simão Rodrigues do retábulo da Sé de Portalegre, ou no painel central do retábulo da igreja do Carmo em Coimbra que diferem contudo na orientação, estando em posição invertida um e relação ao outro, o que deixa supor a existência de modelo comum em gravura ou desenho. No entanto a autoria não nos parece consentânea com as adoçadas formas deste pintor, como também não apresenta nenhum laivo tenebrista nem segue os tipos usuais em Amaro do Vale. Parece-nos uma obra feita mais na senda de Diogo Teixeira, de quem terá captado o cromatismo e a solidez das formas – veja-se o já referido tipo da Virgem e dos anjos em relação com *A Virgem das Santas Mártires*, bem como o tratamento das nuvens descritas com uma consistência que as torna quase palpáveis. Uma obra que, em suma, se insere na produção corrente de uma oficina lisboeta do 1º quartel do século XVII.

Nossa Senhora da Estrela, S. Cosme e S.Damião

Óleo sobre madeira. A.97,5 x L.130cm.

Altar do lado Norte da nave da Capela do Corpo Santo

Início do XVII

Henrique Henriques de Noronha refere a existência nesta capela de três altares para além do alta-mor, o de Jesus, o de S. Lourenço e o de Nossa Senhora da Estrela, dizendo que num deles se festejam S. Cosme e S. Damião «*por quem o Povo tem particular devoção*»⁷⁴². Efectivamente, encontramos nos testamentos do início do século XVII frequentes doações às Confrarias de Nossa Senhora da Estrela e dos «*Santos Cosmos*» no Corpo Santo, indicadoras da sua popularidade. Esta capela, aliás, reflecte, na multiplicidade e eclectismo da pintura que a reveste, o cunho vivido e popular das devoções que se desenvolveram naquele meio populoso e maioritariamente formado por pescadores.

O quadro em análise (fig. 315) está num altar fronteiro a de S. Lourenço e terá como ele sofrido adaptações. Reúne a invocação de Nossa Senhora da Estrela com a de S. Cosme e S. Damião⁷⁴³. Assim, o espaço é tripartido, ficando a zona superior reservada à Virgem com o Menino, entre nuvens, numa versão que é a comum nas representações da

⁷⁴² Henrique Henriques de Noronha, *Memorias Seculares e Ecclesiásticas...*, p.187.

Senhora do Pópulo, variações do ícone atribuído a S. Lucas divulgadas em Portugal a partir das cópias do jesuíta João de Mayorga. A versão da capela do Corpo Santo segue o mesmo modelo que Fernão Gomes utilizou em *Procissão S. Gregório* para o ícone que é transportado pelo Papa, bem como o de uma cópia já do século XVIII da Sacristia do Mosteiro de Santa Maria de Belém⁷⁴⁴. Em todas elas o Menino está em idêntica posição, segura um livro na mão esquerda e levanta a direita em gesto de abençoar. A Virgem também repete a posição da cabeça e das mãos, e à excepção da de Fernão Gomes, apresenta uma estrela na fronte. No céu brilha uma outra estrela, colocada na direcção da mão do Menino.

A zona inferior está dividida a meio por uma pilastra, ficando ao lado direito os dois Santos caminham lado a lado, sem o habitual barrete de doutor mas com os seus atributos, a caixa de unguentos e o urinol, e são descritos com desenvoltura, tanto nas proporções, como na movimentação e no cair do panejamento. O lado esquerdo conta o milagre póstumo da substituição da perna gangrenada do sacristão da Igreja de S. Cosme e Damião, em Roma, pela perna de um negro que acabava de ser enterrado. O doente é entrevistado numa cama de dossel, numa densa penumbra. Esta cena induziu Eduardo Pereira identificar um dos santos como S. Roque «apontando uma chaga aberta na perna esquerda»⁷⁴⁵ sem que desse nenhuma indicação acerca do outro santo.

A pintura está bastante enegrecida, não permitindo distinguir pormenores. Foi colocada uma predela com quatro santos sob este quadro sem relação directa com ele, de que tratámos já no ponto 3.2.4.

Nossa Senhora da Candelária

Óleo sobre madeira. A.225 x L. 137 cm

Sacristia da Igreja de S. Pedro, Funchal

Início do século XVII

Presente na exposição *A arte e o mar* com a designação de *Nossa Senhora da Estrela*, esta tábuia é referida por Dagoberto Markl no catálogo como obra dos finais do século XVI, inícios do XVII, com alguma qualidade. Na sua opinião «o alteamento da

⁷⁴³ O Padre Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo*, vol. II, p. 710 identifica incorrectamente um dos Santos com S. Roque. Cayola Zagallo diz apenas ser pintura portuguesa da 2ª metade do século XVI, sem mencionar a iconografia, em *A pintura dos séculos XV e XVI...*, p. 78.

⁷⁴⁴ *Jerónimos. 4 Séculos de Pintura ...*, vol. II, p. 340.

⁷⁴⁵ Padre Eduardo C. N. Pereira, *op. cit.*, p.710. No inventário da DRAC, de Rui Carita, a identificação dos santos aparece correcta.

Virgem é tipicamente maneirista e denota o contacto do seu ignorado pintor com as oficinas de Lisboa»⁷⁴⁶.

Estamos perante uma Virgem coroada (fig. 316), com o Menino ao colo que tem o globo do mundo e faz o gesto de abençoar. Está rodeada de cabeças de anjos, de pé sobre nuvens e um crescente lunar, elemento próprio da iconografia da Imaculada Conceição, no entanto, outros elementos apontam para a possibilidade de outras invocações. O facto de ter uma vela acesa na mão indica que se trata de uma *Nossa Senhora da Candelária*. A festa da Purificação da Senhora, ou das Candeias, é festa de guarda neste bispado segundo as Constituições Sinodais de D. Jerónimo Barreto editadas em 1585, e o altar colateral esquerdo da igreja de S. Pedro é daquela invocação. Também existia nesta igreja uma Confraria de Nossa Senhora da Candelária, amiúde mencionada em testamentos do início do século XVII. É provável que, como sugere Rita Rodrigues, o quadro seja proveniente do referido altar⁷⁴⁷. Na parte inferior do quadro vemos uma paisagem marítima com dois rochedos entre os quais navega uma nau, o que nos remete para a simbologia da Nave de Maria, já abordada a propósito de *Nossa Senhora da Esperança* e nos dá também uma ligação entre a Virgem da Candelária e os mareantes, tal como acontece por exemplo com uma Nossa Senhora da Purificação existente junto ao Convento de S. Domingos em Lisboa aonde vinha «a gente marítima: entendiam que no seu patrocínio estava o serem prosperas, e felices as suas navegações»⁷⁴⁸. Todas estas invocações, bem como a de *Nossa Senhora da Guia*, ou de *Nossa Senhora da Estrela* têm idêntica carga devocional, invocada em situações semelhantes.

Trata-se, em suma, de uma versão da Senhora da Candelária, que ocupa com certa rigidez quase todo o espaço, lembrando, tanto na opção iconográfica como no seu panejamento linear e miúdo, a escultura da época. O tratamento pictórico é um tanto desigual, com as nuvens e os anjos apontados quase em esboço, mas foi alvo de alguns repintes, o que dificulta a apreciação. Terá o autor deste quadro tido contacto com oficinas de Lisboa, conforme a opinião de Dagoberto Markl, ou terá ido colher a oficinas espanholas, nomeadamente a Juan de Juanes e à sua Imaculada da Igreja dos Jesuítas de Valência, o cunho de classicismo e a clareza emblemática que esta imagem tem?

Virgem do Leite

⁷⁴⁶ *A arte e o mar...*, p.92.

⁷⁴⁷ Rita Rodrigues, *A invocação de Nossa Senhora da Candelária na Madeira...*, p. 14.

⁷⁴⁸ Frei Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano*, vol.1, 2ª ed., Lisboa, Miscelânea, 1933, p. 60.

Pintura a óleo sobre madeira. A. 92 x L. 106 cm

Museu de Arte Sacra do Funchal, proveniente da Capela da Candelária, na Tabua.

Início do século XVII

Esta pintura representa uma Virgem do Leite (fig. 317), sentada entre nuvens e rodeada de anjos. A composição está truncada, pois sofreu cortes em toda a volta, e estava grosseiramente repintada, sobretudo nas figuras da Virgem e do Menino, e com o seio «pudicamente» oculto sob uma malha negra (fig. 321). A limpeza entretanto efectuada veio confirmar que se tratava de uma obra de qualidade, como referira Rita Rodrigues ao analisá-la antes do restauro, adiantando a hipótese, corroborada então por Vítor Serrão, de tratar-se de uma obra de finais do século XVI associável aos círculos de Gaspar Dias: «Observando atentamente os anjos, verificamos que os caracóis dos seus cabelos, o tipo de enrolamento e os reflexos devido à incidência lumínica, aproximam-se do tipo de representação do Menino da *Adoração dos Reis*, atribuído a Gaspar Dias (Museu de S. Roque) (...) subentende-se que o corpo da Virgem seria volumoso, as pernas do Menino também, para além da testa alta das duas figuras, características de Gaspar Dias, como é possível ver na obra já citada e ainda na *Anunciação e Aparição do Anjo a S. Roque* (Museu de S. Roque)»⁷⁴⁹. É visível agora, depois da limpeza, apesar das falhas na camada pictórica, a intensidade do colorido do céu, de um amarelo intenso que se tingem de rosa na zona onde se distribuem as nuvens e os anjos (fig. 319, 320), tratados por vezes quase em transparência. Esta solução cromática, não sendo exclusiva de Gaspar Dias, é por ele utilizada sobretudo na citada *Anunciação*. Outra afinidade se pode apontar no azul carregado das asas dos anjos, em forte contraste com as carnações e a luminosidade geral. O véu da Virgem é apontado em transparência, com uma ponta esvoaçante, tal como é também leve o apontamento da camisa que se entreabre para amamentar o Menino. Tais afinidades não são porém concludentes para uma atribuição, pois a pintura em apreço não tem a dinâmica das poses, nem a agitação teatral na sua relação com o espaço, nem a segurança de execução das obras daquele pintor e, além disso, os dados relativos à sua proveniência, bem como outros aspectos abaixo analisados, desviam-nos ainda mais desta possibilidade.

O painel é proveniente da Capela da Candelária na Tabua, instituída em 1619 por Álvaro Dias e sua mulher Maria Lourenço⁷⁵⁰, que deveria estar terminada por volta de

⁷⁴⁹ Rita Rodrigues, *A invocação a Nossa Senhora da Candelária na Madeira...*, p. 12.

⁷⁵⁰ Diversos autores, entre os quais Fernando Augusto da Silva e Alberto Artur Sarmento, atribuem erroneamente a instituição desta capela à família Medeiros.

1625, data da primeira festa, embora a intenção de construí-la remontasse já pelo menos a 1611⁷⁵¹. Nenhuma documentação refere especificamente o quadro da *Virgem do Leite*, que não é aliás o tema da invocação da ermida, e só em 1815 se encontra uma informação: «*tem a ditta capella seu altar com duas cardencias as ilhargas com suas portas ferroulhos e parteleiros tem mais hum nicho aonde esta Nossa Senhora em vulto e hum retabullo tambem de Nossa Senhora grande com seu pedestal*»⁷⁵². A imagem em vulto (a da Candelária?) já era referida em anteriores documentos, mas o retábulo da Senhora é pela primeira vez nomeado, ainda que sem explicitar o tema. Uma outra referência documental, de 1876, diz respeito ao pagamento a um pintor da Ribeira Brava, João Friz (talvez Fernandes?), «*16 dias por pintar o altar vistuario e retucar 2 retabulos a 600 rs dia – 9\$600*»⁷⁵³. Será este o autor dos repintes que desfiguraram a pintura? E porque são mencionados agora dois retábulos? Sem ter conhecimento deste documento, as restauradoras Eleonor Leitão e Georgina Garrido levantaram a hipótese de que um quadro existente no Museu de Arte Sacra do Funchal representando *S. Domingos e S. Francisco*, bastante repintado e truncado na parte superior e aos lados, pudesse fazer conjunto com esta *Virgem do Leite*⁷⁵⁴. Face a esta situação, a documentada existência de dois retábulos pode ser interpretada como resultante do desmembramento do retábulo a que pertenceriam a *Virgem do Leite* e *S. Domingos e S. Francisco*, o que explicaria os cortes que estas pinturas sofreram. Por outro lado, há um testemunho oral da existência na capela até aos anos 30 ou 40 do século XX de um quadro com barcos e naufragos⁷⁵⁵. Estes dados vêm de encontro ao que foi verificado através da observação das peças, que tanto pela continuidade da composição, como pela identidade das tábuas do suporte e suas dimensões testemunham a sua ligação. A exposição *O Futuro do Passado*, organizada pelo Museu de Arte Sacra do Funchal em Dezembro de 2003, colocou estes quadros em destaque, enquanto exemplos de recuperação de peças adulteradas, mutiladas e dispersas, apresentando-as reunidos numa única moldura, em situação mais conforme com a sua configuração original.

⁷⁵¹ Todos os dados referentes a esta capela são retirados do citado trabalho de Rita Rodrigues, em que cita diversa documentação, nomeadamente ARM, JRC, *Processo de Álvaro Dias e sua mulher Maria Lourenço, fundadores da Ermida de Nossa Senhora da Candelária na Tabua*, Cx.114, nº7. Num outro trabalho, também inédito, aborda mais especificamente este assunto: *Capela de Nossa Senhora da Candelária, na Tabua: Contributos para a sua história*.

⁷⁵² Idem, *ibidem*, cita o Processo de Álvaro Dias, Cx.114, nº 7, Capilha de folhas avulso, doc. II, fl.107.

⁷⁵³ Idem, *ibidem*, p.9.

⁷⁵⁴ Hipótese mencionada igualmente no citado trabalho de Rita Rodrigues e que se veio a comprovar.

⁷⁵⁵ Trata-se do Sr. João Santos, antigo sacristão da igreja paroquial da Tabua e da capela da Candelária, hoje com mais de 90 anos, cujo depoimento recolheu Rita Rodrigues no citado trabalho [a inv], p.12, onde adianta a hipótese deste quadro com barcos ser o de *S. Domingos e S. Francisco* que está no Museu de Arte Sacra.

S. Domingos e S. Francisco

Pintura a óleo sobre tábuas. A.80 x L. 101cm. Cortado na parte superior e nas laterais.

Proveniente da Igreja Matriz da Tabua. Museu de Arte Sacra do Funchal.

Início do século XVII

As duas figuras estão ajoelhadas em atitude de veneração e olham para o alto onde estaria uma outra figura de que só se vê o princípio de uma nuvem (fig. 318). A parte inferior do quadro está repintada, impossibilitando de ver se existem pormenores significativos como seriam atributos dos santos. S. Domingos tem apenas, para além do hábito branco e negro, um báculo abacial terminado num crucifixo; S. Francisco segura uma simples cruz. Destacam-se de uma paisagem com um mar ou rio coalhado de barcos, activas cidades costeiras e montanhas ao fundo. A composição adivinha-se predominantemente simétrica, e a deterioração da camada pictórica pouco deixa adiantar em relação a marcas estilísticas. Não é evidente a ligação estas duas tábuas do ponto de vista iconográfico, já que é a S. Bernardo que a *Virgem do Leite* aparece, dando-lhe o leite da divina ciência que faz dele um eloquente pregador. Será uma transposição deste tema para as figuras de S. Domingos e S. Francisco? A afinidade entre os dois santos está em terem ambos surgido num momento crucial de combate às heresias; teríamos aqui então mais uma composição de carácter vincadamente contra-reformista, fazendo da *Virgem* a grande vencedora das heresias, com o auxílio de dois santos que se distinguiram na pregação⁷⁵⁶.

Os dados até agora existentes sobre os instituidores não trazem nenhuma luz em relação ao retábulo. Quanto à hipótese de atribuição a Gaspar Dias, para além das diferenças estilísticas já apontadas, é dificilmente conciliável com duas ordens de factores. Primeiro, teria de ter sido pintado em data bastante anterior à construção da capela, já que a última actividade documentada deste pintor é de 1591 e a capela só estaria terminada nos finais do 1º quartel do século XVII. Depois, a *Virgem do Leite* e os dois santos constituem um único retábulo que, como vimos, seria uma alegoria de cariz marcadamente contra-reformista, em nada consentânea com o tipo de temáticas e de composições de Gaspar Dias.

⁷⁵⁶ Santiago Sebastián, em *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas r Iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981, p. 196, refere a existência de uma pintura de *S. Domingos e S. Francisco* na Capela paulina da Igreja de Santa Maria Maior em Roma, junto a outra de S. Gregório Taumaturgo recebendo ajuda da *Virgem* para combater as heresias. Também no altar-mor do Convento de S. Francisco do Funchal existia, segundo o inventário de 1834, uma imagem de S. Francisco e outra de S. Domingos.

Retábulo do altar-mor da Capela do Corpo Santo

Resulta este retábulo (fig. 325) de um arranjo eclético de pinturas de diversas épocas e proveniências incorporadas num conjunto de talha que mantém um gosto chão na simplicidade da sua composição. É formada por três tramos, sendo o central mais largo e rematado por frontão triangular com a representação do Espírito Santo, ladeado por aletas. O friso é ornamentado por festões alternados com querubins. As colunas são caneladas, de terço inferior decorado de acantos e cabeças de querubim, e os capitéis são coríntios. O sacrário tem o cunho arquitectónico e é ligeiramente mais elevado que o resto do banco, que incorpora ainda duas pequenas tábuas, à esquerda *S. Pedro* e à direita *S. Paulo* (analisados no ponto 3.2.4). Os espaços laterais são preenchidos por falsos cortinados com franjas e borlas, tal como os vãos deixados na zona central pela pintura de *S. Pedro Gonçalves Telmo*. Nos tramos laterais, subdivididos em dois compartimentos, vê-se à esquerda a *Imaculada Conceição* e logo acima *S. Bernardo*; à direita *S. Lourenço* e uma *Cena Bíblica* que tem sido alvo de diversas interpretações, mas que julgamos tratar-se de *Jefté e a filha*.

Este retábulo reúne, fruto de sucessivas adaptações, quadros de diversas épocas e de diferentes mãos, que podem ser agrupados em três núcleos: as duas predelas mais antigas, as quatro tábuas laterais e a tábua central, que passamos a analisar.

S. Pedro Gonçalves Telmo

A. 134 x L. 93cm

Altar-mor da capela do Corpo Santo

Finais do século XVI / início do XVII

O quadro representando *S. Pedro Gonçalves Telmo* (fig. 323), santo patrono de uma confraria de homens do mar, integrado na zona central do retábulo do altar-mor da Capela do Corpo Santo (fig.325), é de dimensão inferior à do espaço onde está colocado. A documentação, fragmentária e pouco concludente, da Confraria de S. Frei Pedro Gonçalves Telmo dá notícia de diversas campanhas de obras na capela do Corpo Santo, cuja construção deve do século XV, pois na vereação da Câmara de 21 de Fevereiro de 1497, o Corpo Santo aparece já como referência toponímica na vila do Funchal. Teve obras no final do século XVI e em meados do século XVIII, como se comprova pela seguinte afirmação: «Quando se consertou a capela viu-se na verga de uma fresta que se tapou, para a parte do norte, no corpo da igreja a era de 1599 que julgo ser o ano em que foi edificada a

capela»⁷⁵⁷. Já vimos que esta data não pode corresponder ao ano de edificação, mas a uma das alterações nela feitas. No século seguinte, um livro da Confraria S. Pedro Gonçalves Telmo, de 1810, dá conta de uma discussão acerca de prioridades de obras na capela, considerando ser mais útil que se tratasse primeiro do altar-mor e do altar em que está colocada a imagem de S. Pedro Telmo⁷⁵⁸. Esta redacção dá a entender que a imagem não estava no altar-mor. No mês seguinte, porém, são tomadas decisões a favor obras apenas no corpo da capela, porque o altar-mor se achava assaz decente⁷⁵⁹.

Não encontramos referência documental à pintura e a sua fortuna crítica é bastante escassa. Cayola Zagallo considera-o uma «curiosa tábuca» integrada numa escola portuguesa da 1ª metade do século XVI. Eduardo Pereira descreve-a como «a mais antiga de todas, vemos em segundo plano uma caravela latina e redonda da época (fig. 324), sem aposição da Cruz de Cristo, do tipo das que navegaram por estes mares até 1500, documentário da construção naval de quatrocentos»⁷⁶⁰. Rui Carita situa-a nos finais do século XVI, ou já no XVII, «mas a representação que se afasta no meio de uma tempestade é um trabalho de grande qualidade e é uma nau dos fins do séc. XV, princípios do XVI, uma caravela portuguesa de três mastros, com quatro velas quadradas e uma latina. Um trabalho especializado de limpeza poderá revelar uma pintura anterior com uma das bonitas representações das caravelas portuguesas dos inícios do século XVI»⁷⁶¹.

A presença da nau e a qualidade dos fundos de mar tempestuoso desviou um pouco a atenção da figura do santo. Ele está de pé, vestindo o hábito de dominicano, com um crucifixo na mão e um archote aceso na outra, que levanta como para guiar a bom porto os navegantes. As suas características não diferem muito das figuras de *S. Lourenço* e de *S. Bernardo* do conjunto que veremos logo adiante, mas não se consegue, no estado actual da pintura, distinguir se ela tem um tratamento de claro-escuro mais tenebrista, ou se tal impressão se deve ao enegrecimento da camada pictórica. De qualquer modo, a solidez e largueza formal da figura corresponde ao tipo de representação de santos mais corrente nos finais do século XVI, ou início do XVII.

Pouca atenção mereceram até hoje as quatro pinturas — *Imaculada Conceição*, *S. Bernardo*, *S. Lourenço* e *Cena Bíblica* —, provavelmente todas da mesma mão, que

⁷⁵⁷ ARM, CON, *Compromisso e Termo de Entrada de Irmãos (1745-1772)*, Lº 80, transcrito no Arquivo Histórico da Madeira, vol XXII, 1999, p.62, onde também consta a informação acerca da *Vereação* de 1497.

⁷⁵⁸ ARM, CON, *Termos de Eleições e de apresentação de contas*, Lº 79, fl 39.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, fl 43v.

⁷⁶⁰ Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...*, p.710.

ocupam os tramos laterais do altar-mor da capela do Corpo Santo, para além da lacónica menção de Cayola Zagallo, que os situa em meados do século XVI, com incorrecções de identificação de alguns dos temas, e do inventário feito por Rui Carita para a DRAC⁷⁶², que avança a datação para finais de quinhentos, e, no caso da *Imaculada Conceição* e de *S. Lourenço*, abre a possibilidade de ser já do XVII.

Imaculada Conceição

Óleo sobre madeira, A.85 x L. 56 cm

É uma jovem de rosto ovalado e olhos levantados para o céu, de mãos postas, vestindo túnica rosada e manto azul, de pé sobre o crescente lunar, e colocada a três quartos (fig. 326), o que a reforça a ideia que ela está relacionada com a tábuca de *S. Lourenço* (fig. 329) que está no lado oposto, pois ficam ambas voltadas para o centro. A auréola ovalada que a envolve, em tonalidades que vão do amarelo ao vermelho, apresenta-se com uma opacidade que faz suspeitar de repinte. Apesar da sujidade que cobre a camada pictórica, distingue-se um cuidado fundo de paisagem, com uma folhagem em primeiro plano, mar e montanhas à direita e diversas construções do outro lado, entre as quais uma torre, que poderá ser alusão a ao epíteto *Torre de David*, embora a paisagem se desenrole em contínuo e não se vislumbrem nela outros símbolos.

A solidez e simplificação das formas e a solenidade da figura são comuns às outras tábuas deste conjunto.

S. Bernardo de Claraval (?)

Óleo sobre madeira, A.78 x L. 56 cm

Cayola Zagallo toma por Santo António, levado pela presença de um rio a que ele associa uma pregação aos peixes que, na realidade não está aqui representada⁷⁶³. Parece-nos mais plausível tratar-se de S. Bernardo de Claraval (fig. 327), embora não seja representado com os atributos usuais nem numa das cenas mais conhecidas da sua iconografia. O santo, de perfil, tem cabelos fulvos e uma larga tonsura, veste um hábito branco de cisterciense com cinto e está apoiado a um bordão, que pode ser o báculo abacial. Está à beira de um rio e, na outra margem frente a uma construção conventual, um

⁷⁶¹ Rui Carita, fichas do *Inventário do Património*, DRAC,

⁷⁶² As medidas que indicamos para todos os quadros da Capela do Corpo Santo são as constantes do citado *Inventário do Património*.

⁷⁶³ Rui Carita na ficha do *Inventário do Património* propõe como identificação S. Pedro Gonçalves Telmo, por julgar ser um dominicano.

grupo de monjes, de braços abertos como em atitude de acolhimento, está voltado para ele. Os apontamentos de folhagens, leves e esgalhados, são afins dos dos outro quadros.

S. Lourenço

Óleo sobre madeira, A.85 x L. 56 cm

De traços fisionómicos próximos dos de *S. Bernardo* e igual tonsura, *S. Lourenço* está de pé, segurando a palma do martírio numa mão e a grelha na outra. Veste dalmática avermelhada com uma orla escura sobre túnica branca que lhe cai sobre os pés, sem minúcias de descrição. O desenho da figura é correcto, com particular delicadeza nas mãos, mas deixando prevalecer uma certa monumentalidade.

O céu, mais claro no horizonte, enche-se de nuvens descritas com fortes contrastes de luz. A paisagem de fundo tem tratamento idêntico ao das restantes tábuas.

Cena Bíblica (Jefté e a Filha ?)

Óleo sobre madeira, A.85 x L. 56 cm

Um rei e uma santa, é como Cayola Zagallo identifica esta cena (fig. 331)⁷⁶⁴ que Rui Carita afirma tratar-se «de um general romano, ou rei, em traje de guerra, com largo manto vermelho sobre armadura dourada, com capacete coroadado, seguido de uma senhora, vestindo um largo vestido escuro de decote quadrado e com um manto mais claro. Poderá representar o imperador Constantino e Santa Helena, ou David e Betsabeth. Efectivamente é esta a opinião do Professor Flávio Gonçalves, especialista neste campo, dado se poder interpretar o fundo do quadro como evocativo da batalha da ponte do rio Milvius, contra Maxêncio, vitória que lhe permitiu ser o fundador de Constantinopla (...)»⁷⁶⁵.

Não conhecemos nenhuma representação de Constantino e Santa Helena ou de David e Betsabé que se aproxime da cena descrita neste quadro. É indubitavelmente um chefe militar que surge ao centro desta cena, tendo em conta o ceptro que tem na mão, o traje e o tipo de capacete. A sua expressão é amargurada e o olhar volta-se para a figura feminina que o segue, serena, de olhos baixos. Aponta para a cena de fundo onde num plano médio dois guerreiros parecem celebrar uma vitória (fig. 330), enquanto mais atrás um grupo mais numeroso se encontra junto a duas tendas de um acampamento militar (fig. 332). Esta circunstância levou-nos a considerar a hipótese de tratar-se de Jefté e a filha (Jz 11, 29-36), pois este, tendo feito o voto de, caso ganhasse a batalha contra os amonitas,

⁷⁶⁴ Cayola Zagallo, *A pintura dos séculos XV e XVI...*, p.73.

⁷⁶⁵ DRAC, Gabinete de Defesa e Animação do Património, Inventário do Património.

sacrificar a primeira pessoa que encontrasse no seu regresso após a vitória, teve a infelicidade de deparar logo com a própria filha, que o vinha acolher e, em sinal de desespero, rasgou as vestes. Este tema é representado em diversas gravuras, de entre as quais destacamos: uma de Lucas de Leyden⁷⁶⁶, com uma versão sem nenhuma afinidade formal com o quadro da capela do Corpo Santo, à excepção das tendas do acampamento militar ao fundo; uma ilustração da *Biblia ad vetustissima exemplaria: nunc recens castigata* (1570)⁷⁶⁷ tem uma descrição que apenas difere na ornamentação da cercadura da que faz Virgil Solís, pondo em primeiro plano à esquerda Jefté e outros soldados e, sob um arco da entrada da cidade a filha e o grupo de acompanhantes⁷⁶⁸; uma outra de Matthaeus Merian, o Velho datada de 1625-30. Alguns pintores representaram também este episódio, como Jean de Mauperché (1650), Giovanni Francesco Romanelli, Sebastiano Mazzoni, Esaias van de Velde ou Abraham de Koningis.

O quadro do Corpo Santo, se não segue a mais corrente descrição do tema, com Jefté rasgando as vestes e a filha indo ao encontro dele, inocentemente, a dançar e a tocar tamborim, tem, no entanto, elementos que o conotam fortemente com ele: o traje e guerreiro e o ceptro da figura masculina, bem como a sua expressão angustiada; a serenidade da figura feminina; as cenas de fundo num acampamento militar com figuras em atitude vitoriosa. As personagens principais, sobretudo a figura masculina, aproximam-se, do ponto de vista formal, das de uma gravura de Antonio Tempesta⁷⁶⁹ representando *A prisão de José* (Gen.39,20) em que Putifar e a sua mulher podem ter servido de modelo a esta.

As afinidades estilísticas entre estas quatro tábuas levam-nos a considerá-las como um conjunto, sobre o qual nem temos dados quanto à proveniência, e cujo programa iconográfico não é de leitura evidente. O actual arranjo, com uma parte central por certo diferente da original, dificulta ainda mais a questão. Adiantamos, no entanto, a ideia de que o tema central seria mariano, o que explicaria a presença junto à *Imaculada Conceição* de *S. Bernardo*, grande devoto da Virgem, e da filha de Jefté. Para os Doutores da Igreja, este guerreiro é considerado uma prefiguração de Cristo — Jefté imolou a própria filha e Cristo imolou a sua carne, diz Santo Agostinho — e a filha sacrificada é uma prefiguração da

⁷⁶⁶ *The Illustrated Bartsch*, New York, Abaris Books, vol. 12-7, p. 156.

⁷⁶⁷ *Pitts Photographical Digital Image Archive*, <www.textweek.com/art/jephthah_daughter.htm>

⁷⁶⁸ Trata-se de uma ilustração do livro *Biblischen Figuren*, reproduzida em *The Illustrated Bartsch*, vol. 19, Part 1- *German Masters of the sixteenth century*, fig. 1.40(316).

⁷⁶⁹ Indicação dada por Luís de Moura Sobral, a quem agradecemos.

Virgem consagrada ao Templo⁷⁷⁰. Não encontramos, no entanto, na figura de *S. Lourenço* nenhuma ligação directa com o culto mariano. Porventura a explicação para a sua presença tem mais a ver com a fama que obteve este santo no período filipino, na sequência de lhe ter sido dedicada a igreja do Escorial.

Pentecostes

Óleo sobre madeira. A. 130 x L. 90 cm.

Capela da Consolação, Caniço.

A Capela de Nossa Senhora da Consolação foi fundada em 1591 por Aires Ornelas de Vasconcelos, 4º morgado do Caniço e sua mulher D. Maria Correia, cujo testamento de 1613 refere os cento e sessenta mil reis que lhe custou a ermida⁷⁷¹. Era este morgadio uma vasta propriedade com vinhas e pomares instituído por seu bisavô Alvaro de Ornelas Saavedra⁷⁷². José de Sainz-Trueva põe em questão esta data por considerá-la tardia: «A capela pelos traços arquitectónicos arcaizantes que apresenta (porta gótica e disposição leste-oeste) leva-nos a supor ser mesmo anterior aos finais do século XVI (...). A capela de nave única e com tecto de caixotão possui um retábulo dos finais do século XVI, a óleo sobre madeira representando a padroeira; na predela, duas pequenas tábuas em mau estado, retratam os perfis de S. Francisco de Assis e de Santo António»⁷⁷³. Efectivamente, há uma discrepância entre as características da capela e os dados referentes à sua cronologia. Mas no testamento é omissa a data de construção da capela e muitas das datas divulgadas como de instituição referem-se já a dotações para a sua perpetuação e não à edificação propriamente dita. O casamento de Aires de Ornelas de Vasconcelos e de Maria Correia é em 1573, e não é impossível que tenha iniciado as obras da ermida a partir desta altura. Mesmo assim, continuaria a ser de um gosto arcaizante.

O painel integra-se num pequeno retábulo de talha ao gosto maneirista (fig. 333), de corpo único, colunas caneladas decoradas no terço inferior com folhagens e encimadas por capitéis coríntios. O remate é constituído por um frontão aberto em que duas bem desenvolvidas aletas enquadram uma cartela oval ao centro da qual se vê o símbolo do Espírito Santo circundado de raios luminosos. Integradas na base estão duas predelas que

⁷⁷⁰ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia / Antiguo Testamento*, Tomo 1, vol. 1, Ediciones del Verbal, 1999, p. 277.

⁷⁷¹ Maria Fátima Araújo de Barros Ferreira, *Arquivo Histórico da Madeira*, vol XXI, Arquivo da Família Ornelas Vasconcelos. Instrumentos Descritivos, Funchal, SRTC/DRAC/ARM, 1998, p. 49.

⁷⁷² Este instituiu com sua 2ª mulher D. Branca Fernandes de Abreu capela no altar de Santo António da Sé.

⁷⁷³ José de Sainz-Trueva, «Património para quê? A Capela de Nossa Senhora da Consolação no Caniço», Funchal, *Diário de Notícias*, 1 de Junho de 1986.

não têm ligação directa ao tema principal, por sua vez não directamente ligado à invocação da capela, pois trata-se de um *Pentecostes*. Talvez se justifique por estar então aquela zona do Caniço sob a invocação do Espírito Santo, enquanto a zona leste era da invocação de Santo Antão. A senhora da Consolação era uma imagem de vulto e ainda lá está uma que se enquadra na produção do princípio do séc. XVII.

O quadro está de tal modo enegrecido que pouco mais se reconhece além do assunto. A secura do tratamento pictórico pressupõe um repinte que pode ter sido feito na sequência da Visitação de 1790, que preconiza que «*se pinte o retabolo na da Consolação(...), se cubra de novo a pedra de ara e se conserte o degrao do mesmo Altar, que seja pintado novamente o frontal, reformadas as imagens (...)*»⁷⁷⁴ Também em 1902 há notícia de terem sido feitos trabalhos de pintura e douramento⁷⁷⁵, que podem ter introduzido alterações no retábulo.

Este *Pentecostes* apresenta uma organização espacial próxima da tábuia do mesmo tema de Diogo Teixeira no Seminário Patriarcal de Santarém, mas as figuras de S. Pedro e S. João lembram mais as do *Pentecostes*, também de Diogo Teixeira da capela do Paço Real de Sintra. Sem apoio documental, e sem uma acertada intervenção de restauro, não se pode ir mais longe no estudo deste caso.

Quanto às pequenas predelas também sobre madeira (A.19 x L.33 cm) representando *São Francisco* (fig. 334) e *Santo António* (fig. 335) não parecem ser da mesma mão, apontando possivelmente para uma oficina local.

Ecce Homo

Óleo sobre madeira, 45 x L. 34 cm

Museu de Arte Sacra do Funchal, nº inv. MASF42

Proveniente do demolido Convento das Mercês

O Convento das Mercês, de religiosas capuchas,⁷⁷⁶ foi fundado por Gaspar Berenguer de Andrade, fidalgo cavaleiro da Casa Real e professo da Ordem de Cristo e sua mulher D. Isabel de França, com instrumento de doação datado de 1655. Consta do inventário de 1862, como estando na Casa do Capítulo «*um quadro representando um*

⁷⁷⁴ Arquivo Paroquial do Caniço, *Livro de Visitações* (iniciado em 1735), fl.87 vº.

⁷⁷⁵ *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. XXI, p. 50.

⁷⁷⁶ Acerca da fundação do Convento das Mercês veja-se Rita Rodrigues *Martim Conrado*, “*insigne pintor estrangeiro*”-*um Pintor do século XVII na Ilha da Madeira*, Funchal, 2000, 1º vol., pp.40-50.

busto de Nosso Senhor Jesus Christo, pintado em madeira, velho, tendo 0,5 de alto por 0,33 m de largo avaliado em cem mil reis»⁷⁷⁷

O quadro representa uma cabeça de Cristo, de nimbo crucífero, idêntico ao do *Ecce Homo* do Museu Nacional de Arte Antiga, com uma cruz pátea, orlada a folhagens, pintada a vermelho sobre campo dourado. Sem perder o carácter de ícone, este *Christo* (fig. 336) tem, no entanto, uma feição algo moralesca no alongamento e na expressão do rosto e na sua modelação a *sfumato*. Um outro exemplo de adaptação do protótipo do ícone a um tratamento de sombras de raiz italiana é a *Virgem com o Menino e as Armas do Reino*, atribuído a Inácio Ferraz de Figueiroa⁷⁷⁸, comprovando a actualização possível dentro do género.

Suspensos no tempo, entre modelos ancestrais e execuções contidamente modernas, continuam a ter o seu prestígio estas imagens de devoção de veracidade legitimada pela sua filiação num protótipo.

No seu levantamento acerca da pintura do Convento de Santa Clara do Funchal, Cayola Zagallo descreve e publica fotografia de um retábulo, então existente numa das muitas capelas deste convento: «numa das paredes da capela [do Bom Jesus] existe um altar decorado com colunas dóricas, com cabeças de anjo em que figuram várias pinturas, algumas delas, decerto, adaptadas posteriormente à execução do altar»⁷⁷⁹. As pinturas deste ecléctico arranjo, entretanto desmembrado, estão hoje dispersas e ocupar-nos-emos apenas de quatro delas: um *Christo* e uma *Virgem* que transitaram para o Museu de Arte Sacra do Funchal, e duas outras que se encontram ainda no coro de cima do Convento.

Christo

Óleo sobre madeira, A. 60 x L. 41cm.

Museu de Arte Sacra do Funchal, nº inv. MASF51

Proveniente do Convento de Santa Clara do Funchal

Este *Christo* (fig. 337), tal como a *Virgem* que com ele formava conjunto, alia a persistência de um modelo ainda gótico a um tratamento de volumes mais ao gosto da 2ª metade do século XVI, e a sua execução é de mediana qualidade, apontando para intervenção de oficina local. O busto destaca-se de um fundo adamascado de tradição quatrocentista ladeado por aberturas sobre a paisagem de fundo. A atitude de Cristo,

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 47.

⁷⁷⁸ *A Pintura Maneirista em Portugal...*, pp. 278-281.

⁷⁷⁹ Cayola Zagallo, *A pintura dos Séculos XV e XVI...*, p. 71,72, est. 26.

levantando as mãos em gesto de orante, tem correspondência com a da *Virgem* do outro painel. Veste manto azul orlado a pérolas e o nimbo dourado de estrias irradiantes ten remates em cruz, com enrolamentos de folhagens.

Virgem

Óleo sobre madeira, A. 60,5 x L. 41cm.

Museu de Arte Sacra do Funchal, nº inv. MASF52

Proveniente do Convento de Santa Clara do Funchal

De mãos postas e olhos chorosos, como uma *Virgem das Dores* (fig. 338), a figura está colocada a três quartos, de mãos postas, voltada para a esquerda, enquanto a figura de Cristo se volta para a direita. O manto cobre-lhe a cabeça, sobrepondo-se a um véu branco, e é semelhante ao de Cristo, mas de cercadura ornamental mais larga. O nimbo é também de linhas irradiantes douradas com estrelas em volta. Este par, que manifestamente foi adaptado ao retábulo desprovido de unidade iconográfica ou estilística que Cayola Zagallo refere, podia fazer parte de um conjunto de figuras de intercessão, o que justificaria a postura de oração que ambas ostentam.

As outras duas tábuas provenientes do desmembrado retábulo de Santa Clara do Funchal acima referido, encontram-se no Coro de Cima, simplesmente encostadas a um altar. Têm um declarado cunho maneirista e são de uma qualidade de execução que as torna merecedoras de restauro e melhores condições de exposição.

S. Miguel Arcanjo

Óleo sobre madeira, A. 89 x L. 31 cm.

Convento de Santa Clara do Funchal, Coro de Cima

S. Miguel (fig. 340) foi identificado por Cayola Zagallo como um *Arcanjo S. Gabriel*, o que se entende facilmente porque não traz armadura, e o demónio a seus pés está numa área de tonalidades mais escuras. A figura, de um cânone alongado, asas levantadas, vestes de pregueados ondulantes e leves, é descrita com delicadeza de desenho e suavidade de modelação e de colorido. O arcanjo segura uma cruz processional, com a qual vence o demónio, e está voltado para a direita. Na paisagem de fundo vê-se uma cidade amuralhada com uma alta torre, arvoredos e montanhas. Fora das portas da cidade, num plano intermédio, dois grupos de figuras estão frente a frente, numa cena que não conseguimos identificar (fig. 342).

A superfície pictórica apresenta grande sujidade e algumas falhas e empolamentos da policromia, sobretudo na parte inferior, onde está a cabeça o demónio.

Santo António

Óleo sobre madeira, A. 89 x L. 31 cm.

Convento de Santa Clara do Funchal, Coro de Cima

Santo António, (fig. 339) quase de perfil, segura um crucifixo na mão direita e um livro aberto na mão esquerda. A um primeiro plano pedregoso, segue-se uma paisagem atravessada por um rio, que serve de cenário ao episódio da pregação aos peixes, e depois povoados e montanhas (fig. 341).

O estado de conservação é semelhante ao da tábua de *S. Miguel*, faltando-lhe, na zona inferior, parte de uma das tábuas do suporte.

Altar de Nossa Senhora da Assunção

Convento de Santa Clara do Funchal, Coro de Cima

1ª met. do século XVII

Fazemos uma breve referência a este altar (fig. 343), de talha maneirista, ladeado por colunas estriadas de capitéis compósitos, com o terço inferior decorado a acantos e cabeças de anjo. No frontão curvo interrompido, rematado por uma custódia, insere-se uma pintura da *Santíssima Trindade*, em que Pai e Filho seguram uma coroa. Na secção central abre-se um nicho com uma boa imagem de vulto de *Nª Srª da Assunção*, enquanto as secções laterais, subdividas em três andares, são preenchidas por painéis representando os Apóstolos, em grupos de três e, no andar superior, anjos músicos, um de cada lado. Estas pinturas sobre madeira estão inteiramente repintados, dificultando uma correcta apreciação, mas o retábulo, com o seu programa iconográfico simples mas coerente, merece atenção e restauro .

Padre Eterno

Óleo sobre madeira

Altar-mor da capela de S. Paulo

O remate do altar-mor da capela de S. Paulo apresenta, sob o tímpano triangular, uma pintura do Padre Eterno (fig. 344) muito semelhante à que vimos na capela da Quinta do Faial (fig. 283). Segura na mão esquerda o globo do mundo e faz com a mão direita o gesto de abençoar. O panejamento é dinâmico sublinha a assimetria da composição. A execução poderá ser de oficina local.

Adaptadas a um altar lateral da matriz do Porto Santo, da invocação do Coração de Jesus, estavam três pequenas pinturas que Eduardo Pereira descreve: «Das pequenas tábuas, uma representa a figura do Padre Eterno, e duas um tema comum desdobrado nestas duas cenas: uma, a dum imperante sentado no trono, tendo diante de si um Bispo ou Cardeal; outra o sacrifício deste mitrado»⁷⁸⁰. Destas pinturas restam apenas as duas primeiras, já que a outra foi roubada, há já alguns anos, do altar onde se encontrava.

Padre Eterno

Óleo sobre madeira

Matriz do Porto Santo

Segue a mesma tipologia das restantes representações deste tema a que já fizemos menção, a da capela da Quinta do Faial e a da capela de S. Paulo, tendo, no entanto, uma distinta composição, com o manto levantado em círculo sobre a cabeça e o rosto voltado para a esquerda, lado em que segura o globo do mundo. Pela altura a que está colocada, não pudemos observar pormenores de execução e aspectos estilísticos.

Degolação de S. Brás (?)

Óleo sobre madeira

Matriz do Porto Santo

Finais do século XVI

Esta pequena tábua (fig. 345) representa uma cena de decapitação de um santo bispo, que julgamos ser S. Brás. A cena passa-e no exterior, com um fundo de paisagem e um céu de tons róseos por detrás dos montes. O verdugo, de pé, pronto a desferir o golpe com a espada ocupa a zona central; o bispo está ajoelhado junto a um cepo com a mitra deposta no chão, veste pluvial ricamente trabalhado e tem luvas vermelhas. O desenho é seguro e, sob a espessura e brilho do verniz, vislumbra-se uma pintura de qualidade, ao gosto dos finais do século XVI.

Não conseguimos identificar o tema da tábua desaparecida, nem apurar se tinha ligação, do ponto de vista iconográfico, com esta.

Coroação da Virgem

Óleo sobre madeira, A. 200 x L. 100 cm.

Capela de N^a Sr^a da Vitória, S. Martinho

⁷⁸⁰ Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...*, p. 749.

Início do século XVII

A capela de N^a Sr^a da Vitória foi edificada, na sequência de uma doação feita em 1594 por Francisco Bettencourt de Sá e sua mulher D. Guiomar do Couto, em terrenos onde tinham fazenda e casas, junto à Ribeira dos Socorridos⁷⁸¹. Propõem-se ter a capela devidamente ornada e reparada em suas vidas e, embora no recenseamento de 1598 não conste ainda esta capela, o testamento de D. Guiomar do Couto, aberto em 1604, dá a entender que estava já pronta: «*Mando que meu herdeiro e testamenteiro que for logo depois do meu falecimento e ao diante enquanto o mundo durar tenha particular cuidado de administrar a minha ermida donde meu corpo estiver enterrado, de frontais, vestimentas, toalhas, castiçais, alampadário, e mando se não venda peça nenhuma de prata que estão na dita ermida e que todos os sábados e vésperas de Nossa Senhora se acenda a lâmpada na dita ermida e com esta condição e com outras atrás declaradas lhe deixo a minha fazenda*»⁷⁸².

Segundo testemunha o Pe. Eduardo C. N. Pereira, o quadro, que ele condidera de boa composição e técnica, estava em 1943 oculto por uma tela de outra invocação, possivelmente em resultado das alterações feitas durante a reconstrução de 1873⁷⁸³. A antiga pintura sobre tábua é uma *Coroação da Virgem* pela Santíssima Trindade, em que o Pai e o Filho têm idades bem distintas e estão ambos com a mão esquerda repousando sobre o globo do mundo e a direita a segurar a coroa. Deus Pai veste capa pluvial e o Filho apenas um manto vermelho, deixando ver a chaga do peito. O Espírito Santo paira ao centro, e em baixo, à volta da Virgem, entre nuvens, vêem-se duas cabeças de anjo.

A composição é muito semelhante à de uma *Coroação da Virgem* existente no Museu Nacional Machado de Castro, proveniente do antigo Convento de Santa Ana⁷⁸⁴, embora com menor número de anjos e com a Virgem colocada ligeiramente a três quartos.

3.4.8. Oficinas espanholas

Dois quadros surgem mais directamente ligados ao mercado espanhol, levando-nos a considerá-las num grupo à parte, para permitir evidenciar uma relação ainda muito pouco estudada entre a ilha e a Espanha, certamente fortalecida no período filipino. Trata-se de

⁷⁸¹ Data referida já por Alvaro Rodrigues de Azevedo, na p. 549 das suas anotações a *Saudades da Terra*. João Adriano Ribeiro publica transcrição do documento em *A capela de N^a Sr^a da Vitória na Ribeira dos Socorridos*, Funchal, Calcamar, 2003, pp. 57, 58.

⁷⁸² Documento transcrito por João Adriano Ribeiro, *ibidem*, p. 59. Deste livro consta também uma reprodução do quadro, na p. 65.

⁷⁸³ Pe. Eduardo C. N. Pereira, *As Ilhas de Zargo...*, vol. II, p. 746.

um quadro da Capela da Alegria em S. Roque, que nos parece do pintor português Vasco Pereira, que desenvolveu a sua actividade em Sevilha, e de uma tábua moralesca existente na Igreja do Socorro.

Nossa Senhora da Alegria

Óleo sobre tábua

Capela da Alegria – S. Roque

Oficina de Vasco Pereira (?)

Refere o *Elucidário Madeirense* esta capela como tendo sido fundada em 1609 por Francisco de Abreu⁷⁸⁵. É uma pequena construção de uma só nave com uma porta de cantaria de arco de volta inteira encimado por um entablamento simples em cujo friso está inscrita a palavra Alegria, terminando aos cantos num motivo de losango. Sobre o entablamento recortam-se as armas do instituidor, Francisco Vieira do Canto Abreu, capitão de uma companhia de arcabuzeiros do Funchal, que foram analisadas por José de Sainz-Trueva⁷⁸⁶. Destacam-se ainda três pequenos remates quadrados encimados por uma esfera, tendo o do meio a inscrição *IHS*, e os dos lados um sol e uma lua.

A capela deve ter sido construída no início do século XVII, pois Francisco de Abreu, que casa em 1587 com Dona Andreza da Silva, filha do capitão do presídio espanhol Francisco de Salamanca Polanco, natural de Burgos, faz em 1609 uma dotação⁷⁸⁷ onde afirma «*que elle tinha feito hua ermida da hinvocação de Nosa Senhora da Alegria sita na comarca de s. Roque por coanto tinha tirado licença em forma pera nelle se poder dizer missa e sellebrar os officios divinos o que podiam sem embargo da ditta licença*». Diz ainda que ele Francisco Vieira instituidor da dita ermida a dotava «*de dote suficiente pera sustentação delle conforme o direito e ha licença tinha tirado do Senhor Doctor Daião Gonçallo Gomes*». Deixa pois, da sua terça, o necessário para a fábrica e sustentação da ermida.

No seu testamento, aberto em 1637, nomeia ainda dois retábulos que estavam por acabar — um de Cristo e outro não especificado⁷⁸⁸ — e deixa para esse fim as suas relíquias ricas, a necessária madeira de jacarandá e, ainda, madeira de cedro. Supomos que

⁷⁸⁴ Pedro Dias e J. J. Carvalhão Santos, *A pintura maneirista de Coimbra...*, p. 157.

⁷⁸⁵ Pe. Fernando Augusto da Silva e Carlos Azevedo de Menezes, *Elucidário Madeirense*, 1984, vol.II, p.449.

⁷⁸⁶ José de Sainz-Trueva, “Património para quê? – A Capela e a Quinta da Alegria”, in *Diário de Notícias*, 3 de Fevereiro de 1983.

⁷⁸⁷ AHDF, Capelas, Cx. 14, documento avulso datado de 6 de Setembro de 1609.

⁷⁸⁸ Incluído numa conta que toma a viúva Dona Andreza da Silva relativa à capela do Convento de São Francisco, ARM, Juízo dos Resíduos e Capelas, Cx. 54, nº 3.

um destes retábulos é o da Capela da Alegria, apesar do gosto marcadamente maneirista da talha, e o outro é o da capela que diz, no testamento, ter instituído no Convento de S. Francisco.

A talha que enquadra a pintura (fig. 346), hoje pintada a azul claro e dourado, é de planta recta, com duas pilastras de cada lado no intervalo das quais um nicho e três pequenas molduras com estampas recentes. Os motivos decorativos de grotesco no friso, nas pilastras e na base incluem folhagens, cabeças de anjo, máscaras e panos. O frontão aberto tem ao centro uma oval com a o símbolo do Espírito Santo.

A pintura (fig. 347) é assim descrita por Eduardo Pereira: «um retábulo, em madeira, de concepção flamenga, grosseiramente repintado, cujo conjunto tem por fim justificar a invocação do templo. Representa esta magnífica tábua a Virgem e o Menino no seu regaço, de pé, recebendo com visível alegria um pêro oferecido por sua Mãe em segundo e terceiro planos, estão dois anjos alados de cabeças engrinaldadas coroando a Virgem, outros trazendo-lhe flores; os que a ladeiam, sentados, tocam em diferentes instrumentos hinos de louvor (fig. 348, 349). Esta admirável pintura é digna de especial apreço e conservação. O seu tema, se não é cópia, parece inspirado directamente no quadro da Virgem da Glória dado como obra de Gérard David e existente no Museu Regional de Évora, pelo que se pode concluir ser de escola portuguesa»⁷⁸⁹.

Não nos parece que se possa falar de cópia nem de inspiração directa no quadro de Évora⁷⁹⁰, *Nossa Senhora dos Anjos*, que é de temática afim, mas desenvolve a composição de modo mais complexo, e tem uma concepção de espaço completamente diferente, nitidamente pautada pelo gosto flamengo da viragem para o século XVI.

Um exemplo bem mais próximo, guardadas as distâncias entre uma composição mais exigente e monumental destinada a uma igreja e uma versão mais singela para uma ermida particular, é o que Vasco Pereira executou em Sevilha em 1604⁷⁹¹, *A Virgem, o Menino e Anjos Músicos* (fig. 347a), hoje no Museu de Ponta Delgada e proveniente da Igreja dos Jesuítas, inspirado na gravura de Hieronymus Wierix *Virgem Coroada por Anjos*. Mau grado os repintes que desvirtuam a tábua da Capela da Alegria, podemos observar uma organização espacial comum — a Virgem e o Menino ocupam toda a zona central, rodeados de anjos, a zona de glória é muito mais simplificada, destacando-se de um

⁷⁸⁹ Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...*, vol. II. p.747.

⁷⁹⁰ Recentemente estudado por José Alberto Seabra de Carvalho no catálogo *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997, pp.87-89.

⁷⁹¹ Juan Miguel Serrera, in *A Pintura Maneirista. Arte no Tempo de Camões...*, p.288.

halo luminoso circular as cabeças de ambos e os anjos que seguram a coroa. Um cortinado ricamente lavrado abre-se para deixar ver a cena. As fisionomias são bem próximas das do quadro de Ponta Delgada, e o que resta do cromatismo original indica que também as vestes alternam entre as que são tratadas com padrões vermelho e azul sobre fundo amarelo e as que se comprazem nas fugidias transições de rosa e amarelo ao gosto maneirista. A coroa, os instrumentos musicais e a orla bordada a pedrarias do manto da Virgem primam pela minúcia da descrição (fig. 350). Vemos ainda uma paisagem de fundo montanhosa com, com casario e barcos (fig. 350).

Não é de excluir a hipótese de uma ligação ao operoso centro de produção sevilhano, que era a oficina de Vasco Pereira, tanto mais que o sogro de Francisco Vieira de Abreu era, como vimos, o capitão do presídio espanhol. Os contactos da Madeira com Espanha, comerciais e de outra ordem, são um campo praticamente inexplorado da história regional, mas certamente a quantidade de espanhóis aqui residente mantém ligações com a sua terra natal.

Cristo deposto da cruz

Óleo sobre tábuas. A. 178 x L. 95 cm.

Sacristia da Igreja do Socorro

Esta pintura mereceu de Eduardo Pereira a seguinte apreciação: «O enterro do Senhor, exposto na Sacristia da mesma igreja, era revelador, na opinião de técnicos duma pintura primitiva da escola espanhola do século XVI, mostrando Madalena ataviada de roupagens ricas, beijando a mão do Nazareno, e mais atrás a Santíssima Virgem amparada por três santas mulheres, imersa na sua incomensurável dor, e alongando-se do Calvário que se esbate em silhueta ao fundo. Nada mais perfeito se nos deparou ainda sobre este assunto no arquipélago»⁷⁹². Cayola Zagallo por sua vez tem uma opinião bastante diferente sobre a peça, inserindo-a, com dúvidas, numa escola portuguesa da primeira metade do século XVI e considerando que «apesar de repintada, a sua técnica adivinha-se débil»⁷⁹³.

O quadro tem os cantos superiores cortados da mesma maneira que o quadro representando *Nossa Senhora do Socorro*, levando a supor que teriam feito parte de um arranjo simétrico de dois altares laterais da igreja. Efectivamente, Henrique Henriques de Noronha dá testemunho da existência de dois altares colaterais, quando a igreja era ainda da invocação de S. Tiago, antes da construção do novo edifício que só ficou terminado em

⁷⁹² Eduardo C. N. Pereira, *Ilhas de Zargo...*, vol. II, p.728.

⁷⁹³ Cayola Zagallo, *A pintura dos Séculos XV e XVI...*, pp. 63, 64.

1768: «o da parte da Epistola he da Senhora do Socorro, imagem de grande devoção. Da parte do Evangelho fica o da Senhora da Piedade; ambos muito bem ornados (...)»⁷⁹⁴. Em ambos existiram confrarias, pelo menos no início do século XVII. O lado esquerdo do quadro também está cortado, pois falta uma das cruces ao fundo e parte da figura de S. João.

Esta obra está estilisticamente muito próxima da oficina de Luis de Morales (c.1515-1586), natural de Badajoz, que trabalhou também para Portugal sobretudo em Évora, Elvas e Portalegre⁷⁹⁵, e cuja pintura transporta uma carga emotiva lhe valeu larga aceitação tanto da parte de uma clientela popular como de círculos mais exigentes. O tema de *Cristo deposto da cruz* ou da *Piedade*, como era designado o altar, é aliás um dos temas mais glosados por Morales, que desenvolveu a sua obra entre dois grandes pólos – a doçura das cenas da infância de Cristo e a tragédia dos episódios da Paixão. Se não encontramos neste quadro a delicadeza do *sfumato* típica da execução deste pintor, estamos no entanto perante traços da sua maneira: a minúcia do tratamento, herdada da formação sevilhana com o flamengo Pedro de Campaña; os tipos alongados, meditativos, de pendor melancólico, as mãos de dedos afilados, que se relacionam entre si com particular eloquência, a frieza das carnações e o tipo de paisagem. A atitude de S. João, apoiando a cabeça na mão, retoma, curiosamente, uma postura que é própria das representações da tristeza na tradição medieval, o que introduz uma nota de arcaizante na composição. Por todas estas características parece pois tratar-se de uma obra de um continuador de Morales.

3.4 . A persistência do gosto maneirista na decoração.

Para encerrar este panorama da pintura existente na ilha da Madeira entre meados do século XVI e o fim do 1º quartel do XVII, que começámos com a notícia da introdução do *modo de Itália* nas pinturas de grotesco do tecto da Sé do Funchal, veremos alguns exemplos de manifestação epigonal de modelos introduzidos no início de quinhentos. Deixaremos de lado a talha ou a ourivesaria, que constituem, cada uma delas, um vasto campo de estudo, bem como as pinturas de tectos, onde os ornatos de brutesco ganham

⁷⁹⁴ Henrique Henriques de Noronha, *Memorias seculares e ecclesiásticas...*, p. 188.

⁷⁹⁵ Vítor Serrão «Caminhos lusitanos do Divino Morales. A actividade do pintor em Évora, Elvas e Portalegre. 1564-1585», in *Luis de Morales: de um lado e outro da raia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga / Junta de Provincia de Extremadura, 2000. Para uma visão abrangente e actualizada da obra do pintor veja-se Carmelo Sólis Rodriguez, *Luis de Morales*, Badajoz, 2000

uma progressiva autonomia como género decorativo⁷⁹⁶. Veremos apenas, a título de exemplo, quatro iluminuras que, de forma modesta e sem requintes de execução, enriquecem as folhas de rosto dos *Livros de Receita e Despesa* da Misericórdia do Funchal. Os temas nelas patentes, por certo já então chamados de brutescos, pois são da 2ª metade do século XVI, baseiam-se em modelos postos a circular nos inícios do século XVI, mas a execução, o modo de combinar os motivos, por vezes a própria escolha destes patenteiam uma utilização pouco informada e não inventiva.

A folha de rosto do *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia do Funchal* do ano de 1652/53 (fig. 353) apresenta uma cercadura com motivos de vasos, máscaras, aves de rapina, figuras aladas e folhagens, dispostos verticalmente em candelabro e pintados a dourado sobre fundo azul, que são ecos ainda das gravuras avulsas de Nicoletto da Modena.

No livro de 1679/80 predominam os motivos de armarias, alternados com *ferroneries*. São motivos que as portadas de livros de meados do século XVI ajudam também a divulgar, como se pode ver nas obras impressas por João Barreira *Commentarios de Affonso de Albuquerque*, de 1577, ou *Ho octavo livro de da historia do descobrimento e conquista da India pelos Portugueses*, de Fernão Lopes de Castanheda⁷⁹⁷. Transpostas para os livros de receitas e despesas, sem a justificação que lhes dava o conteúdo nos livros acima citados, testemunham o esvaziamento de uma fórmula, repetida sem noção do significado.

De execução mais singela o livro de 1682/83 isola os motivos de anjos, acantos, frutos, e animais híbridos, concedendo-lhes uma presença mais plástica e menos gráfica, e conferindo-lhes uma maior pertinência ao introduzir, ao cimo, a cartela com a inscrição. Já o exemplo seguinte, de 1684/85 é uma tradução de obra de talha, com marcações de claro-escuro vigorosas. Uma cartela entre festões de frutos ocupa a parte superior, a cercadura transforma-se em pilastras, sobre as quais os rostos coroados de louros se metamorfoseam em acantos, que ganham um volume acentuado.

Pelas datas tardias em que foram executadas estas iluminuras podemos vê-las como a repercussão das ondas de choque de um já bem distante acontecimento, mas também como a vontade de conferir dignidade aos actos mais comuns da vida de uma irmandade

⁷⁹⁶ Tema abordado por Nicole Dacos e Vítor Serrão «Do grotesco ao brutesco. As artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII)», in *Portugal e Flandres. Visões da Europa, 1550-1680*, Lisboa, 1992, pp. 37-53.

⁷⁹⁷ Albino Forjaz Sampaio, *Historia da Literatura Portuguesa Ilustrada*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1932, vol. III, pp.40, 36.

socialmente prestigiada, como era a Misericórdia do Funchal. Confrarias de menores recursos, como a de São Martinho no seu livro de 1579, apresentam, por vezes, singelas iluminuras nas folhas de rosto, de ressaibos ainda tardo-góticos.

Conclusão

A compreensão da história do arquipélago da Madeira é inseparável da sua inserção em problemáticas mais vastas, sejam de ordem política, da Expansão à União Ibérica, sejam relacionadas com as correntes estéticas que atravessaram a Europa e os seus prolongamentos de além-mar, sejam decorrentes do pensamento religioso e das directivas da hierarquia religiosa.

Pesem embora as limitações de vária ordem com que se debateu este trabalho, é uma primeira tentativa de leitura de conjunto e de contextualização da pintura existente nas ilhas da Madeira e Porto Santo entre cerca de 1540 e 1620, período que, como se demonstrou, corresponde a uma fase particularmente brilhante da pintura portuguesa. As hipóteses de atribuição que adiantámos, muitas delas sem prova documental ou laboratorial, valendo-se sobretudo do peso argumentativo do cotejo estilístico, sustentam a sistematização possível nestas circunstâncias. Cremos ter contribuído para alterar a visão, ainda generalizada, de que se trata de um período de menor relevância da nossa história da arte regional do que aquele que o precedeu. Bastaria lembrar a qualidade das tábuas do antigo retábulo de Santa Cruz, tão cuidado do ponto de vista estético quanto nos pormenores do sua iconografia, da predela com representação dos Apóstolos de Machico, do retábulo da capela da Madre de Deus, do excepcional núcleo de tábuas da igreja do Arco da Calheta, do retábulos da Ponta do Sol, com grande parte do seu emolduramento original de talha, do notável núcleo de peças do pintor régio Fernão Gomes, e de Coxcie, e a vasta lista de obras, entretanto desaparecidas, executadas neste período. Para além das oficinas flamengas e portuguesas, alertámos para a existência de um mercado espanhol, enquadrado nas ainda pouco conhecidas relações entre a ilha e a Espanha, nomeadamente com a Andaluzia, incrementadas no período filipino.

Para além da vertente estética, este *corpus* de pinturas testemunha a força das práticas devocionais em tempos de ataques de corsários, epidemias, calamidades naturais, ou pragas nos cultivos, interpretados como castigo divino pelos pecados cometidos. São fruto das diligências individuais e colectivas para salvar a alma ou buscar alívio, nas horas de aflição, na intercessão dos santos. Levantar o espírito a Deus passando através das coisas visíveis às invisíveis era, no dizer de Francisco de Holanda, a função do *Desenho da Pintura*, quando era posto ao serviço do Criador. Alguns dos quadros, como o de *S. Pedro Gonçalves Telmo*, patrono dos homens do mar, o de *N^a Sr^a da Estrela e dos Navegantes* proveniente da capela da Esperança, ou o de *N^a Sr^a da Candelária*, de S. Pedro, resultam de

devoções representativas das vicissitudes dos ilhéus, que tinham o mar por estrada, e se deparavam com dificultosos caminhos em terra.

Recolhemos e organizámos dados dispersos, alguns dos quais inéditos, para poder actualizar a visão daquilo que foi a organização eclesiástica e a vivência religiosa no período em apreço. Sem isso não se entenderia a mentalidade que se corporiza nas imagens que estudámos, nem o modo como perduraram, enquanto a arte profana, que por certo abundava, se perdeu e dispersou. A clientela das arte religiosa atravessa todo o tecido social, desde a iniciativa régia à episcopal, desde a contibuto dos municípios, ao das confrarias e irmandades, passando pela iniciativa particular. A pequena incursão que fizemos por este mundo da acção individual mostrou-nos quanto há por estudar nesta área, e quanto se ganharia com o aprofundar a perspectiva prosopográfica. Para além da devoção, mais terrenas funções foram cometidas às imagens, pois a visibilidade pública e o prestígio social também passavam pela categoria das doações e legados pios. Cada um procurava segundo as suas posses o sufrágio da alma, desde a pequena esmola até à edificação de capelas particulares, como a de N^a Sr^a da Natividade, na quinta de Zenóbio Acciaiuoli, a de N^a Sr^a da Alegria, de Francisco de Abreu, ou a capela de Santana, em S. Roque, de Francisco Dias. A vontade de deixar uma imagem duradoura de si, em perpétua oração, está patente nas pinturas onde figuram doadores, caso do Arco da Calheta *S. Brás e os doadores*, da *Assunção e Coroação da Virgem* com doadora do Convento de Santa Clara do Funchal e de *N^a Sr^a dos Remédios com doadores*, da Quinta Grande.

Cabe nesta conclusão lembrar o que falta fazer para uma aproximação a uma leitura global deste período. Aquilo que fizemos para a pintura, terá de ser feito para a arquitectura, a talha, a imaginária, a ourivesaria, terá de ser comparado com os novos dados da arqueologia, da história económica e social e da história das mentalidades que entretanto forem surgindo. A conservação destas peças e o pleno entendimento delas exige uma conjugação de esforços que esperamos ter ajudado a incentivar.

Fontes e Bibliografia

FONTES

Fontes manuscritas

- AHDF, Confraria de N^a Sr^a da Assunção, Ponta Delgada. *Eleição dos Mordomos, Receita e Despesa 1590-1706* (ARM, mf. n^o 711).
- AHDF, Fábrica da Sé. Recebimento e Despesa 1580-1596 (ARM, mf. n^o 686).
- AHDF, *Regimento de Visitadores para o Bispado do Funchal, de 8 de Fevereiro de 1589*, (ARM, mf. n^o685).
- AHDF, *Registo do Provimento das Visitações da Freguesia da Ribeira Brava*, fl. 32. (ARM, mf. n^o669).
- AHDF, *Registo dos Provimentos da Visitações da Ribeira Brava (1586-1782)* (ARM, mf. n^o 669).
- AHDF, *Registo dos Provimentos da Visitações Ponta Delgada (1589-1694)* (ARM, mf. n^o 669).
- AN/TT, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, *Autos do Inventário feito no extinto convento de S. Francisco, L^o n^o 487*, Ilha da Madeira, Funchal, Convento de S. Francisco.
- AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé n^o 5* (1568-1578) (CEHA, mf. n^o 68).
- AN/TT, Cabido da Sé do Funchal, *Livro da Fábrica da Sé n^o6* (1574-1604).
- ARM, CON, Confraria de S, Tiago *L^o. n^o 70* (1592-94).
- ARM, CON, Confraria de S. Martinho, *L^o 56*, 1579-1693.
- ARM, CON, Confraria de S. Pedro, S. Martinho, *Receita e Despesa e Termos de Eleições, L^o n^o57*, (1594-1714).
- ARM, CON, Confraria do Corpo Santo, São Frei Pedro Gonçalves Telmo, *Compromisso e Termo de Entrada de Irmãos, L^o n^o 80 , L^o n^o 48, L^o n^o 79*.
- ARM, CON, Confraria do Senhor Jesus e Almas, S. Martinho, *L^o n^o 63*, 1585-1732.
- ARM, Família Bettencourt Mimoso, *Treslado do inventario dos bens que ficaram por fallecimento de Zenobio Acciulli cavalleiro da ordem e do abito de Cristo* (1598), Cx 1, n^o 5.

- ARM, Governo Civil do Distrito do Funchal, Confraria das Almas, Convento de S. Francisco, *L.º n.º 236*.
- ARM, Governo Civil do Distrito do Funchal, *Livros do Registo Vincular, n.º 1, n.º2, n.º3*, 1865.
- ARM, *Índex Geral do Registo da Antiga Provedoria da Real Fazenda, acrescentado com algumas notícias e sucessos da Ilha da Madeira desde o anno de 1419 do seu descobrimento até o de 1775, da extinção da mesma Provedoria*.
- ARM, JRC, Cx 12, n.º 6, *Testamento de Catarina de Mondragão*, 1568.
- ARM, JRC, Cx. 1, n.º 12, *Testamento de Mécia Vaz*, 1493. (transc. Maria Clara Pereira da COSTA).
- ARM, JRC, Cx. 1, n.º 4, *Doação da administração da capela instituída por Brás Ferreira*, 1493. (transc. Maria Clara Pereira da COSTA).
- ARM, JRC, Cx. 20, n.º 2, *Testamento de Isabel Lopes*, 1525. (transc. Maria Clara Pereira da COSTA).
- ARM, JRC, Cx. 20, n.º 3, *Testamento de Isabel de Abreu*, 1549.
- ARM, JRC, Cx. 20, n.º 3, *Testamento de João Rodrigues da Madalena*, 1561. (transc. Maria Clara Pereira da COSTA)
- ARM, JRC, Cx. 26, n.º 2, *Testamento de Afonso Enes, c.c. Maria Fernandes*, 1581. (transc. Maria Clara Pereira da COSTA)
- ARM, JRC, Cx. 4, n.º 10, *Testamento de Bartolomeu Machado*, Traslado de 1796.
- ARM, JRC, Cx. 5, n.º 403, *Testamento de Beatriz Fernandes, viúva de João de Aragão*, 1596. (transc. Maria Clara Pereira da COSTA).
- ARM, JRC, *Testamento de João Ornelas de Vasconcelos*, 1547, (transc. de Maria Clara Pereira da COSTA).
- ARM, JRC, Testamentos avulsos Cx 5 n.º 405 (transc. Maria Clara Pereira da COSTA).
- ARM, Misericórdia do Funchal, *L.º 684* (1600-1649), *Livros n.º 40, 41,42, 43*,(1532-1647), *n.º 710, 711* (1477-1608).
- ARM, Óbitos da Sé, *Livros n.º 68* (1538-1556), *n.º 69* (1556-1565), *n.º 70* (1565-1570), *n.º 71*(1570-1598), *n.º 72* (1598-1620), *n.º73* (1620-1654).
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos e outros documentos insertos nos tombos do Juízo dos Resíduos e Capelas, Caniço (1536-1601) (transc. Luís de Sousa MELO).

- ARM, Resumos e transcrições de testamentos e outros documentos insertos nos *Livros n.º 710-711* da Misericórdia do Funchal (1600-1649) (transc. Luís de Sousa MELO)
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos insertos no *Livro n.º 684* da Misericórdia do Funchal (1507-1599) (transcrição de Dr. Luís de Sousa MELO).
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos insertos no *Livro n.º 684* da Misericórdia do Funchal (1600-1649) (transc. Luís de Sousa MELO).
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos insertos nos tombos do Juízo dos Resíduos e Capelas, Campanário (1489-1688) (transc. Luís de Sousa MELO).
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos insertos nos tombos do Juízo dos Resíduos e Capelas, Ribeira Brava (1525-1624) (transc. Luís de Sousa MELO).
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos, escrituras diversas e outros documentos insertos nos tomos do Juízo dos Resíduos e Capelas, Câmara de Lobos e Estreito de Câmara de Lobos (1514-1688) (transc. Luís de Sousa MELO).
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos, escrituras diversas e outros documentos insertos nos *Livros n.º 40, 41, 42, 43* da Misericórdia do Funchal (1532-1647) (transc. Luís de Sousa MELO).
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos, escrituras e outros documentos insertos nos tombos do Juízo dos Resíduos e Capelas, Ponta do Sol (1522-1635) (transc. Luís de Sousa MELO).
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos, escrituras e outros documentos insertos nos tombos do Juízo dos Resíduos e Capelas e nos documentos avulsos—Misericórdia da Calheta (1520-1623) (transc. Luís de Sousa MELO).
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos, escrituras, tombo e medição de bens de capelas e outros documentos insertos nos tombos do Juízo dos Resíduos e Capelas, Capitania de Machico (1489-1688) (transc. Luís de Sousa MELO).
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos, escrituras, tombo e medição de bens de capelas e outros documentos insertos nos tombos do Juízo dos Resíduos e Capelas, Porto Santo (1509-1591) (transc. Luís de Sousa MELO).
- ARM, Resumos e transcrições de testamentos, escrituras, tombo e medição de bens de capelas e outros documentos insertos nos tombos do Juízo dos Resíduos e Capelas, Porto Santo (1521-1658) (transc. Luís de Sousa MELO).

- ARM, Resumos e transcrições de testamentos, sentenças, escrituras diversas e outros documentos insertos nos tombos do Juízo dos Resíduos e Capelas e nos documentos avulsos, Misericórdia da Calheta, (1520-1623), (transc. Luís de Sousa MELO).
- NORONHA, Henrique Henriques de, *Nobiliário genealógico das famílias que passarão a viver a esta ilha da Madeira depois do seu descobrimento, que foi no ano de 1420, 1700*, Tomo I. (cópia existente na Biblioteca Municipal do Funchal)

Fontes impressas — História da Madeira

- *Anais do Município do Porto Santo*, Câmara Municipal do Porto Santo, 1989. (Introdução e notas de Alberto VIEIRA e João Adriano RIBEIRO).
- ARAGÃO, António (coord.), *A Madeira vista por Estrangeiros 1475-1700*, Funchal, Secretaria Regional da Educação e Cultura / Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1981.
- *Constituições Extravagantes do Bispado do Funchal, feitas & ordenadas por Dom Luis Figueiredo de Lemos, Bispo do dito Bispado. Com licença e approuação do Conselho geral da Santa Inquisição e & Ordinario*, Lisboa, Oficina de Pedro Crasbeeck, 1601.
- *Constituições Synodais do Bispado do Funchal, feytas e ordenadas por Dom Ieronymo Barreto, Bispo do dito Bispado, Impressas em Lisboa de mandado do dito senhor Bispo & com licença e approuação do Conselho geral da santa Inquisição & do ordinario*, Lisboa, Oficina de Antonio Ribeiro, 1585.
- *Constituições Sinodais feitas e ordenadas pello Senhor Bispo do Funchal D. Frei Lourenço de Távora em o Sínodo que por seu mandado se fes em 14 de Junho de 1615 annos* (transcrito por José Pereira da Costa em «Domimicanos Bispos do Funchal e Angra», separata do vol III/3 das *Actas do II Encontro sobre História Dominicana*, Porto, 1987).
- COSTA, José Pereira, *Vereações da Câmara Municipal do Funchal. Primeira metade do século XVI*, Funchal, CEHA / SRTC, 1998.
- FRUTUOSO, Gaspar, *Livro Segundo das Saudades da Terra*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1968 [c.1584].

- IDEM, *As Saudades da Terra: História das Ilhas do Porto Sancto, Madeira, Desertas e Selvagens*, Funchal, Tipografia Funchalense, 1873 (anotada por Álvaro Rodrigues de AZEVEDO).
- IDEM, *Nobiliário genealógico das famílias que passaram a viver a esta ilha da Madeira depois do seu descobrimento, que foi no ano de 1420*, S. Paulo, 1948.
- IDEM, *Vereações da Câmara Municipal do Funchal. Segunda metade do século XVI*, Funchal, CEHA / SRTC, 2002.
- LEITE, Jerónimo Dias, *Descobrimto da Ilha da Madeira e Discurso da Vida e Feitos dos Capitães da dita Ilha*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1947.
- *Livro das Ilhas*, (dir. José Pereira da Costa), Região Autónoma dos Açores, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Região Autónoma da Madeira, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 1987.
- NASCIMENTO, Cabral do, «Alguns extractos dos livros do Cabido da Sé do Funchal», *Arquivo Histórico da Madeira*, nº6, 1939.
- NASCIMENTO, Cabral do, «Alguns extractos dos livros do Cabido da Sé do Funchal», *Arquivo Histórico da Madeira*, nº6, 1939.
- NORONHA, Henrique Henriques de, *Memórias Seculares e Eclesiásticas para a Composição da História da Diocese do Funchal na Ilha da Madeira*, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico / Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 1996 [1722].
- PEREIRA, Fernando Jasmins, *Documentos sobre a Madeira no século XVI existentes no Corpo Cronológico*, Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 1990.
- *Tombo 1º do Registo Geral da Câmara Municipal do Funchal*, *Arquivo Histórico da Madeira*; vol. XVII, 1973; vol. XVIII, 1974; vol. XIX, Funchal, SRTCE-DRAC, 1990, (transcrito por Luís Francisco de Sousa Melo).

Fontes impressas — História religiosa

- ESPERANÇA, Frei Manoel da, *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Provincia de Portugal*, Lisboa, Oficina de Antonio Craesbeck de Melo, 1666.
- MÁRTIRES, Frei Bartolomeu dos, O.P. 1514-1590, *Obras completas*, 1ºvol., *Catecismo ou Doutrina Cristã e Práticas Espirituais*, Lisboa, Movimento Bartolomeano, 1962.

- REYCEND, João Baptista, *O Sacrossanto e Ecuménico Concilio de Trento*, Lisboa, 1781.
- SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *Santuário Mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente aparecidas, em graça dos Prégadores e dos devotos da mesma Senhora*, 2^a ed. , Lisboa, Miscelânea 1933.
- IDEM, *Santuário Mariano e Historia das Imagens Milagrosas de N. Senhora, & das milagrosamente descobertas nas Ilhas do Oceano, & Conquistas de Portugal*, Tomo 10, Lisboa, 1723.

Fontes impressas — Maneirismo nacional e internacional. Teoria da arte

- ALCIATO, *Emblemas*, 2^a ed., Madrid, Akal, 1993 [1531].
- BELLORI, Giovanni Pietro, *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672
<http://biblio.cribecu.sns.it/bellori/TOC_14.html>
- CELLINI, Benvenuto, *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, Paris. Éditions Scala, 1986.
- HOLANDA, Francisco de, *Da Ciência do Desenho*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.
- IDEM, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- IDEM, *Diálogos em Roma*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- NUNES, Filipe, *Arte da Pintura. Symetria e Perspectiva*, Porto, Editorial Paisagem, 1982, [1615].
- PONTORMO, Jacopo da, «Diario/Journal», *Macula*, nº 5-6, Paris, 1979.
- *Renacimiento en Europa*, Col. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. IV, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- VASARI, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, Editione Giuntina e Editione Torrentiniana, 1550 e 1568
<<http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/indice.html>>

BIBLIOGRAFIA

Pensamento religioso e arte religiosa

- *Actas do Colóquio Internacional. Piedade popular. Sociabilidades-Representações-Espiritualidades*, Lisboa, Centro de História da Cultura /

História das Ideias, Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Ed. Terramar, 1998

- AZEVEDO, Carlos Moreira de (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, 4 vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 2000-2001.
- IDEM, *História Religiosa de Portugal*, 3 vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 2000-2002.
- BETHENCOURT, Francisco, *História das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, «D. Frei Amador Arrais ou a cultura de um Humanista ao serviço da acção pastoral de um Bispo tridentino», separata de *A Cidade-Revista Cultural de Portalegre*, nº7 (Nova Série), 1992.
- DENZINGER, Heinrich; HÜNERMANN, Peter, *El magisterio de la Iglesia. Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Barcelona, Editorial Herder, 1999.
- DIAS, José Sebastião da Silva Dias, *Correntes do Sentimento Religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960.
- IDEM, *Correntes do sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960.
- FALKENBURG, Reindert L., *The fruit of devotion. Mysticism and the Imagery of Love in the Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1994.
- MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1991.
- MARQUES, João Francisco, «A palavra e o livro» in *História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, vol II, pp. 377-447.
- IDEM, *A Parenética portuguesa e a Dominação Filipina*, Porto, INIC, 1986.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCIA, Palma, *Ídolos e Imagenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, 1990.
- MENOZZI, Daniele, *La Chiesa e le Immagine. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Milano, San Paolo, 1995.
- PANOFSKY, Erwin, *Peinture et Dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1997.

- PENTEADO, Pedro «As Confrarias» *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, vol. 1, pp.459-470.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, 6 vol., 2ª ed., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996-2000 [1957].
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas r Iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.
- SHAPIRO, Meyer, *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000.
- STOICHITA, Victor I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Renacimiento, Maneirismo, Teoria da Arte

- ÁLVAREZ LOPERA, José, *Miguel Ángel*, Lisboa, Estampa, 2000.
- ARASSE, Daniel; TÖNNESMANN, Andreas, *La Renaissance Maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.
- BLUNT, Anthony, *Teoria de las Artes en Italia 1450-1600*, 8ª ed., Madrid, Catedra, 1999. [1940]
- BOUZA, Fernando, *Imagen y Propaganda. Capítulos de la Historia Cultural del Reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998.
- BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la Pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990.
- CALÍ, Maria, *De Miguel Angel a el Escorial*, Madrid, Akal, 1994 [1980].
- CALVO SERRALLER, Francisco; PORTÚS, Javier, *Fuentes para la Historia del Arte II*, Madrid, Historia 16, 2001.
- CHASTEL, André, *La crise de la Renaissance*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1968.
- IDEM, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988.
- CHECA, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, 3ª ed. Madrid, Cátedra, 1993.
- DACOS, Nicole, «Cartons et dessins raphaélesques à Bruxelles. L'action de Rome aux Pays-Bas» in *Fiamminghi a Roma. Atti del Convegno Internazionale*, Bruxelles, Fev. 1995, Bollettino d'arte. Ministero per i bene e le attività culturali, Supplemento nº100 (1977), 1995, pp. 1-15.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

- EICHLER, Anja-Franziska, *Albrecht Dürer*, Colónia, Könemann, 1999.
- FREEDBERG, S. J., *Painting in Italy. 1500-1600*, London, Penguin Books, 1971.
- FRIEDLAENDER, Walter, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, Schocken Books, 1966.
- GÁLLEGO, Julián, *Vision y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1966.
- GINZBURG, Carlo, *A Micro-História e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1991.
- HAUSER, Arnold, *Maneirismo. A crise da Renascença e o surgimento da Idade moderna*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- HOCKE, Gustav René, *Labyrinthe de l'Art Fantastique. Le Maniérisme dans l'art européen*, Paris, Denoël/Gonthier, 1967.
- IÑIGUEZ, Diego Angulo; PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., *Historia de la Pintura Española. Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velazquez, 1969.
- IVINS Jr, W. J., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona Gustavo Gili, 1975.
- KUBLER, George, *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos*, 3ª ed., Lisboa, Vega, 1998.
- LABROT, Gérard, «Penser une histoire de l'art aujourd'hui » in *Revue d'Esthétique*, n° 6, 1984.
- LAURENZA, Domenico, «Um dessin de Giulio Clovio (1499-1578) d'après Michel Coxcie (1499-1592). De l'influence de Raphaël et de Michel-Ange sur des artistes de la génération de 1530», *Revue du Louvre*, n°3, 1994, pp.30-35.
- IDEM; GNANN, Achim, «Raphael's influence on Michiel Coxcie: two new drawings and a painting», *Master Drawings*, vol. 34, n°3, 1996, pp.292-302.
- MARLIER, Georges, *La Renaissance Flamande: Peter Coeck d'Alost*, Bruxelles, Georges Finck, 1966.
- MONTANI, P., «Maniera», *Enciclopedia Einaudi. Literatura-Texto*, vol 17, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, pp. 134-151.
- MOREL, Philippe, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.
- OLIVA, Achile Bonito, *L'ideologia del traditore. Arte, Maniera, Manierismo*, 2ª ed., Milano, Electa, 1998.

- OLLERO BUTLER, Jacobo, «La pintura renascentista en Sevilla» in: *Cadernos de Arte Español* nº 87, 1993.
- IDEM, «Miguel Coxcie y su obra en España», *Archivo Español de Arte*, vol. 48, 190-191 (1975), pp. 165-198.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PHILIPPOT, Paul, *La Peinture dans les Anciens Pays-Bas*, Paris, Flammarion, 1994.
- PINELLI, Antonio, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVIe siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- PUYVELDE, Leo van, *La Peinture Flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Paris, Elsevier, 1962.
- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «El mundo espiritual del pintor Luis de Morales en el IV Centenario de su muerte», *Goya*, nº 196, Madrid, 1987, pp. 199-203.
- SANTOS, Ricardo de Mambro Santos, *Il canone metamorfico. Saggio sulla pittura del Manierismo fiammingo e olandese*, Roma, Apeiron, 2002.
- SHEARMAN, John, *O Maneirismo*, S. Paulo, Ed. Cultix, 1978.
- SILVER, Larry, *The Painting of Quentin Metsys*, Oxford, Phaidon, 1984.
- SMYTH, Craigh Hugh, *Mannerism and Maniera*, New York, Institute of Fine Arts, 1962.
- SÓLIS RODRIGUEZ, Carmelo, *Luis de Morales*, Badajoz, 2000.
- *The Illustrated Bartsch*, New York, Abaris Books. vol. 8, 12, 20, 25, 27, 28, 31, 32, 34, 39, 52.
- VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1986.
- ZERI, Federico, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1957.
- ZERNER, Henri, *L'École de Fontainebleau. Gravures*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969.

Catálogos

- *Bruges et la Renaissance de Memling à Pourbus*, Ludion/Flammarion, Stichting Kunstboek, 1998.
- *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza / Skira, 1999.

- *Fiamminghi a Roma. 1508-1608*, Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, 1995.
- *Filipe II. Un Monarca y su Época. Un Príncipe del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998.
- *Francesco Salviati ou la Bella Maniera*, Musée du Louvre, 1988.

Renascimento, Maneirismo, Teoria da Arte — Portugal

- AFONSO, Luís, «Ornamento e Ideologia. Análise da introdução do *Grotesco* na pintura mural quinhentista», in FERNANDES, Isabel Cristina (dir), *Ordens Militares. Guerra, Religião, Poder e Cultura*, vol.2, Câmara Municipal de Palmela / Edições Colibri, 1999, pp.305-340.
- BATORÉO, Manuel, «O painel quinhentista *Batismo de Cristo* da Igreja de São Francisco de Alenquer», separata de *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Série IV, nº 94, 1º tomo, 2000.
- BUESCU, Ana Isabel, *Memória e Poder. Ensaio de história cultural (séculos XV-XVIII)*, Lisboa, Cosmos, 2000.
- CAETANO, Joaquim de Oliveira, «Do Triunfo da Obediência ao Esforço da Reivindicação (Duas novas obras de Fernão Gomes)», *Boletim Cultural da Póvoa de Varzim*, vol. XXVI, nº 2, pp. 619-635.
- IDEM; CARVALHO, José Alberto Seabra, *Frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 1990.
- IDEM, «A identificação de um pintor», *Oceanos*, nº 13, Março 1993.
- IDEM, «O pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade em S. Bento de Castris», separata de *A Cidade de Évora*, nº 71-76, Anos XLV-L, 1988-1993.
- IDEM, *O que Janus via. Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa. 1535-1570*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996.
- CAETANO, Joaquim Inácio, *O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, 2001.
- CALADO, Maria «Acerca da historiografia da arte portuguesa», *Arte Opinião* nº 2, Jan. 1979, pp. 7-10; nº3, Fev. 1979 pp.24-27; nº4 Mar. 1979, pp.13-19.
- CARVALHO, José Alberto Seabra, *Gregório Lopes*, Lisboa, Inapa, 1999.
- DACOS, Nicole; SERRÃO, Vítor, «Do grotesco ao brutesco» in *Portugal e Flandres. Visões da Europa (1550-1680)*, Europália/91, Lisboa, SEC / IPPC / Mosteiro dos Jerónimos, 1992, pp. 37-53.

- DESTERRO, Maria Teresa, *O Mestre da Romeira e o Maneirismo Escalabitano. 1540-1620*, Coimbra, Minerva, 2000.
- DESWARTE, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos*, Lisboa, Difel, 1992.
- IDEM, *Les enluminures de la Leitura Nova*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- IDEM, «“Si dipinge col cervello et non con le mani”. Italie et Flandres», in *Fiamminghi a Roma. Atti del Convegno Internazionale*, Bruxelles, Fev. 1995, Bollettino d’arte. Ministero per i bene e le attività culturali, Supplemento nº100 (1977), 1995, pp. 277-294.
- DIAS, Pedro; SANTOS, J. J. Carvalhão, *A pintura Maneirista de Coimbra. Ensaio Iconográfico*, Coimbra, Instituto de História da Arte, 1988.
- DIAS, Pedro, (coord.) *Portugal e Espanha entre a Europa e Além- Mar*, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra, 1988.
- IDEM, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Atlântico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.
- ESPANCA, Túlio, «As pinturas da catedral de Évora em 1537 e o retábulo flamengo da Capela do Esporão», *A Cidade de Évora*, nº 6, Ano II, Março, 1944, pp. 52-77.
- IDEM, «Notas sobre os pintores em Évora nos séculos XVI e XVII», *A Cidade de Évora*, nº 13-14, Ano V, Jun-Set., 1947, pp. 109-176.
- *Estudo da Pintura Portuguesa. Oficina de Gregório Lopes. Actas*. Lisboa, Instituto José de Figueiredo, 1999.
- EVERAERT, J.; STOLS, E. (dir.), *Flandres e Portugal: na confluência de duas culturas*, Lisboa, Inapa 1991.
- FRANCO, Anísio Salazar; CAETANO, Joaquim Oliveira; SERRÃO, Vítor, *A pintura dos séculos XVI a XVIII no Concelho de Cuba*, Câmara Municipal de Cuba, 1992.
- FRIAS, Hilda Moreira, *A Igreja e o Hospital da Luz de Carnide*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995.
- GONÇALVES, Flávio, «A “Árvore de Jessé” na Arte Portuguesa» in *Revista da Faculdade de Letras*, II série, vol III, Porto, 1986, pp. 213-238.

- IDEM, «Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal» in *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª série nº 27, 1972.
- IDEM, *História da Arte. Iconografia e Crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1990.
- GUSMÃO, Adriano de, «A pintura maneirista em Évora», *A Cidade de Évora*, nº 35-36, Ano XI, Jan-Dez.1954.
- IDEM, *Diogo Teixeira e seus colaboradores*, Lisboa, Artis, 1955.
- IDEM, *Simão Rodrigues e seus colaboradores*, Lisboa, Artis, 1957.
- *Inventário Artístico de Portugal*, 14 vol., Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1943-1995.
- MALKIEL-JIRMOUNSKY, Myron, *Pintura à sombra dos mosteiros. A pintura religiosa portuguesa nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Edições Ática, 1957.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, «L'image ornementale et la littérature artistique importés du XVIIe au XVIIIe: un patrimoine artistique méconnu des bibliothèques musées portugais», in: *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2ª série, 1, Porto, 1983, pp. 143-175.
- MARKL, Dagoberto L., «Duas obras inéditas de Fernão Gomes no Museu Nacional de Arte Antiga» in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa* nº 86, 2º Tomo, 1980, pp. 5-40.
- IDEM, *Fernão Gomes, um pintor do tempo de Camões. A pintura maneirista em Portugal*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da publicação de "Os Lusíadas", 1973.
- IDEM; PEREIRA, Fernando António Baptista, *História da Arte em Portugal. O Renascimento*, vol. 6, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.
- IDEM; SERRÃO, Vítor, «Os tectos maneiristas do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa* nº 86, 1º tomo. 1980.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, *História da Arte Portuguesa. Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.
- IDEM, *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento Português*, Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001.
- IDEM, *O Museu do Convento de Jesus de Setúbal*, Setúbal, 1990.

- PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Portuguesa (Sistema Clássico)*, Lisboa, 1999.
- PEREIRA, Paulo (dir.) *História da Arte Portuguesa*, 3 vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.
- POLICARPO, Isabel Ponce de Leão, *Gregório Lopes e a “ut pictura architectura”*: os fundos arquitectónicos na pintura do Renascimento português, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras de Universidade de Coimbra, 1996.
- PORFÍRIO, José Luís, *Pintura Portuguesa. Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Quetzal, 1991.
- RAPOSO, Hipólito, *Painéis quincentistas de Santa Cruz da Graciosa*, Lisboa, Ed. de “Os Amigos do Museu” das Janelas Verdes, 1941.
- REIS-SANTOS, Luís, «Painéis dos Mestres de Ferreirim de igrejas e Conventos de Évora», *A Cidade de Évora*, nº 21 e 22, Ano VII, 1950, pp.15-34.
- IDEM, *Gregório Lopes*, Lisboa, Artis, s.d.
- IDEM, *Garcia Fernandes*, Lisboa, Artis, s.d.
- IDEM, *Cristóvão de Figueiredo*, Lisboa, Artis, s.d.
- SANTOS, João Miguel Salgado Lameiras Crisóstomo, *O elogio do fantástico na pintura de grotesco em Portugal, 1521-1656*, Coimbra, Dissertação de Mestrado, 1996.
- SANTOS, Reynaldo dos, «O Calvário da Misericórdia de Abrantes» in *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol. VI, Lisboa, 1940.
- IDEM, *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, Lisboa Excelsior, 1996.
- SERRÃO, Vítor et al., *História da Arte em Portugal. O Maneirismo*, vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.
- SERRÃO, Vítor, « A actividade do Pintor Luis de Morales. *El Divino* em Elvas e Portalegre (1576-1585)» *A Cidade- Revista Cultural de Portalegre*, nº12, (Nova Série), 1998, pp. 45-70.
- IDEM, *A Cripto-História de Arte. Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
- IDEM, « La peinture maniériste portugaise, entre la Flandre et Rome, 1550-1620», in *Fiamminghi a Roma. Atti del Convegno Internazionale*, Bruxelles,

Fev. 1995, Bollettino d'arte. Ministero per i beni e le attività culturali, Supplemento nº100 (1977), 1995, pp. 263-275.

- IDEM, «Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563-1650), Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, nº 90 1º e 2º tomos, 1984-1988, pp. 55-104.
- IDEM, «Fernão Gomes pintor maneirista de “bravo talento”», in *Oceanos*, nº1, Junho 1989.
- IDEM, «Fernão Gomes, o pintor do retrato a vermelho», in *Fernão Gomes e o retrato de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Fundação Oriente, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.11-32.
- IDEM, «Lourenço Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la reina Catarina de Portugal», *Archivo Español de Arte*, nº 303, 2003, pp.249-265.
- IDEM, «Notas sobre a pintura quinhentista no concelho de Cascais» *Um olhar sobre Cascais através do seu património* (Actas do Colóquio), Cascais, Câmara Municipal de Cascais Out.-Dez 1989, vol II, pp. 67-83.
- IDEM, «Novas tábuas da Escola de Diogo Teixeira» *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol.IV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 519-535.
- IDEM, «O antigo retábulo renascentista pintado por Gregório Lopes na Igreja das Comendadeiras de Santos-o-Novo», *Monumentos* nº15, Set. 2001.
- IDEM, «O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego», in *Propaganda & Poder. Congresso Peninsular de História da Arte* (1999), Lisboa, Colibri, 2001.
- IDEM, «O Maneirismo na pintura portuguesa. Roma, os artistas e o seu contexto social» in Actas do Simpósio Internacional *La Recepcion del Modelo Italiano en la Peninsula Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2003.
- IDEM, «O pintor Cristóvão Vaz, mestre dos retábulos da igreja da Misericórdia de Sintra (1581-1584)», separata do *Boletim Distrital da Assembleia Distrital de Lisboa*, IIIª série, nº 85, 1979, pp. 3-67.
- IDEM, «O programa artístico da capela do Anjo S. Rafael no Mosteiro da Graça em Lisboa (c.1590.1596)», *Artis*, nº2, Lisboa, Out. 2003, pp.107-143.

- IDEM, «O retábulo da capela do Paço Real de Sintra», *Sintria*, I-II, Tomo 1, 1982-1983, Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia, Museu Regional de Sintra, pp. 693-728.
- IDEM «O Retábulo da Capela do Santo Sacramento da Sé de Lisboa (1541-1555)», Lisboa 1999.
- IDEM, «Os painéis da igreja de Unhos. Séculos XVI-XVII» in *Boletim da Junta Distrital de Lisboa*, nº LXXIII-LXXIV, IIIª série, 1970, pp.3-28.
- IDEM, «Pedro Nunes (1586-1637). Um notável pintor maneirista eborense», separata de *A Cidade de Évora*, nº71-76, 1988-1993, pp.105-149.
- IDEM, «Simão Rodrigues em Roma. A influência do Oratório del Crocifisso na pintura maneirista portuguesa», *Promontoria-Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*, ano I, nº 1, 2003.
- IDEM, «Um desenho de Fernão Gomes para o Mosteiro da *Scala Coeli* de Évora», *Monumentos* nº10, Março 1999, pp.31-37.
- IDEM, *A pintura maneirista em Portugal*, Lisboa, ICALP, 1982.
- IDEM, *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, vol.II, Coimbra, 1992.
- IDEM, *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Estampa, 1998.
- IDEM, *Estudos de pintura maneirista e barroca*, Lisboa, Caminho, 1989.
- IDEM, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Presença. 2002.
- IDEM, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- IDEM, *Os painéis quinhentistas da igreja de Santa Cruz da Graciosa, do Mestre de Arruda dos Vinhos (c.1550) e a pintura portuguesa do Renascimento*, palestra proferida em Angra do Heroísmo, 2001.
- IDEM; ALMADA, Carmen Olazabal; Luís Figueira, «Lourenço de Salzedo, pintor do retábulo do Mosteiro dos Jerónimos (1570-1572)», in *História e Restauro das Pinturas do Retábulo-Mor do Mosteiro de Santa Maria de Belém*, IPPAR/BCP, Lisboa, 1999.
- IDEM; MOURA, Vasco Graça, *Fernão Gomes e o retrato de Camões*, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses-Fundação Oriente-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989.

- SILVA, J. H. Pais da, *Estudos sobre o Maneirismo*, 2ª ed. Lisboa, Estampa, 1986.
- SILVA, Nuno Vassallo e (coord.), *Mater Misericordiae. Simbolismo e Representação da Virgem da Misericórdia*, Lisboa, Museu de S. Roque / Livros Horizonte, 1995.
- SMITH, Robert C., *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.
- SOBRAL, Luís de Moura, «L'histoire de l'art au Portugal» da *Revue de l'Art* nº 133, 2001, pp. 5-18.
- SORIA, Martin, «The S. Quintino Master», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, nº3, 1957, pp.22-27.

Catálogos

- *A arte e o mar*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- *A colecção de pintura do Museu Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1996.
- *A imagem do Tempo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- *A pintura maneirista em Portugal. A arte no tempo de Camões* (dir. Vítor SERRÃO), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.
- *Entre o Céu e a Terra. Arte Sacra da Diocese de Beja*, vol.II, Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000. (dir. José António FALCÃO)
- *Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000. Cristo Fonte de Esperança*, Porto, 2000. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1992.
- *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- *Garcia Fernandes. Um pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de São Roque, 1988. (Joaquim Oliveira CAETANO, et al.)
- *Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, (coord. Dalila RODRIGUES).

- *Jerónimos, quatro séculos de pintura*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura / Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico / Mosteiro dos Jerónimos, 2 vol., 1993.
- *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI. As sociedades ibéricas e o mar a finais do século XVI*. Exposición Mundial de Lisboa 1998. Pabellón de España.
- *Luis de Morales: de um lado e outro da raia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga / Junta de Provincia de Extremadura, 2000.
- *Natividade em S. Roque*, Lisboa, Museu de S. Roque e Livros Horizonte, 1994.(coord. Nuno Vasallo e SILVA)
- *No tempo das feitorias. A arte portuguesa na época dos Descobrimentos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1992.
- *O rosto de Camões e outras imagens*, Lisboa, Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses, 1989. (dir. José Sarmiento de MATOS, et al.).
- *Pintura dos Mestres de Sardoal e Abrantes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- *Pintura Maneirista do Museu Nacional Machado de Castro na Galeria Almada Negreiros*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura , 1987.
- *Portugal e Flandres Visões da Europa (1550-1680)*, (Europália / 91). SEC / IPPC / Mosteiro dos Jerónimos, Abril-Maio 1992.
- *Uma Família de Coleccionadores.Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, da Casa-Museu Anastácio Gonçalves, 2001.

História da Madeira

- ARAGÃO, António, *O espírito do lugar. A cidade do Funchal*, Lisboa, 1992.
- IDEM, *Para a história do Funchal. Pequenos passos da sua memória*, 2ª ed., Funchal, SREC / DRAC, 1987.
- ARAÚJO, Ana Margarida Sottomayor Tavares de Araújo, «A capela da Madre de Deus do Caniço», *Isleña*, nº2, Jan.-Jun. 1988, pp. 113-123.
- *Arquivo Histórico da Madeira, Índices de Registos Paroquiais 1, Índices dos Registos de Casamentos do Concelho de Machico (1577-1893)*, Funchal, SRTC / DRAC / ARM, 2000.

- *Arquivo Histórico da Madeira, Índices de Registos Paroquiais 2, Índices dos Registos de Casamentos do Concelho de Santa Cruz (1539-1893)*, Funchal, SRTC / DRAC / ARM, 2000.
- *Arquivo Histórico da Madeira, Índices de Registos Paroquiais 3, Índices dos Registos de Casamentos do Concelho do Funchal. Santa Luzia, Santa Maria Maior e S. Pedro (1568-1893)*, Funchal, SRTC / DRAC / ARM, 2000.
- *Arquivo Histórico da Madeira, Índices de Registos Paroquiais 4, Índices dos Registos de Casamentos do Concelho de Câmara de Lobos (1564-1893)*, Funchal, SRTC / DRAC / ARM, 2000.
- BARROS, Bernardete; GOMES, Fátima Freitas; SILVA, Iolanda, «A festa processional do “Corpus Christi”, no Funchal (séculos XV a XIX)», in *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, SRTCE / DRAC, 1989.
- BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond Braga em «A acção de D. Luís Figueiredo de Lemos bispo de Funchal (1585-1608)» in *Actas do III Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, SRTC / CEHA, 1993, pp. 563-573.
- BRAGA, Paulo Drumond, «A actividade diocesana de D. Martinho de Portugal na Arquidiocese funchalense», in *Actas do III Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, SRTC / CEHA, 1993, pp.557-562.
- CAEIRO, Maria Margarida C. N. Mascarenhas «Concepções de vida e de morte na Madeira entre 1580 e 1640», *Actas do III Congresso Internacional de História da Madeira* Funchal, SRTC / CEHA, 1993, pp.575-583.
- CARITA, Rui, «A capela do Senhor Jesus da Sé do Funchal», *Islenha*, nº22, Jan-Jun. 1998, pp. 5-10.
- IDEM, «A pintura flamenga na ilha da Madeira na época dos Descobrimentos», *No tempo das Feitorias*, vol. I.
- IDEM, «O Convento de S. Francisco do Funchal», *Diário de Notícias*, 28 OUT, Funchal, 1990.
- IDEM, «Os mestres das obras reais no século XVIII e a reconstrução do Paço Episcopal», *Islenha* nº17, Funchal, Jul.-Dez. 1995, pp.18-24.
- IDEM, *A Capela de Nossa Senhora dos Remédios em Santa Cruz da Ilha da Madeira (1690)*, Câmara Municipal de Santa Cruz, 1990.

- IDEM, *História da Madeira (1566-1600). A crise da 2ª metade do séc. XVI*, Funchal, Secretaria Regional da Educação, 1991, 2º vol.
- IDEM, *História da Madeira (1600-1700). As dinastias Habsburgo e Bragança*, Funchal, Secretaria Regional da Educação, 1992, 3º vol.
- IDEM, *O Colégio dos Jesuítas do Funchal*, 2 vol., Funchal, Secretaria Regional da Educação, 1987.
- IDEM, *Roteiro Histórico Turístico da Cidade do Funchal*, Funchal, Câmara Municipal, 1997.
- IDEM, «A matriz da freguesia da Ribeira Brava», *Islenha*, nº19, Jul.-Dez. 1996, pp. 53-60.
- IDEM, «O bispo D. Luís Figueiredo de Lemos. Apontamentos de História de arte», *Islenha*, nº24, Jan.-Jun. 1999, pp. 50-56.
- IDEM, «Os mestres de obras reais no século XVIII e a reconstrução do Paço Episcopal», *Islenha*, nº17, Jul.-Dez. 1999, pp. 18-24.
- CLODE, Luiz Peter, *Descendência de D. Gonçalo d'Avis Trastâmara Fernandes, o Máscara de Ferro português*, Funchal, DRAC, 1983.
- CLODE, Luiza; ADRAGÃO, José Victor, *Madeira*, col. Novos Guias de Portugal, Lisboa, Presença, 1989.
- IDEM; SILVA, Jorge Marques da, *Guia Artístico da Ilha da Madeira*, Funchal, Delegação de Turismo da Madeira, s.d.
- CORREA, Marquez de Jacome, *A Ilha da Madeira. Impressões e Notas Archeologicas, Ruraes, Artísticas e Sociais*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927.
- COSTA, José Pereira da, «Domimicanos Bispos do Funchal e Angra», separata do vol III/3 das *Actas do II Encontro sobre História Dominicana*, (Set-Out.1982), Porto, 1987.
- IDEM, «O ambiente cultural na Madeira do século XVI. Os livros dos Ordenados em Ordens Menores e Sacras-1538-1553», *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. X, 1958, pp.150-197.
- IDEM; COSTA, Maria Clara de Sá Cruz Pereira da, «Arquivo da Misericórdia da Calheta», *Arquivo Histórico da Madeira*, vol XIII, 1962-63, pp. 215-271 e vol. XIV, pp. 9-84.

- IDEM, «A família Mondragão na sociedade madeirense do século XVI», *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, SRTCE / DRAC, vol II, pp. 1090-1211.
- IDEM, «Misericórdia de Machico», *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. XIV, 1964-66, pp. 85-93.
- COUTO, João, *Os painéis flamengos da Ilha da Madeira*, Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1955.
- FERREIRA, Manuel Juvenal Pita, Padre, «Notas para a história da freguesia de Santa Cruz», in *Das Artes e da História da Madeira* nº10, 1952, pp. 24-30; nº 17/18, 1954, pp. 9-17; nº19/20, 1955, pp.46-57.
- IDEM, «A Capela do Senhor Jesus e o seu retábulo», *Das Artes e da História da Madeira*, nº 6, 1951, pp.17-22.
- IDEM, «A Capela do Senhor Jesus e o seu retábulo» in *Das Artes e da História da Madeira*, vol. I, nº 6, Funchal, 1951.
- IDEM, «Artistas madeirenses», in *Das Artes e da História da Madeira* nº30, 1960, pp.53-59.
- IDEM, *A Sé do Funchal*, Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1963.
- IDEM, «Notas para a História da freguesia Santa Cruz», *Das Artes e da História da Madeira*, vol II, nº 10, 1952, pp. 24-29 e nº11, p.29-34.
- FONTOURA, Otília Rodrigues, O.S.C., *As Clarissas na Madeira*, Funchal, CEHA / SRTC, 2000,
- FREITAS, António Aragão de; DANTAS, Gilda, *Madeira, Investigação Bibliográfica*, 3 vol., Funchal, SRTC/DRAC, 1984.
- FREITAS, Lourenço, «A primitiva matriz de Santa Cruz», in *Islenha* nº 11, Funchal 1992,
- IDEM, «Hospital e capela de Santa Cruz», *Origens*, nº 0, Jun. 1999, pp.33-36.
- GOMES, Fátima Freitas, «Arqueologia de um ofício: o cerieiro», *Islenha*, nº 1, pp.95-110.
- IDEM, «Ourives madeirenses: séculos XVI a XIX», *Islenha*, nº10, Jan.-Jun. 1992, pp.39-58.
- GUERRA, Jorge Valdemar, «O convento de N.^a Sr.^a da Piedade em Santa Cruz. Subsídios para a sua história» *Islenha*, nº20, Jan-Jun. 1997, pp. 125-156.

- JARDIM, Maria Dina dos Ramos, *A Santa Casa da Misericórdia do Funchal. Século XVIII. Subsídios para a sua história*, Funchal, SRC / CEHA, 1996.
- LIZARDO, João, «A pintura de N^a Sr^a do Amparo do Museu de Arte Sacra do Funchal. Uma proposta de identificação do seu autor» in *Islenha* nº17, Jul-Dez 1995, pp.108-112.
- IDEM, «Algumas notas sobre pintura flamenga e seus reflexos no Museu de Arte Sacra d Funchal», *Islenha*, nº26, Jan-Jun. 2000, pp. 5-18.
- IDEM, «Uma nova obra de pintura flamenga na ilha da Madeira», *Islenha* nº 11, Jul.-Dez. 1992.
- MIRANDA, Susana Münch, «Para a história da estrutura eclesiástica da ilha da Madeira (segunda metade do século XVI). Cômgruas, paróquias e paroquianos» in *Actas do III Colóquio Internacional de História da Madeira*, CEHA, 1993, pp.547-555.
- NASCIMENTO, Cabral do, «A fazenda das moças e a igreja da Madre de Deus no Caniço», in *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. V, Funchal, 1937, pp. 55-62.
- NÓBREGA, Padre Manuel de, «Anais da freguesia da Quinta Grande», *Girão*, nº 3 a nº 11, 1989-1992.
- OLIVAL, Fernanda, «A Inquisição e a Madeira: a Visita de 1618» in *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, SRTC / DRAC, vol. II, Funchal, 1986, pp.764-815.
- IDEM, «A Visita da Inquisição à Madeira em 1591-92» in *Actas do III Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, SRTCE / DRAC, 1993, pp. 493-519.
- IDEM, «A Visita da Inquisição à Madeira em 1591-92», in *Actas do III Colóquio Internacional de História da Madeira*, SRTC / CEHA, 1993, pp.493-519.
- OLIVEIRA, Maria Lina Marrafa, «Estrutura e decoração dos tectos de alfarge», *Monumentos*, nº19, Set. 2003, pp. 40-49.
- PEREIRA, Eduardo Clemente Nunes, Padre, «Arte Religiosa», *Das Artes e da História da Madeira* nº 41, vol VIII, 1971, p.17.
- IDEM, *As Ilhas de Zargo*, Funchal, 1968, 3^aed.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, «Importante descoberta na Sé do Funchal. Painéis do Altar de Senhor Jesus da autoria de pintor flamengo», *Jornal da Madeira*, 1 de Janeiro de 1997.

- RIBEIRO, João Adriano, *Ponta do Sol. Subsídios de História do Concelho*, Câmara Municipal da Ponta do Sol, 1993.
- IDEM, *A Capela de N.ª Sr.ª da Vitória*, Funchal, Calcamar, 2003.
- RODRIGUES, Miguel Jasmins, *Organização de Poderes e Estrutura Social na Ilha da Madeira 1460-1521*, Cascais, 1996.
- SARMENTO, Alberto Artur, *Freguesias da Madeira*, 2ª ed., Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1953.
- IDEM, *N.ª Sr.ª da Esperança — Reconstituição histórica de uma capelinha da serra*, sl., sd.
- SILVA, Fernando Augusto da, Padre, *Diocese do Funchal. Sinopse Cronológica*, Funchal, 1945.
- IDEM, *Subsídios para a História da Diocese do Funchal*, Funchal, 1946.
- IDEM; MENESES, Carlos Azevedo de, *Elucidário Madeirense*, Funchal, SRTC / DRAC, 1984 (Fac-simile da edição de 1946), 3 vol.
- SILVA, José Manuel Azevedo e, *A Madeira e a Construção do Mundo Atlântico*, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico, 1995, 2 vol.
- SOUSA Élvio, GASPARGAS, Emanuel, SPÍNOLA, Helder, *Roteiro cultural da cidade de Machico*, Câmara Municipal de Machico, Fevereiro 2001.
- SOUSA, Francisco Clode de, «As pratas da matriz de Santa Cruz. Primeira abordagem» in *Islenha* nº 10, Jan.-Jun. 1992.
- IDEM, «As pratas da matriz de Santa Cruz», *Islenha*, nº10, Jan.-Jun. 1992, pp. 65-71.
- SOUSA, Jesus Maria, «Os Jesuítas e a *Ratio Studiorum*: as raízes da formação de professores na Madeira», *Islenha* nº32, Jan.-Jun. 2003, pp. 26-45.
- SOUSA, João José Abreu de, *História rural da Madeira: a colonia*, Funchal, DRAC, 1994
- IDEM, *O Convento de Santa Clara do Funchal*, Funchal, SRTCE / DRAC 1991.
- TRINDADE, Ana Cristina Machado, *A Moral e o Pecado Público no Arquipélago da Madeira na segunda metade do século XVIII*, Funchal, CEHA / SRTC, 1999.
- IDEM, *O Regimento Eclesiástico da Diocese do Funchal. Regimento e Espólio Documental do Século XVII*, Funchal, ISAL, 2003.

- VAZ, Fernando Carlos de Menezes, Cónego, «Famílias da Madeira e Porto Santo. Lopo Fernandes», *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. III, 1933, p.139 e ss.
- VERÍSSIMO, João Nelson, *O Convento de S. Bernardino em Câmara de Lobos. Elementos para a sua história*, Câmara de Lobos, 2002.
- IDEM, *Relações de poder na sociedade madeirense do século XVII*, Dissertação de Doutoramento em História dos Descobrimentos e da Expansão, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa 1998.
- IDEM, *Relações de poder na sociedade madeirense do século XVII*, Funchal, SRTC / DRAC, 2000.
- VIEIRA, Alberto, «Funchal, Diocese do» in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, 2ºvol., Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 281-288.
- IDEM, *As Constituições Sinodais e a Administração das Dioceses Insulares (Angra, Funchal e las Palmas) nos séculos XV a XVII*, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- IDEM *Guia para a História e Investigação das Ilhas Atlânticas*, Funchal, CEHA / SRTC, 1995.
- IDEM, *História da Madeira*, Funchal, SRE, 2001.
- IDEM, MENEZES, Avelino, RODRIGUES, Vítor, «O Município do Funchal (1550-1650)» in *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*, vol. II, Funchal, SRTC / DRAC, 1986, pp.1004-1084.
- IDEM, *Os Escravos no arquipélago da Madeira. Séculos XV a XVII*, Funchal, CEHA / SRTCE, 1991.
- IDEM; CLODE, Francisco, *A Rota do Açúcar na Madeira*, Funchal, CEHA, 1996.
- ZAGALLO, Manuel C. de Almeida Cayola, «Algumas palavras sobre o património artístico da ilha da Madeira» in *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. IV, 1934, pp. 26-35 e 85-100; vol.V, 1937, pp.5-18 e 129-141; vol. VI, 1939, pp.17-30; vol.VII, 1949, 129-138.
- IDEM, *A pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (Subsídios para o seu estudo e inventário)*, Lisboa, 1943.

Catálogos

- *A Madeira na rota do Oriente*, Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, Dez.1999/Jan-2000. (dir. Francisco António Clode de SOUSA).

- *Exposição Mariana*, Museu de Arte Sacra do Funchal, 1988.
- *Jesus Cristo. Ontem, hoje e sempre*, Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, 2002.
- PEREIRA, Fernando António Baptista; CLODE, Luiza, *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*, Lisboa, Edicarte, 1997.
- *Pinturas dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (depois do seu restauro)*, Lisboa / Funchal, Maio 1955 (dir. Manuel Cayola ZAGALLO).