

Universidade de Évora - Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em História da Arte

Tese de Doutoramento

# História da Azulejaria Portuguesa, Iconografia e Retórica

António Celso Hunyady Mangucci

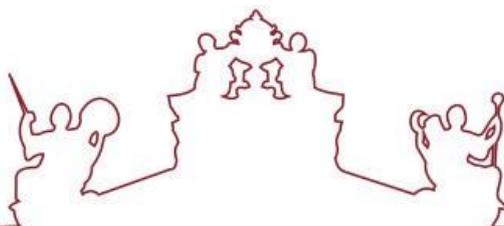
Orientador(es) | Maria Alexandra Saramago Castelo Branco Trindade Gago da Câmara

Paulo Alexandre Rodrigues Simões Rodrigues

Teresa Alexandra da Silva Ferreira

Évora 2020





---

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em História da Arte

Tese de Doutoramento

# História da Azulejaria Portuguesa, Iconografia e Retórica

António Celso Hunyady Mangucci

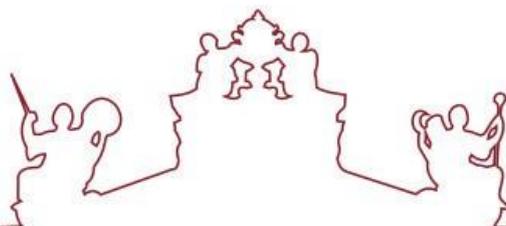
Orientador(es) | Maria Alexandra Saramago Castelo Branco Trindade Gago da Câmara

Paulo Alexandre Rodrigues Simões Rodrigues

Teresa Alexandra da Silva Ferreira

Évora 2020





---

## Investigação e Formação Avançada

A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente: José Alberto Gomes Machado (Universidade de Évora)

Vogais: Henrique José Sampaio Soares de Sousa Leitão (Universidade de Lisboa)

Maria Alexandra Saramago Castelo Branco Trindade Gago da Câmara  
(Universidade Aberta)

Maria Teresa Amado (Universidade de Évora)

Maria do Rosario Salema Cordeiro Correia de Carvalho de Carvalho (Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras)

Víctor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão (Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras)

Évora 2020

---

---

---

---

---

## RESUMO

A encomenda de azulejos para os colégios jesuítas, com a representação de teoremas matemáticos, experiências científicas e conceitos filosóficos é um caso exemplar de como a produção das artes decorativas, no período moderno, se entrelaçou com a cultura erudita.

Ao acompanharmos a renovação da teoria poética aristotélica que, por força da importância da elaboração de emblemas, empresas e enigmas, englobou o discurso das imagens, é possível demonstrar que a definição de um programa iconográfico faz parte do processo de atribuição do significado das imagens. Além do mais, a formação de uma narrativa de imagens foi determinante para a atribuição de um significado específico ao discurso visual. Foi através do contexto pedagógico das humanidades, da filosofia, da matemática e da teologia, em suma, do conhecimento veiculado pelos professores jesuítas, que os painéis de azulejos ganharam um significado único, que não lhes é inerente.

A identificação de uma retórica do discurso das imagens permitiu-nos definir com maior clareza o papel do iconógrafo nas campanhas das artes decorativas, aqui extensamente representadas pelo azulejo.

Dois dos mais importantes conjuntos analisados, os azulejos da Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo e os azulejos das salas de aula do Colégio do Espírito Santo de Évora, foram realizados entre os anos de 1740 e 1750, período que corresponde à formação da Grande Oficina de Lisboa, dirigida pelo mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes. De forma inédita, o mestre ladrilhador dos paços reais assalariou o trabalho dos pintores Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida, Sebastião de Almeida, José dos Santos Pinheiro e Joaquim de Brito e Silva.

A forma de contribuição dos pintores é possível de ser analisada através da reconstituição do percurso desses profissionais, muitos dos quais anónimos, e através da caracterização das diversas formas de colaboração com mestres oleiros e ladrilhadores.

Os programas iconográficos analisados reportam-se a conteúdos específicos do programa de ensino da Companhia de Jesus mas, ao mesmo tempo, consagram a interdependência e harmonia entre os princípios teológicos defendidos pela Contrarreforma e os novos conhecimentos veiculados pelas descobertas científicas.

**Palavras-chave:** azulejo, iconógrafo, jesuítas, história das ciências, Grande Oficina de Lisboa

## HISTORY OF PORTUGUESE TILES, ICONOGRAPHY AND RHETORIC

The order of the tiles to the Jesuit colleges, with the depict of mathematical theorems, scientific experiments, and philosophical concepts, is an exemplary case of how the making of decorative arts, in the modern period, intertwined with erudite culture.

Based on a new approach to the Aristotelic poetry theory, envisioned for the composition of emblems, the Jesuits were able to create iconographic programs for figurative tiles.

Furthermore, the idea of the composition of a narrative was decisive to the attribution of a specific meaning to the images. It was through the pedagogical context of the humanities, philosophy, sciences, mathematics, and theology, in short, the knowledge taught in the Jesuit colleges, that the images of the tile panels gained a unique meaning, which is not inherent to them.

Two of the most important sets of panels studied, the tiles of the Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo, in Lisbon, and the Colégio do Espírito Santo, in Évora, were made between 1740 and 1750, a period in which the Great Lisbon Workshop was created and directed by the tiler Bartolomeu Antunes. In an unprecedented way, the tile master of the royal palaces hired the painters Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida, Sebastião de Almeida, José dos Santos Pinheiro and Joaquim de Brito e Silva.

The analysis of the contribution of these painters was possible by the reconstitution on the biography of these professionals, many of them anonymous, and through the characterization of various manners of collaboration with potters and tilers.

The iconographic programs referred to specific contents of the teaching program of the Society of Jesus, but at the same time, proved the interdependence and harmony between the theological principles defended by the Counter-Reformation and the new knowledge shown by scientific discoveries.

**Keywords:** Tiles, Iconographer, Science History, Jesuits, Great Lisbon Workshop



COM CARINHO, PARA A BEATRIZ E PARA A CLARA

## AGRADECIMENTOS

Um trabalho de investigação com o âmbito alargado como este só foi possível graças à colaboração de muitas instituições e do empenho dos seus inestimáveis colaboradores. A todos agradecemos sinceramente a disponibilidade demonstrada. Agradecemos à Fundação Henrique Leote e, em particular, ao Senhor Eduardo Bon de Sousa, director do Hotel Convento Convento dos Eremitas de São Paulo da Serra d'Ossa; aos funcionários da Pousada de Nossa Senhora da Assunção dos Lóios de Arraiolos; ao padre Salvador dos Santos, da Igreja paroquial de Nossa Senhora da Boa Fé; aos padre José Carlos, da Igreja de São Vítor, em Braga; ao padre Lourenço Chorão Lavajo; ao provedor Francisco Figueira da Santa Casa da Misericórdia de Évora; ao Dr. António Alegria e a Dr<sup>a</sup> Maria do Ceú Grilo, e a todos os meus colegas do Museu de Évora; ao padre Manuel Silva da Igreja de Santiago, em Évora, à Universidade de Évora e à Dr<sup>a</sup> Regina Branco; à Direcção Reginal de Cultura do Alentejo e à Dr<sup>a</sup> Cristina Pais, ao Museu Nacional do Azulejo e à directora Dr<sup>a</sup> Maria Antónia Pinto de Matos, ao Patriarcado de Lisboa; ao Museu da Cidade, e à directora, Dr<sup>a</sup> Joana Monteiro, ao Museu e ao Arquivo de São Roque, na pessoa da Dr<sup>a</sup> Maria Margarida Montenegro e do Dr. Francisco d'Orey Manoel, ao padre Válder Malaquias, da paróquia de Santos-o-Velho, e a todos os funcionários da Torre do Tombo e à Biblioteca Nacional de Lisboa.

Não poderíamos deixar de mencionar também o Dr. Vítor Serrão, o Dr. Henrique Leitão, a Dr<sup>a</sup> Adma Fadul Muhana, o Dr. Hélder Garmes, o Dr. Anísio Franco, o Dr. Joaquim Oliveira Caetano, o Dr. Paulo Fernandes, a Dr<sup>a</sup> Patrícia Roque de Almeida, a Dr<sup>a</sup> Diana Santos, o Dr. João Pedro Monteiro, a Dr<sup>a</sup> Lurdes Esteves, o Dr. Alexandre Pais, a Dr<sup>a</sup> Sandra Costa Saldanha, o Dr. Rui Mendes, a Dr<sup>a</sup> Rosário Salema de Carvalho e a Dr<sup>a</sup> Teresa Verão, investigadores que generosamente connosco trocaram impressões e ideias, contribuindo de forma decisiva para a valorização do presente trabalho.

Por fim, uma palavra especial de agradecimento aos nossos orientadores, a Dr<sup>a</sup> Alexandra Gago da Câmara, o Dr. Paulo Simões Rodrigues, e a Dr<sup>a</sup> Teresa Silva Ferreira com quem partilhamos uma profícua troca de ideias, responsável pela boa condução e conclusão desse projecto de investigação.

A presente dissertação foi efectuada durante o período da Bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) para o projeto SCIENTIA NON SIN PRUDENCIA, a Retórica dos Azulejos Barrocos dos Colégios Jesuítas. SFRH/BD/101946/2014.

### **Nota sobre as transcrições, citações e traduções**

As transcrições e citações, salvo os desdobramentos das abreviaturas mais comuns, respeitam o texto e a grafia dos originais. A enorme diversidade de fontes citadas em latim, espanhol, francês, italiano e inglês obrigou-nos a propor uma versão livre dos textos citados para facilitar a leitura. Pelo seu carácter circunstancial, podem não transmitir a integridade do texto original que só uma tradução completa e rigorosa poderia fornecer.

A tradução de motes, lemas e versos utilizadas nos emblemas - por regra um pequeno excerto dos versos de um poema ou de uma máxima moral - colocou um desafio suplementar, uma vez que conjugam uma enorme tradição literária acumulada pelos estudos filosóficos e exegéticos com uma nova expressão poética. Na nossa reconstituição do processo criativo dos iconógrafos, não nos cabia criar um símile em português do texto original, mas sugerir uma versão mais restrita e próxima da interpretação utilizada pelos eruditos ao criar um novo emblema.

## INTRODUÇÃO

O estudo dos azulejos encomendados para os colégios jesuítas obriga-nos a considerar duas proposições, ambas com larga tradição historiográfica. A primeira reporta-se ao papel da Companhia de Jesus no desenvolvimento das ciências em Portugal, papel este que foi colocado em causa desde o processo político que culminou com a expulsão da Ordem, em 1759. A segunda, que colocou em dúvida a pertença do azulejo ao contexto das artes eruditas, foi ideia chave do ideário romântico que transformou o azulejo numa genuína arte nacional, desde a obra do conde Athanasius Raczyński, publicada, pela primeira vez, em 1846.

Para todos os efeitos, uma não pode ser desligada da outra e como a descrição dos painéis de azulejos com representações de teoremas de álgebra, experiências científicas e conceitos filosóficos entrelaça, inexoravelmente, a cultura visual com a cultura erudita, o nosso estudo pretende, ao mesmo tempo, contribuir tanto para o conhecimento das características da produção do azulejo figurativo como contribuir para o conhecimento do discurso pedagógico e científico em Portugal, no século XVIII.

Para o definirmos de maneira concisa e programática, é nosso primeiro objectivo demonstrar que um programa iconográfico propõe um significado específico, para um espaço determinado, porque a narrativa das imagens foi previamente concebida para representar esse significado.

Essa formulação, enunciada de maneira tautológica, oferece poucas dúvidas, mas é preciso lembrar que, de maneira mais ou menos consciente, com maior ou menor acerto metodológico, se cristalizou a ideia de que o objecto artístico é passível de diversas interpretações, que faz parte da íntima natureza da arte expressar múltiplos significados.

À primeira vista, este quadro de lata atribuição de significados às imagens parece justificar-se porque, como podemos inferir da nossa própria afirmação, o discurso do programa iconográfico não nasce de categorias expressivas próprias das artes visuais, mas sim de uma primeira intenção narrativa, de raiz erudita, que lhe precede. É através do contexto pedagógico das humanidades, das filosofias, da matemática e da teologia, em suma, do

conhecimento veiculado nos colégios jesuítas, que as imagens dos painéis de azulejos ganham um significado que não lhes é inerente.

Mais ainda, a própria tradição erudita a que se reportam as imagens, a história sagrada no Antigo e no Novo Testamento, a filosofia peripatética e a épica virgiliana, incluía, no período em que os azulejos foram realizados, uma amálgama eclética de contribuições de diversos autores, não sendo possível confirmar o significado da figuração dos azulejos através da simples comparação com os textos originais da Bíblia, da Eneida ou da Física de Aristóteles. Em outras palavras, o significado das imagens não pode ser resolvido em termos absolutos, mesmo em relação ao campo de conhecimento a que se reportam, e estamos dependentes da comparação com conceitos teológicos, filosóficos e científicos como formulados na época em que os azulejos foram realizados.

Por último, mas não menos importante, o conteúdo da pedagogia inaciana foi evoluindo e apresentava, no século XVIII, assinaláveis diferenças com os princípios emanados pela *Ratio Studiorum* e pelos manuais do *Cursus Conimbricensis*, publicados nos alvares de seiscentos.

Exactamente porque há um contexto bastante amplo e heterogéneo, vamos procurar demonstrar que a ideia de formação de uma narrativa de imagens foi determinante para a atribuição de um significado específico às imagens. Na verdade, é pelo facto dos diversos painéis de azulejos realizados para os colégios da Companhia assumirem um discurso de conjunto que poderam expressar os valores pedagógicos do sistema de ensino inaciano num determinado momento histórico.

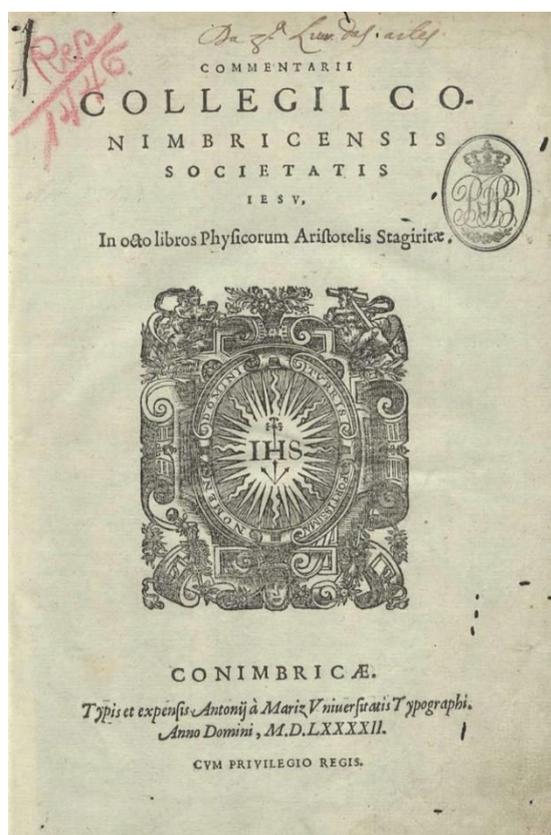


Figura 1  
Manuel de Góis  
*In octo libros Physicorum Aristotelis Stagiritae*, 1592  
© Biblioteca Nacional de Portugal  
(CC BY 4.0)

## I. TEORIA DA IMAGEM CONCEITUAL

Segundo o nosso plano de trabalho, isso implica demonstrar a existência de um quadro teórico que, reformulado no contexto da Contrarreforma, definiu a forma de atribuição de significados às imagens pela sua equiparação a um discurso poético com uma finalidade retórica.

Implica, também, demonstrar como os iconógrafos portugueses colaboraram na definição e na implementação das narrativas de imagens e que esta era uma prática comum na produção das artes visuais no período moderno.

O caso mais evidente da cooptação das artes visuais pelos princípios da retórica foi o da definição dos emblemas e de todas as derivações das produções mistas entre palavra e *pictura* como um género poético, uma situação amplamente divulgada, em contexto europeu, pela obra *Il canocchiale aristotelico*, de Emanuele Tesàuro.

Em consonância com estes princípios teóricos, iconógrafos como Rafael Bluteau e Francisco Leitão Ferreira defenderam que o interesse poético desse tipo de produção visual residia exactamente na capacidade da figura significar algo que não representava e transformar-se na metáfora de um conceito. Mais uma vez, ao contrário do que depois viria a ser lugar comum da crítica literária e visual, o objectivo não foi o de criar uma imagem passível de ser livremente interpretada mas, pelo contrário, expressar uma ideia específica, normalmente alicerçada na tradição humanista como veiculada em amplos dicionários enciclopédicos.

Com este mesmo escopo, a *Iconologia* de Cesare Ripa, uma obra seminal da iconografia europeia, é o exemplo maior de elaboração de uma metodologia e de um dicionário, onde as imagens são construídas de forma a significar um conceito, seja para representar o que é a sabedoria ou, por exemplo, o que é a educação.

Com enorme sucesso, o método e as imagens do literato perugino serviram de modelo para a elaboração de narrativas visuais complexas apoiadas em alegorias, onde, desde o princípio, há uma perfeita coincidência entre a forma e o significado. Nesse mesmo sentido, Josefa de Óbidos apresentou uma nova proposta de alegoria da Sabedoria para símbolo da Universidade de Coimbra, que foi inserta na publicação dos novos estatutos da instituição, revistos em 1653.

Mas nem todas as imagens possuem as mesmas características, isto é, para sermos claros, nem todas as imagens utilizadas nos programas iconográficos são metafóricas. No caso

específico das representações bíblicas, as imagens sagradas foram equiparadas à complexidade das palavras sagradas, sobre as quais os exegetas, praticamente desde o princípio do cristianismo, definiram ser possível encontrar quatro níveis diferentes de significados: o literal, o moral, o tipológico e o anagógico.

Cientes dos problemas, ou melhor, das virtudes da plurissignificação das imagens sagradas, os iconógrafos optaram por atribuir às imagens o papel de reprodução literal do texto bíblico, para construir um discurso a partir de um conjunto de imagens que revelasse uma ideia comum nos restantes três níveis de significados.

O desenho do desaparecido tecto do Hospital de Todos-os-Santos, de autoria do pintor Fernão Gomes, realizado por volta de 1590, é um caso paradigmático da perfeita sintonia entre os diversos níveis de leitura do programa iconográfico e as funções do edifício gerido pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. No tecto, os painéis representavam o ideário da gestora do hospital, organizados segundo a ideia de que as obras de misericórdia, no acolhimento e tratamento dos doentes, são o caminho da salvação como revelado por Jesus.

Como vamos poder seguir na descrição do programa dos azulejos do Colégio do Espírito Santo, dedicados ao sacramento da eucaristia, os iconógrafos, exactamente como na composição dos sermões, utilizaram uma determinada selecção de episódios bíblicos, sobre os quais existe uma tradição interpretativa consolidada, para construir um novo discurso.



Figura 2. *Por mares nunca d'antes navegados. A Companhia de Jesus move o mundo* (detalhe). Grande Oficina de Lisboa, Joaquim de Brito e Silva, c.1740. Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo. Fotografia do autor.

## II. NARRATIVA ICONOGRÁFICA E PEDAGOGIA JESUÍTA

Nos dois casos, por caminhos e tradições eruditas diferentes, mas profundamente enraizadas no sistema de ensino e nas lições das academias, as imagens não significavam aquilo que representavam ou não significavam apenas aquilo que representavam. Neste contexto, a ideia que presidia a organização do conjunto foi determinante para transmitir a mensagem pretendida.

Com o fim de tornarem os programas iconográficos facilmente legíveis, os encomendadores e iconógrafos apropriaram-se de um enorme repertório disponível, normalmente suportado por uma longa tradição erudita.

Por vezes, o programa iconográfico, como vamos analisar no conjunto do claustro inferior do convento de São Francisco da Bahia, é uma mera repetição de um nexos narrativo, já estabelecido no livro de emblemas morais organizado pelo pintor flamengo Otto van Veen.

Muitas vezes, fazem-se pequenas adaptações a um conjunto de emblemas para desempenharem um novo papel, como foi o caso do programa que frei António de Araújo compôs para a biblioteca do Mosteiro de Alcobaça, a partir dos emblemas do cavaleiro Saavedra Fajardo. Por vezes, como vamos ver nos casos de Rafael Bluteau para a igreja de Santa Marta em Lisboa, e de Francisco Leitão Ferreira para o arco do triunfo em homenagem às bodas de D. João V com D. Maria Ana de Áustria, a elaboração do programa foi acompanhada por uma releitura teórica da imagem simbólica, ou por uma releitura da relação entre a imagem simbólica e a arquitectura efémera.

A narrativa de imagens apropriou-se também das representações veristas, e os retratos e os relatos hagiográficos, dois discursos que reclamam a ideia de verdade como primeiro intuito de representação, fizeram parte de discursos narrativos.

Como vamos ver no conjunto de Arraiolos de Gabriel del Barco, não só os retratos dos lóios são retratos de homens de virtude, como a hagiografia é um espelho das virtudes da Congregação de São João Evangelista. Numa repetição do argumento e estrutura do *Ceo aberto na terra* de frei Francisco de Santa Maria, publicado em 1697, toda a narrativa foi organizada em torno da defesa da identidade da Congregação, construída em torno da liberdade na tomada de votos religiosos. Numa afirmação identitária, no monumental conjunto dos azulejos da igreja do cenóbio do Alentejo, os membros da congregação são mais

perfeitos porque servem a Deus por livre vontade e não por constrangimento perpétuo, como nas restantes ordens monásticas.

Apesar de ser desejável que todo o discurso artístico tivesse um objectivo moral, que todo o discurso, para utilizarmos a formulação horaciana adoptada pelos jesuítas, tivesse uma utilidade, esta moral pode ter contornos menos evidentes como no caso da representação das caçadas, dos jogos campestres e das cenas galantes, a não ser que se considere a representação dos lazeres da aristocracia como a representação de um modelo de harmonia social. Nesses casos, como vamos ver nos painéis das Bucólicas, a própria definição do género poético, onde poetas travestidos de pastores rústicos cantam amores e glórias, foi, por si mesmo, a definição da mensagem virtuosa de uma ordem social ideal.

Com bastante regularidade, o primeiro modelo para estabelecer uma narrativa de imagens na arquitectura será o da ilustração de uma história em diversos episódios subsequentes, como o presente nas histórias bíblicas dos profetas ou na história dos heróis da literatura latina. No nosso caso, vamos ter oportunidade de demonstrar a utilização desta tipologia narrativa através dos episódios da Eneida, dos poemas das Bucólicas e dos passos da vida do patriarca José do Egipto representados nos azulejos das salas de aula do Colégio do Espírito Santo de Évora.

Mas, para a maior parte os casos, o objectivo principal dos programas iconográficos não é o de contar uma história em episódios sucessivos, mas sim o da produção de um significado identitário com uma profunda relação com a função do edifício. Para retomarmos a nossa afirmação inicial, isso equivale a dizer que as narrativas são únicas e ganham significado num determinado contexto arquitectónico.

Por exemplo, vamos poder ler o programa da torre octogonal do Colégio do Espírito Santo, onde se cruzam quatro corredores do edifício principal, como o da afirmação de que a Cidade de Évora, o Arcebispado de Évora, a Companhia de Jesus e a Casa Real são os quatro elementos fundamentais que dão vida à Universidade de Évora.

Da mesma forma, vamos poder ler, no programa da Aula da Esfera de Santo Antão, que as várias disciplinas matemáticas ensinadas pelos jesuítas são uma arma poderosa para a cristianização do mundo, e desta forma para a afirmação da glória do Reino de Portugal.

No primeiro caso, a narrativa foi estabelecida através de uma analogia entre dois termos, para formar um discurso poético, engenhoso e agudo. É tanto pela analogia numérica quanto pela

analogia entre universo e universidade que os quatro elementos da natureza, o Ar, a Terra, o Fogo e Água, representados nos azulejos através de episódios mitológicos, comparam-se com as quatro instituições, representadas por esculturas de arcanjos com símbolos heráldicos.

Na Aula da Esfera, a comparação foi estabelecida através das conhecidas experiências de Arquimedes, onde as navegações são a alavanca que move o mundo, assim como a oratória dos jesuítas são os espelhos uxórios que repeliram os inimigos no porto de Siracusa. A Astronomia, a Geometria, a Geografia, em suma, todas as disciplinas matemáticas ensinadas pelos jesuítas, úteis na fortificação militar e no cálculo balístico, estão ao serviço da afirmação do poder da Casa Real, representadas pelo brasão no centro do tecto da sala, com as armas de D. João V.

Nos diversos conjuntos dos azulejos das salas de aula do Colégio do Espírito Santo, seguindo os diversos graus de ensino, o discurso visual assume uma ideia clara e precisa e afirma que a Gramática Latina é a base de todo o conhecimento; que a história da Filosofia e da Pedagogia dos jesuítas distingue-se porque tem uma base ética; que a Poética deve estar ao serviço da produção de um discurso agradável e útil; que a Metafísica deve contribuir para dirimir as disputas teológicas; e que a vida de José do Egípto é um espelho para a organização virtuosa da comunidade escolar.

Os programas das aulas de Matemática, cujo ensino foi reforçado, em Coimbra e Évora, a partir da última década do século XVII, e o da aula da Filosofia Natural, sujeita a importantes reavaliações seiscentistas e setecentistas, são os dois discursos em que a marca do tempo mais se faz notar, embora o compromisso com a fé em Deus, origem de todo o conhecimento, esteja sempre presente.

Na construção do discurso de cada aula, conceitos fundamentais da Poética, da Filosofia Natural, e da Filosofia Metafísica foram transformados em imagens, normalmente com o apoio de frases em latim. Como vamos poder demonstrar, esta adaptação partiu dos manuais e da cultural literária humanista veiculadas pelo sistema de ensino jesuíta.

Nos casos das salas de aula com representações da Eneida e das Bucólicas de Virgílio, existe uma assinalável identidade de propósitos entre o discurso visual e a pedagogia inaciana, com a representação literal dos episódios a identificar os principais personagens e episódios, como um primeiro passo de interpretação dos textos poéticos exactamente como proposto pelas traduções comentadas utilizadas na época.

Mas, por ser um discurso visual, pedagógico e ao mesmo tempo institucional, foi inexorável que a figuração dos azulejos assumisse, de maneira clara e incontestável, um compromisso consensual com as ideias matriciais da cultura inaciana. No nosso exemplo paradigmático, na aula de Filosofia Natural, com representações de experiências do magnetismo e do vácuo, as ciências experimentais são uma “arte” que revela os segredos da obra divina, porque distingue os verdadeiros fenómenos naturais dos fenómenos sobrenaturais.

Esse argumento não só repete o tema principal da obra *Magia universalis naturae et artis*, de Gaspar Schott, publicada em quatro volumes, entre os anos de 1657 e 1659, como também utiliza uma forma narrativa complexa, com um discurso comparativo em que uma das partes serve de contraponto negativo para a outra.

Depois da expulsão dos jesuítas do território português e da interrupção abrupta do processo de actualização dos princípios da filosofia aristotélica como conduzida pelos pensadores jesuítas, a filosofia escolástica foi caracterizada pelos filósofos iluministas como o principal obstáculo ao progresso das ciências. Como tem vindo a ser salientado pelos mais diversos historiadores, essa caracterização é demasiado redutora para descrever o esforço da Companhia de Jesus em articular as mais variadas contribuições filosóficas modernas ao seu discurso pedagógico, que se manteve sempre em evolução.

Da mesma forma, também não é possível fazer esquecer a íntima articulação entre as ciências e a teologia nos programas artísticos realizados por encomenda dos jesuítas. Na sua visão humanista do conhecimento científico e filosófico, os padres da Companhia faziam da virtude da prudência a verdadeira sabedoria, não sendo possível, nem desejável, separar o conhecimento filosófico de uma ética que implica um compromisso primordial com as palavras de Deus.

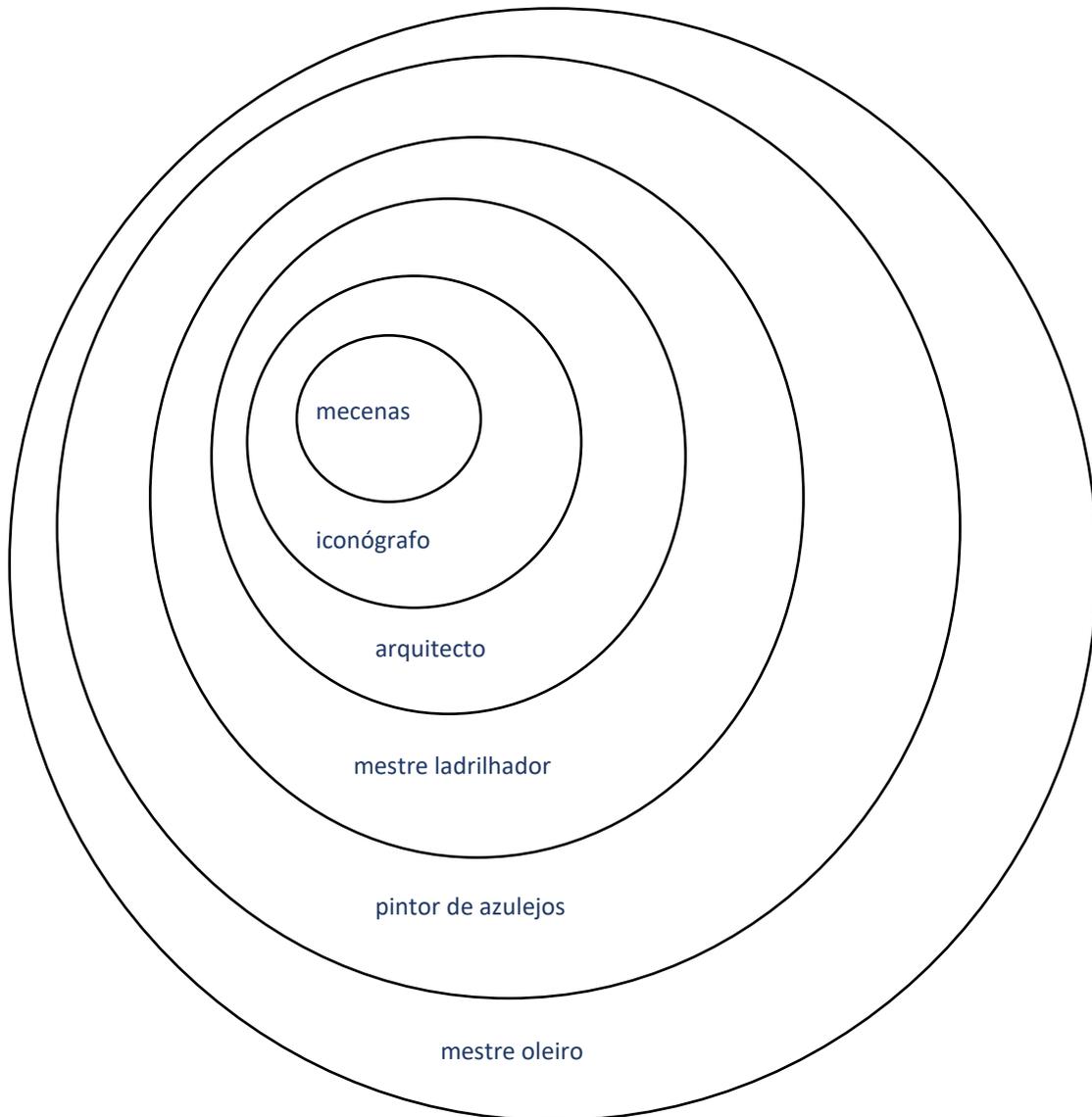
## IIA. ICONOGRAFIA E ARQUITECTURA

Os programas iconográficos foram construídos em função dos edifícios que representam e, para um iconógrafo, a arquitectura é o suporte para a elaboração de um discurso complexo, formado pela combinação de diversas partes em expressões artísticas diferentes. No nosso caso, isso equivale a dizer que a função das aulas magnas, das bibliotecas e das salas de aula são também o tema central do discurso visual realizado para a decoração e para a identificação formal destes espaços.

Como vamos procurar demonstrar através da análise dos programas iconográficos da desaparecida biblioteca de Alcobaça, do frontispício da *Crónica da Companhia de Jesus* de Baltasar Teles, publicada em 1645, e do programa da biblioteca do Colégio do Espírito Santo, realizado em 1708, a assunção da unidade do discurso narrativo permitiu uma certa criatividade na disposição das imagens na arquitectura, sendo possível determinar um número variado de esquemas passíveis de serem utilizados pelos iconógrafos, além da simples continuidade linear horizontal.

Nesse período, em Portugal, acompanhando a preferência pelo discurso conceitual, podemos identificar uma certa propensão para a criação de esquemas simétricos, numa ideia de harmonia vitruviana que se constrói pela equivalência e interligação de todas as partes, como analisamos no programa da Sala dos Actos da Universidade de Évora e na Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo.

Figura 3. Modelo de organograma da produção do azulejo



### III. A PRODUÇÃO DO AZULEJO NO SÉCULO XVIII

A segunda tese do nosso trabalho, complementar à primeira, é de que a azulejaria integra e deve ser analisada no contexto da produção erudita das artes visuais em Portugal. Em função do nosso objecto de estudo, com os azulejos produzidos para instituições universitárias, a afirmação parece incontestável e mesmo irrelevante para a compreensão da história da produção de azulejos em Portugal.

Mas convém recordar mais uma vez que, para a historiografia de matriz romântica, o que distingue a produção de azulejos em Portugal é o afastamento dos cânones de uma representação pictórica erudita. Essa ideia, que nasce das considerações do conde Athanasius Raczyński, alimentou uma constante afirmação nacionalista que viu nesta alteridade um valor estético primordial, com raízes na alma do povo e na cultura popular.

Com frequência, o distanciamento da Europa erudita assumiu-se como o principal motivo de interesse pela produção de azulejos figurativos em Portugal e foi esta a principal razão para a ênfase dada, em diversos estudos, às alterações promovidas pelos pintores em relação ao modelo das gravuras que serviram de base para a produção figurativa dos painéis de azulejos. Como consequência directa deste tipo de abordagem, colocou-se em dúvida a capacidade dos pintores em implementar um programa iconográfico e, ao mesmo tempo, de um verdadeiro interesse dos encomendadores por esse tipo de programas.

Em complemento ao quadro de afirmação do azulejo como arte nacional, construiu-se o percurso dos pintores de azulejo com base na criação de um discurso pictórico pessoal, ao mesmo tempo ingénuo e criador. Com este mesmo objectivo, os pintores foram retratados como agentes da construção de um discurso decorativo, a que não falta uma certa criatividade em relação aos modelos europeus. Mais uma vez, o discurso iconográfico, muitas vezes confundido com a mera reprodução de gravuras, sem articulação com uma narrativa específica para um determinado edifício, foi muitas vezes considerado repetitivo e de escassa importância cultural.

Ainda de forma complementar a esta mesma ordem de ideias, em muitos estudos de história da arte dedicados a iconografia religiosa sobre o azulejo, é como se o discurso iconográfico estivesse circunscrito à espiritualidade cristã e fosse apenas um pretexto para a pintura, que se exerce em domínio próprio, o da linguagem e o da teoria artística.



Figura 4. Sobreporta do Colégio do Espírito Santo de Évora, Grande Oficina de Lisboa, 1746. Foto do autor

Em primeiro lugar, como em diversos exemplos que vão ser apresentados nos primeiro e no segundo capítulos, não há dúvida que foram os iconógrafos jesuítas que desenvolveram o guião para a adaptação destas narrativas à arquitectura, à pintura, às esculturas e aos azulejos. Pela importância deste discurso na afirmação institucional, é natural que a sua composição tenha sido supervisionada e validada pela estrutura dirigente da Companhia de Jesus,.

Embora os pintores de azulejo muitas vezes não tenham a formação necessária para compreender todas as implicações do programa iconográfico que realizam, esta é uma consequência, possível e mesmo provável, do próprio modelo erudito da produção artística veiculado pela Contrarreforma, que atribuiu a responsabilidade de supervisão do conteúdo das ideias aos encomendadores e seus conselheiros *litterati* como forma de garantir o rigor ortodoxo da mensagem.

Mas não foi apenas uma questão de controle dos preceitos da ortodoxia católica que determinou a presença de conselheiros eruditos na construção do programa iconográfico. Como atesta a actividade dos académicos portugueses, foi a forma de construção de um discurso poético de imagens, com a definição de conceitos e de uma narrativa própria, adaptada à arquitectura, que exigiu uma formação literária erudita por parte dos iconógrafos.

Como vamos poder acompanhar na análise do programa iconográfico realizado por Rafael Bluteau para as desaparecidas pinturas alegóricas da nave da igreja do Convento de Santa Marta, em Lisboa, publicado em 1728, a idealização dos conceitos pressupõem a definição circunstanciada das imagens, de forma independente do desenho e da expressão artística em que será executada.

Por outro lado, a partir do último quartel do século XVII, a simplicidade do discurso pictórico passou a ser inerente à produção de azulejos figurativos que, realizada como pintura

monocromática em tons de azul, se distanciou da complexidade do discurso pictórico pleno da pintura de cavalete. Mas, mesmo essa opção estética, influenciada pelo prestígio da porcelana chinesa como a mais nobre das produções cerâmicas, foi marcada pelo desejo de produzir um conjunto artístico erudito, constituído pela adição de diversas artes com expressões materiais próprias, no quadro daquilo que se convencionou designar por uma estética do *bel composto*.

À essa primeira simplificação genérica do discurso pictórico acresceu ainda uma segunda, quando, a partir do segundo quartel do século XVIII, a pintura sobre azulejo passou a privilegiar uma expressão ágil e espontânea, com forma de dar corpo a uma pintura agradável, um importante objectivo estético que andou a par e passo associado à evolução do género da paisagem e ao discurso idílico pastoril.

Associada à esta dupla simplificação do discurso pictórico, existe uma circunstância histórica particular, determinada pelo desenvolvimento da organização das principais oficinas lisboetas como resposta ao novo quadro de valorização das artes visuais aberto pela acção mecénica da corte de D. João V.

A janela aberta, nos princípios do século XVIII, para a afirmação de uma autoria artística através da pintura de azulejo rapidamente esfumou-se, se é que alguma vez existiu como verdadeira possibilidade, em função do prestígio renovado concedido aos arquitectos, aos pintores de cavalete e aos pintores-decoradores de tectos. Como não poderia deixar de ser, serão estes os interlocutores privilegiados dos encomendadores e iconógrafos para o desenvolvimento das imagens e o planeamento das campanhas decorativas.

Se, por exemplo, tomarmos o percurso de Gabriel del Barco ou de António de Oliveira Bernardes, é evidente que foi o reconhecimento que gozavam entre as principais oficinas de Lisboa, lideradas por Marcos da Cruz ou Bento Coelho da Silveira, que levou a que fossem esses os pintores eleitos para o desenvolvimento de importantes conjuntos figurativos sobre o azulejo, anteriormente executados de maneira anónima, por artistas que, segundo, o tratadista Félix da Costa, infamavam a arte da pintura.

No quadro das artes decorativas, onde a concepção do programa iconográfico e do programa decorativo têm enorme preponderância, é fácil compreender que a especialização apresenta um sério risco de marginalização, tanto no processo de decisão quanto de reconhecimento autoral. Na verdade, da perspectiva dos pintores de azulejo, podemos ler a história da azulejaria como um perene esforço para contrariar o modelo das artes decorativas proposto

pelo ideal da Academia, que pretendia impor uma rígida hierarquia, com pintores especialistas a servirem o desenho, o projecto e a fama de pintores-directores, iconógrafos e arquitectos.

Na última década do século XVII, depois de uma militância na pintura de tectos e cenários de teatro, o azulejo foi a melhor perspectiva de reconhecimento da persona artística de Gabriel del Barco, que assinou numerosos e importantes conjuntos, exactamente porque foram suporte de extensos e complexos programas iconográficos, como vamos analisar em pormenor em Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos ou em Santiago de Évora.



Figura 5. Gaspar Schott, *Magia Universalis*, 1657-1659 © Getty Research Institute (CC BY 4.0)

Com uma carreira como pintor a óleo combinada com a inserção numa oficina de pintura de tectos, na companhia do sogro e do cunhado, António de Oliveira Bernardes constituiu-se como um interlocutor credível para encontrar as melhores soluções de imagens para a realização dos programas iconográficos eruditos nos azulejos. Se aliarmos a sua capacidade para compreender e propor programas decorativos articulados com a arquitectura e outras artes, podemos compreender as razões do sucesso, que se prolongou na pessoa do seu filho, o arquitecto e pintor Inácio de Oliveira Bernardes.

Nestes dois casos, ao contrário de outros pintores que estavam integrados em companhias anónimas, é justo assinalar que o esquecimento da história da arte foi propositado e contou com a importante colaboração do ideário neoclássico de Cirilo Wolkmar Machado, que viu nas artes decorativas do período um momento de degradação das artes nacionais.

Como demonstra o percurso de Bartolomeu Antunes, a marginalização dos pintores podia ser resultado da própria organização da produção do azulejo. A partir do segundo quartel do século XVIII, a preponderância do papel atribuído aos mestres ladrilhadores na organização de grandes empreitadas para a Casa Real, com recurso a diversas olarias, foi um novo factor que contribuiu para o afastamento dos pintores dos círculos de decisão e da partilha mais justa dos lucros da actividade.

O movimento combinado da simplificação do discurso pictórico, do reforço do prestígio de uma elite de arquitectos e pintores de cavalete, da cooptação dos melhores pintores decoradores para a pintura quadraturística dos tectos e a prevalência dos mestres ladrilhadores, criou um ambiente pouco propício para o reconhecimento dos pintores de azulejo, num processo que marcou o desenvolvimento da fase final da carreira de pintores como Policarpo de Oliveira Bernardes, Teotónio dos Santos, Valentim de Almeida e Nicolau de Freitas.

Os dois núcleos mais importantes que analisamos, produzidos entre os anos de 1740 e 1750, para o Colégio de Santo Antão e para o Colégio do Espírito Santo de Évora, coincidiram, justamente, com um momento chave deste processo, que ficou marcado pela formação de uma grande oficina, com a aproximação dos pintores de azulejo Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida, Sebastião de Almeida, José dos Santos Pinheiro e Joaquim de Brito e Silva, todos assalariados pelo mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.

Para compreendermos melhor a produção de azulejos como um processo de colaboração, com responsabilidades profissionais específicas, participámos na organização do colóquio *Quem faz o quê: processos criativos em azulejo*, onde se realizou um esforço para reconstituir a cadeia de produção de azulejos, através da definição do papel dos arquitectos, pintores, pintores de azulejo, oleiros e mestre ladrilhadores na produção dos azulejos.

Publicado em número especial da *Artis on*, em 2018, as contribuições de diversos especialistas foram fundamentais para a elaboração do quadro que informa o segundo capítulo, com uma amplitude cronológica alargada, de maneira a podermos distinguir, de entre a confusão presente em numerosos estudos da especialidade, o papel dos mestres oleiros, dos mestres ladrilhadores e dos pintores de azulejo, desde os finais do século XVII às últimas décadas do século XVIII.

Neste quadro histórico comparativo, destacamos a formação de uma grande oficina, que acabou por aproximar Valentim de Almeida e Nicolau de Freitas, bem como dos seus principais colaboradores, na realização do conjunto para o Palácio-Convento de Nossa Senhora das Necessidades, em Lisboa, em 1747. Como vamos poder analisar, além dos belos painéis ornamentais rocaille, o conjunto destaca-se pela implementação de programa iconográfico, infelizmente parcialmente destruído, para as aulas do colégio dos oratorianos.

Como demonstrou a documentação revelada por Rui Mendes, com a excepção de Nicolau de Freitas, que faleceu em 1765, e da participação do jovem Bernardo José de Sousa, foram os pintores assalariados por Bartolomeu Antunes que, em 1764, constituíram uma sociedade como protecção contra a competição entre os próprios pintores, obrigados a realizar as encomendas angariadas pelos mestres ladrilhadores por um preço cada vez menor. Como já tinha acontecido aos pintores de tempera no seio da Irmandade de São Lucas, a defesa dos interesses comuns afirmou o carácter colectivo dos pintores em detrimento da construção de uma identidade individual.

A dificuldade em se fazer reconhecer pelo mérito artístico individual, uma queixa universal dos pintores e escultores portugueses, está expressa, de maneira paradigmática, no percurso de Nicolau de Freitas. Em 1745, o pintor, um dos mais talentosos da sua geração, depois de vários anos de colaboração com Bartolomeu Antunes, casou-se com a filha mais velha do mestre ladrilhador. De maneira a ampliar o seu estatuto e poder equiparar-se ao sogro, que se fazia distinguir como mestre ladrilhador dos Paços Reais, o pintor de azulejos adquiriu o cargo

de porteiro do Tribunal da Suplicação, de maneira a usufruir do reconhecimento social atribuído à burocracia associada aos serviços do Estado.

Numa estratégia diferente, ciente das dificuldades de reconhecimento social que se colocavam aos pintores em geral e aos de azulejo particular, Valentim de Almeida combinou desde sempre a actividade na Irmandade de São Lucas, dos pintores de Lisboa, com a pertença à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, que reunia a nobreza residente com os mestres oleiros da freguesia. Como em muitas carreiras de famílias artísticas, foi o seu filho Sebastião de Almeida que acabou por colher os melhores frutos destas relações clientelares, ao ser nomeado para mestre da pintura da Real Fábrica de Louça do Rato, em 1771. Para cumprir um velho desígnio, como em outras unidades industriais criadas no consulado pombalino, vocacionadas para promover a excelência através da especialização, a fábrica assumia-se como uma escola, e ao cargo de mestre de pintura da fábrica cabia a responsabilidade de formar pintores de louça, não como pintores em sentido lato, mas como especialistas na pintura cerâmica.

Nesse estudo, de forma paradoxal, acabamos por atribuir uma identidade a pintores anónimos como José dos Santos Pinheiro, Joaquim de Brito e Silva e Bernardo José de Sousa que realizaram a sua actividade ou como assalariados dos mestres ladrilhadores ou dos mestres oleiros, funcionando na órbita de Nicolau de Freitas ou Valentim de Almeida que, viria a falecer, muito idoso, com oitenta e sete anos, em 1779.

Esta atribuição foi inevitável para reconstituirmos a biografia destes pintores, seguirmos o rasto da sua actividade nos arquivos e demonstrarmos que foram, sob a liderança de Sebastião de Almeida, os principais responsáveis pela maior parte dos conjuntos realizados no terceiro quartel do século XVIII.

De todo o modo, o facto de artífices anónimos realizarem conjuntos eruditos é mais uma demonstração da importância de reconhecermos a cadeia de produção dos azulejos e de se considerar a contribuição dos iconógrafos na concepção do programa, dos arquitectos no planeamento geral dos programas decorativos, dos mestres ladrilhadores na organização da produção e na aplicação dos azulejos no suporte mural e a dos oleiros para o desenvolvimento tecnológico da pintura cerâmica.

São estas contribuições diversificadas que permitiram uma constante evolução do azulejo no panorama das artes decorativas eruditas, muito para além da contribuição individual dos pintores de azulejo.



Figura 6. *Concerto de Apolo e as musas*, 1747. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira. Quinta de Nossa Senhora da Piedade, Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira. Foto do autor

#### IV. ANÁLISES DAS PASTAS CERÂMICAS E VIDRADOS

No projecto original de investigação, como apoio às análises tendentes a determinar uma autoria ou, pelo menos, a identificação de oficinas, estava previsto a realização de análises químicas dos materiais cerâmicos.

Estas análises seriam acompanhadas pela releitura de um extenso conjunto documental tendo em vista estabelecer de forma mais precisa as formas de colaboração entre as olarias, os pintores de azulejo e os mestres ladrilhadores.

De maneira sistemática, num período cronológico que ultrapassa largamente o das campanhas realizadas para os colégios jesuítas, acabamos por verificar que as olarias eram unidades

relativamente pequenas e que foi frequente, e mesmo obrigatório, para a realização de encomendas maiores, o recurso à colaboração entre diversas olarias.

Os mestres ladrilhadores, com o objectivo de realizarem campanhas com a produção de vários milhares de azulejo, acabaram por se especializar na gestão da produção e também com frequência assalariaram vários pintores de azulejo.

Ao contrário do que estava previsto, uma das revelações mais importantes do presente trabalho foi a da documentação da formação da Grande Oficina de Lisboa que, num segundo momento, deu lugar a constituição da Sociedade dos Pintores de Azulejo. Em vista deste longo ciclo que, com a excessão de Teotónio dos Santos, congregou os principais pintores de azulejo de Lisboa entre os anos de 1740 e 1769, compreende-se melhor o anonimato voluntário dos pintores e a imediata circulação de modelos e propostas decorativas inovadoras pelo meio dos pintores da capital.

Estas duas formas de organização da produção do azulejo não levaram a criação de olarias maiores, apenas confirmaram a tendência de dispersão da produção do azulejo por diversas unidades, que nem sequer eram vizinhas. Esta forma de organização polinucleada, em que diversas olarias participam na execução de encomendas mais importantes, veio limitar as hipóteses de que as análises cerâmicas por pequenas amostras pudessem de algum modo ajudar a caracterizar a produção de uma ou outra oficina associada à produção de azulejos.

Desse modo, seria um contrassenso, numa tese que define pela primeira vez com clareza que a produção de Lisboa, a partir de 1740, normalmente se articulava pela colaboração de diversos intervenientes (pintores, oleiros e mestres ladrilhadores) na Grande Oficina de Lisboa, apresentar resultados que procuram identificar a produção do pintor Valentim de Almeida, pela comparação entre os azulejos da Quinta da Piedade de Vila Franca de Xira com os do Colégio do Espírito Santo de Évora, como foi originalmente planeado.

Por outro lado, continuo comprometido com a realização das análises dos azulejos do Espírito Santo de Évora, desde que entendidas como um trabalho inicial de caracterização dos materiais cerâmicos setecentistas de Lisboa, num processo de investigação que só a longo prazo poderá constituir bases de comparação e análise.



Figura 7. *Sapienza*, *Iconologia*, Cesare Ripa, 1669 © Getty Research Institute (CC BY 4.0)

## CAPITULO 1. A RETÓRICA DO PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Podemos definir, como hipótese de trabalho, que os programas iconográficos complexos, seja pela referência à cultura clássica, seja pela temática doutrinária religiosa ou científica, seja por se articularem com outras diversificadas modalidades artísticas, dos azulejos à pintura a óleo, dos frescos à talha dourada, pressupõem um plano prévio, delineado por um iconógrafo experiente, normalmente com formação erudita. Por outras palavras, existe um estreito vínculo entre a elaboração de um programa iconográfico e o resultado: um discurso com uma tipologia específica, com um significado que transcende o discurso unitário de cada uma das imagens.

Em termos teóricos, para uma completa leitura destes programas, como proposto por Erwin Panofsky, haveria necessidade de uma articulação entre a descrição iconográfica estrita do representado e a interpretação iconológica mais lata dos diversos significados culturais associados às imagens. Na concepção do historiador alemão, estruturada segundo uma fenomenologia da percepção da imagem, os vários passos da leitura ambicionam transformar a análise iconológica num esforço superior de compreensão da obra de arte, dos elementos temáticos e da forma artística.<sup>1</sup>

Num movimento paralelo, em consonância com este mesmo desiderato, a iconografia reclama-se como ciência de apoio imprescindível à História da Arte, retomando uma tradição que remonta ao romantismo francês oitocentista. A publicação da monumental obra de Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, um repertório exaustivo de temas da arte cristã, é um dos exemplos mais conhecidos e citados desta demanda, onde a iconografia estende os seus domínios sobre todos os significados que possam estar associados à obra de arte, com exceção apenas da interpretação da linguagem plástica própria das artes visuais.<sup>2</sup>

De forma independente de uma estrita filiação teórica, na prática de muitos estudos de História da Arte, não só os limites entre os campos da iconografia e da iconologia são

---

<sup>1</sup> A justificação teórica encontra-se na introdução das suas conferências apresentadas no Colégio Bryn Mawr, publicadas pela primeira vez em 1939. Seguimos a versão portuguesa: Erwin Panofsky, *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, 1982, pp.47-87.

<sup>2</sup> Para uma história dos estudos iconográficos e os limites da disciplina, veja-se o estudo introdutório de Louis Réau - *Iconographie de l'art chrétien*, 1955-1959, tomo I, pp.153-168.

percebidos como muito ténues, como a maioria da comunidade científica utiliza um ou ambos os termos para empreender a análise dos significados associados aos programas pictóricos, com múltiplas analogias à cultura e à filosofia, incluindo relações com aspectos formais da expressão plástica associados ao estilo da época, nos melhores casos com alguma conexão directa com a obra de arte em estudo.

De entre um conjunto de estudos mais recentes centrados na iconografia e na iconologia, normalmente reclamando-se continuadores dos esforços precursores de Aby Warburg, Émile Mâle e Erwin Panofski, são assinaláveis os esforços de síntese de Marilyn Aronberg Lavin, sobre a ordem de leitura das pinturas murais das igrejas italianas; de Santiago Sebastián sobre a iconografia na arquitectura do espaço ibérico e, para o contexto português, os trabalhos exemplares de Dagoberto Markl e Fernando António Baptista Pereira para a arte quinhentista e de Flávio Gonçalves para as transformações ocorridas após o Concílio de Trento.<sup>3</sup>

Ainda no panorama historiográfico português, devemos destacar a realização do Congresso *Struggle for Synthesis*, dedicado a problemática do conceito de Obra de Arte Total, que, quanto a nós, teve o mérito adicional de suscitar a questão do programa iconográfico num contexto da articulação de várias artes.<sup>4</sup>

Contribuindo para este esforço de conhecimento, os estudos sobre a iconografia nos azulejos realizados sob o signo da Contrarreforma têm procurado revelar o significado, as fontes gráficas e literárias e o sistema de disposição das imagens na arquitectura, com estudos importantes sobre a iconografia religiosa e civil que contribuíram para um melhor conhecimento da produção associada a importantes encomendas.<sup>5</sup>

Neste capítulo em particular, cumpre destacar o estudo monográfico de Patrícia Roque de Almeida sobre a iconografia franciscana e beneditina nos azulejos da região norte de Portugal;

---

<sup>3</sup> Ver: Marilyn Aronberg Lavin - *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600. The Work of Art Before The Work Of Art*, 1990. Santiago Sebastián - *Contrarreforma y barroco*, 1981; Dagoberto Markl e Vítor Serrão – «Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital de Todos os Santos (1580-1613)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 86, I e II tomos, 1980, pp.161–215; Fernando António Baptista Pereira - *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001; e Flávio Gonçalves – *História da Arte: Iconografia e Crítica*, 1990.

<sup>4</sup> Luís de Moura Sobral e David W. Booth (editores) - *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII. The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries*, 1999.

<sup>5</sup> Para um panorama geral sobre a historiografia do azulejo em Portugal veja-se Maria Alexandra Gago da Câmara: “O Azulejo Barroco. O Estudo e a Investigação em Portugal” in *Revista de Historia da Arte*, n.º 9, 2012, pp.106-125.

de Ana Paula Rebelo Correia sobre a mitologia clássica nos azulejos para a arquitectura civil de Lisboa; o de Rosário Salema de Carvalho sobre as Obras de Misericórdia nos azulejos das confrarias em todo o território português e, de maneira mais recente, o de Lúcia Marinho sobre a iconografia de Santa Teresa de Jesus, nos azulejos e nas pinturas do século XVIII.<sup>6</sup>

Nesses estudos, muitas vezes, a análise iconográfica apoia-se quase exclusivamente na identificação das gravuras, elidindo a formação de uma nova narrativa e assumindo uma identidade de propósitos entre a fonte principal e o novo projecto artístico. Por outras vezes, a análise iconográfica reporta-se a todo o universo de obras com temas semelhantes, como se houvesse uma linhagem iconográfica contínua subjacente à toda a arte cristã. Em ambos os casos, desloca-se o centro da análise e dilui-se a originalidade do discurso visual planeado para um determinado contexto arquitetónico. Como vamos procurar demonstrar, a conjugação entre propósitos específicos, associados às intenções dos mecenas particulares ou institucionais, e a combinação de fontes literárias e



Figura 8  
*Alegoria da Retórica*. Olarias de Lisboa, c.1670 Quinta dos Marqueses de Fronteira, Benfica  
© Teresa Verão

<sup>6</sup> Patrícia Cristina Teixeira Roque de Almeida - *O Azulejo do Século XVIII na Arquitectura das Ordens de São Bento e São Francisco, no Entre Douro e Minho*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004; Ana Paula Rebelo Correia – *Histoires en Azulejos : Miroir et Mémoire de la Gravure Européenne : Azulejos Baroques à Thème Mythologique dans L'architecture Civile de Lisbonne : Iconographie et Sources d'inspiration*, tese de doutoramento apresentada à Universidade Católica de Louvain, 2005; Maria do Rosário Salema Cordeiro Correia de Carvalho - *Por amor de Deus: representação das obras de misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*, tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007; e Lúcia Maria Rodrigues Marinho - *Santa Teresa de Jesus na azulejaria e pintura do século XVIII*, tese de doutoramento apresentada, à mesma instituição, em 2018.

fontes gráficas, estabelece um discurso novo, uma nova narrativa, específica para um determinado conjunto arquitetónico.

Em sentido contrário, a proliferação de estudos de interpretação iconológica suscitou, desde cedo, dúvidas e receios sobre os limites e a pertinência destas mesmas leituras. Alguns autores questionam a efectiva disponibilidade dos conselheiros e especulam sobre a coerência ou, mesmo, sobre a incoerência propositada dos programas iconográficos. Questiona-se, ainda, a compreensão, por parte de um público generalizado, das ideias, pretensamente obscuras e confusas, expressas em dilatados programas.<sup>7</sup>

Ultrapassando as discussões para cada caso em particular, uma reavaliação do texto matricial de Panofsky por Robert Klein tem o mérito de realçar as medidas de controle existentes nos diversos estágios da análise iconográfica e iconológica. Segundo o historiador húngaro, a resposta à pergunta: «*comment saisir, parmi les significations également possibles d'une œuvre, celle qui est la bonne, e comment savoir quelle est la bonne?*», deve ser encontrada por comparação com as convenções e a tipologia iconográfica habitual da época, ainda que a própria obra analisada se constitua evidência desta mesma tradição.<sup>8</sup>

Na procura da definição de limites claros e justificados tanto pela teoria como pela prática artística da época, é nosso objectivo deslocar o foco de análise do campo da interpretação para o da produção artística, e assim descrever a estrutura narrativa de um programa iconográfico como parte integrante do processo de planeamento e criação de um determinado discurso de imagens, de forma particular para a azulejaria figurativa produzida para os colégios jesuítas, nos séculos XVII e XVIII.

Com este objectivo, em primeiro lugar, para percebermos as diversas formas de articulação entre significado e imagem visual, tema central para o desenvolvimento e compreensão dos programas iconográficos, é obrigatório rever, de maneira breve, a teoria sobre o significado

---

<sup>7</sup> Sobre a indisponibilidade de iconógrafos eruditos veja-se o estudo de Charles Hope - Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance in *Patronage in the Renaissance*, 1981, pp.293–343. Para uma análise de programas propositadamente incoerentes: Michel Hochmann - À propos de la cohérence des programmes iconographiques de la Renaissance in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, 2008, pp.83–94.

<sup>8</sup> No ensaio “*Considerations sur les fondements de l’iconographie*”, publicado em 1963, e posteriormente incluído na recolha organizada por André Chastel, *La Forme et l’intelligible: Écrits sur la Renaissance et l’Art moderne*, 1970, p.354. Veja-se ainda, sobre o mesmo tema, o ensaio de Ernest Gombrich, *Aims and Limits of Iconology*, publicado como introdução ao *Symbolic Images*, o segundo volume do *Studies in the art of Renaissance*, 1972, pp.1-22), e também em *The essential Gombrich: selected writings on art and culture, 1909-2001*, com edição de Richard Woodfield, 2001, pp.457-484.

das imagens, primeiro como foi pensada pelos letrados humanistas e depois informada, em larga medida, pela reflexão dos teólogos sobre o papel das artes visuais, como resposta à crítica iconoclasta protestante.

Neste período, uma releitura da retórica e da poética aristotélica instituiu a metáfora como cerne fundamental dos discursos eruditos, da oratória sacra à poesia, e desta última às artes visuais. Esta retórica do discurso erudito que, pela sua universalidade, estendemos aos programas iconográficos, determina uma ligação arbitrária e antinatural entre imagem e significado atribuído, seja como prova do engenho humano, seja como prova do engenho divino. Mais importante, com vasta repercussão nos meios literários e artísticos, a formação de conceitos, poéticos e visuais, foi considerada a forma ideal da linguagem erudita e civilizada.

De maneira a aproximar estas ideias do contexto que pretendemos estudar, ao reconstituir este percurso, vamos acompanhar não necessariamente as obras mais originais e revolucionárias, mas as obras mais comuns, de maior divulgação ao nível europeu e, do mesmo modo, traçar o percurso destas ideias em Portugal. Embora próprias de círculos eruditos, de um saber universitário e académico, as ideias sobre a forma de construção de um discurso de imagens que iremos apresentar recolhem um enorme consenso entre teólogos, teóricos, poetas e historiadores.

O nosso objectivo, ao contrário dos historiadores que citamos no início desta introdução, não passa pela proposição de uma teoria universal da determinação do significado nas artes visuais válida para todos os casos, incluindo as artes modernas e contemporâneas. Na nossa abordagem mais restrita, dentro de um horizonte temporal definido, entre os princípios do século XVII e os meados do século XVIII, vamos procurar demonstrar as linhas gerais que, segundo os autores da época, informaram a prática da construção do significado das imagens e, por consequência, a elaboração dos programas iconográficos. Confrontados com a inexistência de conjunto de regras para a elaboração de programas iconográficos, vamos procurar reconstituir um conjunto de preceitos teóricos, inscritos na retórica da poesia, na oratória sacra e nos tratados de pintura, que sustentaram uma prática frequente, confirmada, por repetição, nos próprios programas de imagens.

Como o nosso tema se relaciona com o discurso científico e didáctico, vamos apresentar, preferencialmente, num panorama tipológico diversificado e abrangente, os exemplos de programas iconográficos em que a sabedoria, as artes liberais, as ciências e as disciplinas

universitárias foram transpostas para um discurso de imagens, assinalando os princípios teológicos, filosóficos, morais e históricos que presidem esta articulação.

Por último, vamos procurar demonstrar como esta teórica sobre a significação das imagens informou a prática da articulação dos programas artísticos, assinalando a efectiva implementação dos princípios teóricos por iconógrafos eruditos portugueses, através dos exemplos das obras planeadas pelo historiador e filósofo Baltasar Teles, pelo bibliotecário cisterciense frei António de Araújo, pelo padre jesuíta Manuel Luís, reitor da Universidade de Évora, pelo lexicógrafo teatino Rafael Bluteau, pelo poeta e historiador Francisco Leitão Ferreira, pelo arquitecto e calígrafo Luís Nunes Tinoco, pelo frade lóio Bernardo de São Jerónimo, e pelo professor de retórica António Franco.



Figura 9  
*Anjo com o cristograma da Companhia de Jesus. Cerâmica policromada  
Casa oitavada, Colégio do Espírito Santo de Évora, c.1726.  
© Teresa Verão*

## 1.1 DAS IMAGENS METAFÓRICAS

De maneira pragmática, podemos dividir as imagens metafóricas em alegorias, emblemas e empresas, ainda que muitas vezes os limites entre estas estejam esbatidos e que outras tipologias com pequenas modificações possam ser acrescentadas à lista. Mais do que uma rigorosa classificação, o que se pretende é descrever as linhas teóricas e demonstrar a semelhança dos mecanismos da prática da construção da imagem metafórica nos diversos casos analisados, sempre tendo em conta a expressão de um conceito.

### 1.1.1 A MITOLOGIA COMO MÉTODO DA ICONOLOGIA

Na evolução da prática artística no período Moderno, o termo iconologia não esteve conotado com uma interpretação das ideias expressas numa obra de arte, mas sim com um método de produção de uma imagem com um carácter determinado, com frequência denominada como alegoria. Em 1593, publicou-se, em Roma, a primeira edição da *Iconologia*, de Cesare Ripa, uma obra que conheceria um sucesso assinalável e que seria a principal responsável pela divulgação do termo.<sup>9</sup>

O primeiro objectivo do iconólogo italiano, nascido em Perúgia, que não possuía formação como pintor ou escultor – ao tempo era assistente do cardeal Anton Maria Salviati –, foi o de coligir um vasto conjunto de representações alegóricas, organizadas por ordem alfabética, na forma de um dicionário de iconologia.

A obra de Cesare Ripa filiava-se num tipo de literatura especializada, especialmente dedicada aos historiadores, poetas, pintores e escultores, que havia ganho larga difusão durante o século XVI, fazendo parte de uma tradição literária associada à representação e interpretação da mitologia clássica, com obras como a *Genealogia Deorum* de Giovanni Bocaccio, impressa pela primeira vez em Veneza, em 1497; *Le imagini con la Spositione de i Dei de gli Antichi*, de Vincenzo Cartari, também impressa na mesma cidade, em 1566; e a *Philosophia secreta* de Juan

---

<sup>9</sup> A enorme influência da obra de Cesare Ripa deu origem a uma extensíssima bibliografia. Para a recuperação do papel do iconógrafo italiano como uma das figuras mais relevantes da iconografia da Contrarreforma foi fundamental o estudo precursor de Émile Mâle - *L'Art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe siècle, Italie. France. Espagne. Flandres*, 1932. Para uma revisão actualizada das numerosas questões em torno da *Iconologia* vejam-se os estudos publicados nas actas do congresso: *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, editadas por M. Gabriele, C. Galassi e R. Guerrini, em 2013, e a bibliografia indicada nas notas que se seguem.

Pérez de Moya, publicada, em Madrid, em 1585, todas com repercussão duradoura também nos círculos eruditos portugueses.

Destas três, a obra do poeta florentino de Giovanni Bocaccio, com os 15 livros-capítulos completos por volta de 1360, pode ser mesmo considerada a principal fonte erudita para a compreensão da mitologia greco-romana, com larga e contínua divulgação nos círculos humanistas quinhentistas, por toda a Europa.<sup>10</sup>

Com raízes na literatura e na filosofia medievais, revivendo uma tradição interpretativa que remonta à Antiguidade, *Della genealogia degli Dei* fazia uma distinção entre o sentido literal e o sentido alegórico das fábulas poéticas e propunha-se revelar o significado moral expresso nas histórias dos deuses greco-romanos, como o autor justifica no primeiro capítulo do livro primeiro, com o exemplo do episódio em que Perseu vence e decapita a monstruosa Medusa, uma das três Górgonas:

Perseo figliuolo di Giove per figmëto Poetico ammazò Gorgone et vittorioso volò in cielo. Mentre questo si legge secondo la scrittura ne si piglia altro ché il senso d'istoria. Se da queste scritture poi ricerca il senso morale si dimostra la vittoria del prudente contra il vitio et il camino alla virtù.<sup>11</sup>

A ideia da fábula como linguagem metafórica e dos mitólogos como intérpretes de um significado oculto seria acolhida pela nova produção humanista de quinhentos, todas

---

<sup>10</sup> A obra de Bocaccio, *Della Genealogia Degli Dei*, na versão italiana, foi alvo de diversas traduções e impressões quinhentistas. Da coleção da Biblioteca Nacional, faz parte a versão latina impressa em Veneza, por Manfredo Bonneli, que pertenceu à Biblioteca do Convento das Xabregas e a versão italiana, impressa na mesma cidade, em 1558, que pertenceu ao poeta Francisco de Sá e Meneses. A visão de conjunto apresentada por Jean Seznec, na obra *La Survivance des dieux Antiques. Essai sur le rôle de la Tradition Mythologique dans l'Humanisme et dans l'art de la Renaissance*, publicada, pela primeira vez, em 1940, continua a ser a obra de referência para compreensão do tema no período referido.

<sup>11</sup> Citamos a edição *Della Genealogia Degli Dei*, de Veneza, de 1564, p.8, traduzida por Giuseppe da Bassano. Tradução livre: Perseu, filho de Júpiter, por fingimento poético matou a Górgona e voou para o céu. Quando isso se lê como um texto não se alcança senão o sentido da história. Se deste texto depois se pesquisa o sentido moral, se demonstra a vitória do prudente contra o vício e o caminho da virtude.

destinadas a informar do conteúdo simbólico, onde ganhariam reconhecimento os tratados de Lilio Gregorio Giraldi<sup>12</sup> e Natale Conti,<sup>13</sup> directas precursoras da obra de Cesare Ripa.

A obra de Conti, poeta e historiador milanês, apoiada pelo estudo minucioso dos textos de poetas e historiadores da Antiguidade, foi um dos grandes responsáveis pela divulgação do carácter alegórico da mitologia clássica, porque, segundo o autor:

...bajo estas mesmas fábulas se contenían desde antiguo los preceptos universales de la filosofía puesto que, en efecto, no muchos años antes de los tiempos de Aristóteles, de Platón y de los restantes filósofos, todos los dogmas de la filosofía se transmitían no abiertamente sino de modo obscuro bajo algunos velos.<sup>14</sup>

Ao mesmo tempo, para estes autores, a mitologia escreve-se como história da religião, uma teologia primitiva e imperfeita, em última instância devedora de uma matriz cristã. De forma conveniente, será este um dos pontos chaves para demonstração da falsidade do politeísmo greco-romano, com os deuses em contínuas peripécias e metamorfoses pouco dignas de um estatuto moral religioso.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> *De deis gentium varia multiplex Historia...* publicado pela primeira vez em Basileia, em 1548. Um dos exemplares da Biblioteca Nacional de Lisboa pertenceu a livraria do Mosteiro da Graça de Lisboa. Apesar de não se conhecerem muitas reedições, é considerado o mais importante tratado de mitografia depois da *Genealogia deorum gentilium* de Giovanni Boccaccio. Era conhecida nos círculos humanistas portugueses, e encontramos a citada por Bartolomeu Pachão, *Fábula dos Planetas*, 1643, pelo poeta Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 1718-1721, e também por Rafael Bluteau, *Suplemento*, 1727-1728, volume II, p.328.

<sup>13</sup> *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem...*, publicado pela primeira vez em Veneza em 1567. O tratado de Conti é referência erudita *Fábula dos Planetas* de Bartolomeu Pachão, 1643, nos *Nova Arte de Conceitos* do poeta Leitão Ferreira, 1718-1721, e foi escrupulosamente citado, por diversas vezes, no capítulo dedicado à mitologia na obra de Inácio Piedade de Vasconcelos, *Artefactos symmetricos e geométricos*, publicada em 1733.

<sup>14</sup> Natale Conti, *Mitologia*, 1988, p.129. Seguimos a moderna tradução espanhola, cuidadosamente editada por Rosa María Iglesias Montiel e María Consuelo Álvarez Morán.

<sup>15</sup> A fábulas e metamorfoses dos deuses da Antiguidade como uma forma de desqualificação da Teologia Greco-Romana, foi também um salvo-conduto para manter a frequente utilização das referências da mitologia clássica, após a Contrarreforma. Um outro exemplo deste tipo de argumentação encontra-se no *Teatro de los Dioses de la de Gentilidad* do padre franciscano Baltasar de Vitoria (1676, volume I, prólogo ao leitor): “... porque asi como en el Teatro se representan varias, y diversas figuras y el que una vez la haze de Rey, luego sale hecho lacayo; y la que representa una dama, sale luego hecha una muger baxa. Asi estos representan unas vezes mucha autoridad, y divinidad: otras salen en humildes formas, y figuras, haziendo de si mil enlaños, y metamorfoseos, de cuyas mudanças y representaciones han sacado los doctos muchas moralidades: y doctrinas importantes à la vida humana...”.

Como assinala o licenciado Manuel Correia, autor de uma versão comentada dos *Lusíadas*, esta mesma ideia perpassa os versos do poeta Luís de Camões que, não sem algum humor, compara o fingimento do poeta à falsidade dos deuses do Olimpo:

Aqui, só verdadeiros, gloriosos  
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,  
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,  
Fingidos de mortal e cego engano.  
Só pera fazer versos deleitosos  
Servimos, e se mais o tratto humano  
Nos pode dar, he sô que o nome nosso  
Nestas estrellas pôs o engenho vosso.<sup>16</sup>

O tratado do poeta e historiador Vincenzo Cartari, *Le imagini com la Spositione de i Dei de gli Antichi*, com várias edições no século XVII, segue esta mesma inflexão e a construção de figuras dos deuses se fará para expressão de uma cosmovisão reconstituída a partir dos poetas e filósofos da Antiguidade.<sup>17</sup> Como explica o prefácio do editor Francesco Marcolini, são imagens úteis para os pintores e escultores, com um amplo leque de significados correspondentes.<sup>18</sup>

Segundo Vincenzo Cartari, poeta nascido em Régio Emília, conhecido por uma versão em língua italiana dos *Fastos* de Ovídio, a imagem de Minerva poderia estar associada à invenção dos fios de lã, do tecer e do cozinhar, e da oliveira, como símbolo do estudo perseverante. Entre as

---

<sup>16</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, 1613, canto 10, estrofe 82, fôlio 285v.

<sup>17</sup> Na colecção da Biblioteca Nacional de Lisboa conservam-se exemplares da edição de 1566, 1647 e 1692. A obra de “Vicente Cartário” era conhecida do poeta Bartolomeu Pachão, do teórico Francisco Leitão Ferreira, que o cita na sua *Nova Arte de Conceitos*, 1718-1721, e foi uma influência preponderante para a composição do segundo livro do tratado *Artefactos symmetriacos e geometricos* de Inácio da Piedade Vasconcelos. Sobre as sucessivas edições, traduções e adaptações europeias seiscentistas da obra de Vincenzo Cartari e Natale Conti, veja-se ainda o artigo de John Mulryan, “Translations and Adaptations of Vincenzo Cartari’s *Imagini* and Natale Conti’s *Mythologiae*: The Mythographic Tradition in the Renaissance” in *Canadian Review of Comparative Literature*, 1981, pp.272-283.

<sup>18</sup> “Sarà utile anchora a chi si piglia piacere di conoscere le antichità: e per giovare non poco alli dipintori e agli scultori, dando loro argomento di mille belle inventioni da potere adornare le loro statue e le dipinte tavole. E forse anchora i poeti e i dicitori di prose ne trarranno giovamento perché quelli e questi hanno bisogno spesso di descrivere qualcuno degli dei antichi.” Cartari, *Le Imagini*, 1556, prefácio. Tradução livre: Também será útil para aqueles que se comprazem em conhecer as antiguidades: e beneficiar não pouco os pintores e os escultores, dando-lhes o tema de mil belas invenções para poder adornar suas estátuas e quadros pintados. E, talvez, até os poetas e os oradores beneficiem disso, porque estes e aqueles têm geralmente necessidade de descrever alguns dos deuses antigos.

aves que lhe são consagradas, a coruja significa o conselho prudente e o galo a vigilância do sábio e o ardil dos soldados. Podia ser, ainda, a imagem da verdade.<sup>19</sup>

O texto de Cartari, singular pela construção de imagens, desenvolve-se sob o género descritivo da éfrase, com larga tradição na retórica clássica, onde o autor se esforça por representar os deuses e deidades como se pudessem ser vistos pelo leitor.<sup>20</sup>

De facto, o autor do *Le imagini*, que mereceu a protecção dos Duques de Ferrara, descreve, com lirismo, a sua escrita como o acto de desenhar uma imagem: “...chi voglia dissegнарne le Imagini,



Figura 10  
Vincenzo Cartari  
*Le imagini com la Spositione de i Dei de gli Antichi*, 1608  
© Duke University Libraries

<sup>19</sup> Seguimos o texto da edição impressa em Pádua, pelo livreiro Paolo Tozzi: Vincenzo Cartari, *Le vere e nove Imagini de gli Dei*, 1608, pp.336-337.

<sup>20</sup> Sobre a o âmbito discursivo e a definição de éfrase na retórica clássica, veja-se, por exemplo, o estudo de Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, 2009. Também como resultado de um longo exercício de aproximação de linguagens diferentes como o que descrevemos aqui, o termo “éfrase” passou a ter uma conotação mais restrita, e a ser preferencialmente utilizado para identificar a descrição em texto de uma pintura ou escultura, e todas as outras espécies de criação de símiles em expressões artísticas diferentes. Para uma aproximação da obra de Vincenzo Cartari ao género ecfrásico, veja-se o artigo de Sonia Maffei “I limiti dell'ekphrasis: quando i testi originano immagini” In *Studi di Memofonte*, 2015, pp.129-133.

*come faccio io...*”, desculpando-se por uma menor propensão para a filologia dos mitos.<sup>21</sup>

Na prosa de Cartari, a emulação da pintura parece ser a melhor forma para descrever a criação de uma imagem-conceito, entendida aqui como um elemento de mediação entre a fantasia do artista e a imaginação do seu público – o que no caso do mitógrafo italiano, como vimos, serão preferencialmente os pintores e escultores:

Imperoché, come i dipintori adornano le loro tavole con tutti quelli ornamenti che fanno migliori, accioché a’ riguardanti paiano più vaghe, così ho cercato io di fare mentre che disegno queste imagini con la penna.<sup>22</sup>

É pouco provável que, desde o início, a obra de Cartari tenha sido pensada para ser ilustrada, mas será o próprio autor, numa estadia em Veneza, a supervisionar o acréscimo das estampas realizadas por Bolognino Zaltieri, para uma terceira edição, publicada em 1571. Tudo indica que o gravador seguiu as indicações iconográficas do autor do texto, e as gravuras são mais uma demonstração das potencialidades das sugestões iconográficas do texto do *Le imagini*, com representações que alternam entre o narrativo e o alegórico, para formar um conjunto irregular, e de qualidade desigual conforme as edições.<sup>23</sup>

Nas décadas seguintes, a obra continuou a sofrer adaptações e o editor Cesare Malfatti, provavelmente ciente do apelo da *Iconologia* de Cesare Ripa, aprofundou a importância das referências gráficas ao acrescentar um pequeno texto sob as gravuras para facilitar a compreensão e consulta imediata dos significados expressos na obra:

...sotto ad ogni imagine come in epilogo hò esposto detta imagine & suo significato ò alegoria, si che aprendoli il libro & trovata una imagine subito la prete qual sii d'essa imagine il fuo significato & alegoria, con respositione alegorica degli animali & de

---

<sup>21</sup>Cartari, *Le vere e nove Imagini de gli Dei*, 1608, p.35. Tradução livre: ...quem deseja desenhar as Imagens, como faço eu.

<sup>22</sup>Cartari, *Le vere e nove Imagini de gli Dei*, 1608, p.191. Tradução livre: Como os pintores decoram as suas pinturas com todos os ornamentos que conhecem melhor, para que pareçam mais belos, assim procurei também fazer enquanto desenho essas imagens com a pena.

<sup>23</sup>Sobre o resultado global das gravuras que foram sendo acrescentadas à obra de Cartari veja-se o artigo de Caterina Volpi - “Le vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli Antichi di Vincenzo Cartari (1571-1615)” in *Storia dell’arte*, 1992, número 74, pp.48-80; e a leitura de Sonia Maffei (2015, p.129), no artigo já citado: “Il risultato è una serie di figure spesso bizzarre e mostruose, prive di unità e coerenza formale, che incarnano un ideale vagamente manieristico.”

hieroglifici, il che leva la fatica di leggere due, tre, ò quattro carte per saper quello significhi. <sup>24</sup>

Por último, em 1615, numa espécie de justiça arqueológica, ainda um novo editor, o antiquário e erudito Lorenzo Pignoria, acrescentou correções e um conjunto de representações gráficas de estátuas, moedas e medalhas, pertencentes à sua colecção ou que conhecia através de desenhos. Ao mesmo tempo, as gravuras insertas aproximam-se, por força inerente de representarem ídolos de religiões do Mundo Antigo, ao conteúdo descritivo etnográfico, característica que seria reforçada com a inclusão, na *Seconda Parte delle Imagini de gli Dei Indiani*, de imagens de divindades do México, da Índia e do Japão.<sup>25</sup>

Todo o processo de lenta acomodação das figuras gravadas ao conteúdo alegórico presente nas fábulas mitológicas serve-nos aqui como exemplo para demonstrar que a construção das imagens das artes visuais se processa, num primeiro momento, ao nível literário, porque a poesia clássica é considerada não só a fonte primordial das informações como também a forma original da linguagem iconológica. A ideia da preponderância do modelo poético sobre a pintura alegórica é relativamente consensual na época e encontra-se sublinhado nos versos dos *Lusíadas* que, curiosamente, com o passar dos anos, tornar-se-ão uma fonte de referência para os mitógrafos seiscentistas ibéricos:

Quer logo aqui a pintura, que varia,  
Agora deleitando, ora insinuando,  
Dar-lhe nomes que a antiga Poesia  
A seus Deuses já dera, fabulando:<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Vincenzo Cartari, *Le vere e nove Imagini de gli Dei* (1608: prólogo de Cesare Malfatti). Tradução livre: ...sob cada imagem, na forma de epílogo, expus o significado ou a alegoria da imagem, para que, abrindo e encontrando uma imagem, imediatamente se perceba o significado e a alegoria, com a alegação dos animais e hieróglifos, que evita o esforço de ler duas, três ou quatro páginas para saber estes significados.

<sup>25</sup> Lorenzo Pignoria, autor de várias obras ao estudo dos hieróglifos egípcios, foi ainda editor e comentarista da obra de Alciato que, em 1614, saiu com o título: *Notulae extemporariae in emblemata Andreae Alciati*. Sobre esta edição veja-se o estudo de Sonia Maffei - Cartari e gli dèi del nuovo Mondo il trattatello sulle Imagini de gli dei indiani di Lorenzo Pignoria in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, 2013, pp.61-120.

<sup>26</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, 1613: canto 10, estrofe 84. O padre franciscano Baltazar Vitoria será o grande responsável por estender a filologia dos mitos aos poetas quinhentistas italianos, portugueses e espanhóis. Além dos filósofos antigos e dos humanistas italianos, o autor compila uma extensa antologia de textos de autores contemporâneos como Luís de Camões, Miguel de Cervantes e Luís de Góngora. Sobre este tema veja-se o artigo de Guillermo Serés Guillén, "El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria" in *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, Nº 7, 2003, pp.397-421.

A percepção da iconologia como um método de linguagem e não como artifício poético explica como a obra de Cesare Ripa pode ser considerada, ao mesmo tempo, herdeira da tradição clássica e também a grande responsável pela divulgação de um novo referente para a maioria das figuras que, com independência da mitologia, passavam a personificar as virtudes, as paixões humanas, afectos e humores, os elementos da natureza, os corpos celestes e os rios e as regiões de Itália com representações figurativas próprias:

...havendo io voluto di tutte queste Imagini Fare un fascio maggiore di quello, che si poteva raccorre dalle osservationi delle cose più antiche, & però bisognando fingere molte, & molte prenderne delle moderne, dichiarando verisimilmente ciascuna.<sup>27</sup>

De forma a justificar a teoria da linguagem iconológica, Cesare Ripa elabora um pequeno mas importante tratado sobre a construção de imagens alegóricas e volta a lembrar que essa linguagem metafórica tem origem nas fábulas dos gregos e latinos, como expressas nos livros, esculturas e medalhas, que devem ser utilizados como modelo para a composição das modernas:

Le imagini fatte per significare una diversa cosa da quella, che si vede con l'occhio, non hanno altra più certa, ne più universal regola, che l'imitatione delle memorie, che si trovano ne' Libri, nelle Medaglie, e ne' Marmi intagliate per industria de' Latini, & Greci, ò di quei più antichi, che furono inventori di questo arteficio.<sup>28</sup>

Segundo Cesare Ripa, o exercício de criação dessas alegorias não é um caminho fácil e a elaboração do dicionário justifica-se para se evitarem os muitos erros cometidos pelos que elaboram novas representações:

---

<sup>27</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593, proémio. Tradução livre: ...querendo fazer de todas estas Imagens um conjunto maior do que poderia ser obtido das observações das coisas mais antigas, e por assim ter a necessidade de fingir muitas [Imagens], e tomar muitas das [Imagens] modernas, [e ainda assim] declarando de forma verosímil cada uma [destas Imagens].

<sup>28</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593, proémio. Tradução livre: As imagens feitas para significar uma coisa diferente daquela [imagem] que se vê com os olhos, não tem regra mais universal e certa, do que a imitação das memórias que se encontram nos Livros, nas Medalhas e nos mármores esculpidos pela indústria dos Latinos e Gregos, ou daqueles ainda mais antigos, que foram os inventores desta arte.". Sobre a teoria da imagem esboçada neste proémio, veja-se o artigo de Paulette Choné – Le Proemio de l'Iconologia de Cesare Ripa traduit en français in *Les Encyclopédies. Construction et circulation du savoir de l'Antiquité à Wikipedia*, 2011.

Però communemente pare, che, chi si affatica fuori di questa imitatione, erri, ò per ignoranza, ò per troppo presumere, le quali due macchie sono molto abhorrite da quelli, che attendono con le proprie fatiche all'acquisto di qualche lode.<sup>29</sup>

Numa tríplice sobreposição, o autor define que as ideias que presidem às alegorias, os conceitos-imagens são, ao mesmo tempo, imagens-visuais e, ainda, imagens-figuras de linguagem, em tudo semelhantes aos quatro tipos de metáforas tratadas por Aristóteles, no livro terceiro da Retórica, que normalmente se aplicavam à Oratória. Dessa forma, a *Iconologia* trata, de forma exclusiva, das figuras retóricas que pertencem à arte da representação visual, mesmo que essas imagens sejam apresentadas apenas na forma de textos:

Lasciando dunque da' parte quelí'Imagine, della quale si serve l'Oratore, & della quale tratta Aristoteles nel terzo libro della sua Retorica, dirò solo di quella, che appartiene à Dipintori, ò vero à quelli, che per mezzo di colori, ò di altra cosa visibile possono rappresentare qualche cosa differente da essa, & hà conformità'con l'altra.<sup>30</sup>

Numa ampla teoria das imagens metafóricas, Cesare Ripa divide áreas específicas para cada caso e estabelece uma diferença entre os conceitos de uma iconologia mitológica associada à representação de fenômenos naturais e, um segundo modo, o das imagens metafóricas que seriam reservadas à expressão dos comportamentos morais humanos, mais uma vez aproximando-se da filosofia aristotélica, dessa vez pela ética. Nesse segundo modo, o nosso autor inclui toda a produção humanista de imagens-conceitos, que compreendem os emblemas, as empresas e as alegorias. Em suma, e de maneira muito abrangente, as suas alegorias são capazes de descrever tudo o que pode ser significado com palavras:

Il secondo modo delle imagini abbraccia quelle cose, che sono nell' huomo medesimo, ò che hanno gran vicinanza con esso, come i concetti, & gli habiti, che da' concetti ne nascono, con la frequenza di molte attionì particolari; & Concetto dimandiamo senza più sottile investigatione tutto quello, che può essere significato con le parole...<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593, prómio. Tradução livre: Parece ser comum que aqueles que operam fora desta imitação, errem, seja por ignorância, seja por excesso de presunção, dois pontos muito incómodos para aqueles que esperam, com esforços próprios, [com a criação de novas imagens] alcançar alguma glória.

<sup>30</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593, prómio. Tradução livre: Deixando então de lado aquelas imagens, utilizadas pelos Oradores, e da qual trata Aristóteles no terceiro livro de sua Retórica, só trato [das imagens] que pertencem aos pintores, ou mesmo àqueles que, por meio de cores, ou de outras coisas visíveis podem representar algo diferente [das coisas visíveis], e em conformidade com a primeira [dos Oradores].

<sup>31</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593, prómio. Tradução livre: O segundo modo das imagens abrange aquelas coisas que são próprias do homem, que têm uma grande proximidade com este, como os conceitos e os costumes,

Mais uma vez apoiando-se nas definições do filósofo de Estagira, esse segundo conjunto de conceitos podem ainda ser subdivididos em afirmativos ou essenciais:

...il qual tutto viene commodamente in due parti diviso; l'una parte è, che afferma, ò nega qualche cosa d'alcuno; l'altra, che nò.<sup>32</sup>

Esta última divisão possibilita a Cesare Ripa explicar as diferenças entre a elaboração das alegorias e a elaboração dos emblemas e as empresas. Também permite justificar a razão pela qual as alegorias morais, representadas na *Iconologia*, devem ser elaboradas como personificações, ou seja, representadas pelo corpo humano, medida de todas as coisas:

Con quella formano l'artificio loro quelli, che compongono l'Imprese, nelle quali con pochi corpi, & poche parole un sol concetto si accenna; & quelli ancora, che fanno gli Emblemi, ove maggior concetto, con più quancità di parole, & di corpi, si manifesta. Con questa poi si forma l'arte dell'altre Imagini, le quali appartengono al nostro discorso, per la conformità, che hanno con le definitioni le quali solo abbracciano le uirtù, & i vitii, ò tutte quelle cose, che hanno convenienza con questi, ò con quelle, senza affermare, ò negare alcuna cosa, & per essere ò sole privationi, ò habiti puri si esprimono con la figura humana convenientemente.<sup>33</sup>

Para o nosso percurso sobre a forma de atribuição de significados às imagens e a sua posterior transposição para os planos iconográficos, é importante notar que apesar desta distinção, para a teoria de matriz aristotélica, as alegorias, os emblemas e as empresas são imagens metafóricas, ainda que as duas últimas se distingam, essencialmente, pela composição mista entre figuras e palavras.

Mas antes de tipificarmos o conjunto das outras imagens metafóricas, com a descrição das características dos emblemas e das empresas, vejamos com maior acuidade como se constrói uma alegoria na obra de Cesare Ripa e como a linguagem visual se articula ao serviço da expressão de uma ideia.

---

que nascem dos conceitos pela repetição de muitas acções individuais. E Conceito definimos, sem qualquer investigação mais sùtil, tudo o que se pode significar com palavras...

<sup>32</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593, proémio. Tradução livre: ...que vem convenientemente dividida em duas partes; uma parte é a que afirma ou nega qualquer coisa; a outra, que não [afirma ou nega qualquer coisa]. A definição corresponde a uma transcrição exacta de um trecho dos *Analíticos Posteriores* de Aristóteles: “*la définition énonce l'essence et n'affirme pas une chose d'une autre*, Aristoteles, *Seconds Analytiques*, II, 3, 90 b 25, conforme identificado por Paulette Choné (2011, p.15), no artigo citado.

<sup>33</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593, proémio.

### 1.1.2 A ALEGORIA COMO IMAGEM METAFÓRICA

De forma algo surpreendente, a primeira edição da *Iconologia* de Cesare Ripa não possuía ilustrações, que só foram acrescentadas a partir da edição de 1603.

As xilogravuras, realizadas a partir de desenhos de Giovanni Guerra, adequam-se perfeitamente ao escopo da obra e optam por um discurso simples e claro, sem qualquer conotação com um revivalismo da tradição da Antiguidade Clássica. Quando comparado com as obras dos eruditos que o precederam, o texto de Ripa parte do princípio de que existe uma exacta correspondência entre o significado e a imagem proposta, evitando a extensa narrativa filológica que encontramos em Boccaccio, Conti e Cartari.<sup>34</sup>

O momento de criação da personificação alegórica encontra-se separado da ilustração, e como bem observa Sonia Maffei, o cuidado do iconógrafo italiano na exacta correspondência entre uma ideia, um conceito e a sua representação visual, fá-lo incluir um apêndice, intitulado "*Errori commessi nell'intaglio*", onde elenca vinte discrepâncias entre a ilustração e a descrição dos conceitos no texto.<sup>35</sup>



Figura 11  
*Poesia, Iconologia, Cesare Ripa, 1669*  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

Para compreendermos a situação de equivalência entre a elaboração de um conceito e a sua representação visual, vejamos a forma analítica que o dicionário do iconólogo italiano utiliza para definir a representação da Sabedoria, em que o autor descreve diversas

<sup>34</sup> Para uma identificação da obra de Giovanni Guerra, dos desenhos que estiveram na origem das gravuras da *Iconologia*, e também para uma provável ausência de colaboração entre ambos, veja-se o texto de Stefano Pierguidi "Giovanni Guerra and the Illustrations to Ripa's *Iconologia*" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1998, volume 61, pp.158-175.

<sup>35</sup> Como sublinha Sonia Maffei no texto introdutório da recente edição italiana do tratado do iconólogo italiano, a simplicidade das gravuras "...traspongono in figure i simboli descritti a parole da Ripa senza rappresentare oggetti specifici e reali e non rivelano ambizioni antiquarie." (Cesare Ripa, *Iconologia*, 2012, p.LX).

formas de personificação para sublinhar uma ou outra ideia associada ao tema tratado, sempre tendo como ponto de partida a descrição de uma imagem pintada:

Donna ignuda, & bella, solo con un velo ricuopra le parti vergognose, starà in piedi sopra uno Scettro, mirando un raggio, che dal cielo le risplenda nel viso, con le mani libere da ogni impaccio. Quà si dipinge la Sapienza, che risponde alla fede, & consiste nella contemplatione di Dio, nel dispreggio delle cose terrene, della quale si dice *qui invenerit me, inveniet vitam, & hauriet salutem a Domino*. Et però si dipinge ignuda, come quella, che per sè stessa non ha bisogno di molto ornamento, ne di ricchezze, potendo dire con ragione chi la possiede d’hauer seco ogni bene, non con l’arroganza di Filosofo, come Biante, ma con l’humiltà di Christiano come gli Apostoli di Christo, perche chi possiede Iddio per intelligenza, & per amore, possiede il principio nel quale ogni cousa creata più perfettamente, che in sè stessa si trova. Calca questa figura lo Scettro, per segno di dispreggio de gli honori del mondo, i quali tenuti in credito d’ambitione, fanno, che l’huomo non può avvicinarsi alla sapienza, essendo proprio di questa illuminare & di quella render la mente tenebrosa. Mira con giubilo il raggio celeste, con le mani libere d’ogni impaccio, per essere proprio suo il contemplare la divinità, al che sono d’impedimento l’attioni esteriori, & le occupationi terrene.<sup>36</sup>

Na obra do iconólogo, todas as alterações da imagem fazem correspondência com um determinado significado e a figura da Sabedoria deve olhar para o céu em busca da iluminação divina e pisar o cetro do poder, como negação das ambições mundanas. Cesare Ripa apresenta ainda uma gravura que corresponde a uma terceira forma de representar a Sabedoria com uma lâmpada e um livro na mão, por representação da Bíblia, que contém todo o conhecimento necessário para a salvação da alma. O tema desenvolve-se, ainda, nas páginas seguintes, com alegorias à Sabedoria Humana, à Sabedoria Verdadeira e, por último, à deusa da sabedoria, Minerva.

---

<sup>36</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603, p.440. Tradução livre: “Uma mulher nua, linda, com apenas um véu cobre as partes vergonhosas, em pé sobre um Cetro, olhando para um raio de luz, que do céu resplandece em seu rosto, com as mãos livres de qualquer constrangimento. Aqui está a Sabedoria pintada, que responde à fé, e consiste na contemplação de Deus, na desconsideração das coisas terrenas, das quais dizemos que: ‘quem me achar, achará a vida e alcançará favor do Senhor’ (Provérbios, 8:35). E se pinta nua, que por si mesma não precisa de muita ornamentação, nem riquezas, podendo dizer com razão que quem a possui com todo o bem, não com a arrogância do filósofo, como Biante, mas com a humildade de um Cristão, como os apóstolos de Cristo, porque quem possui Deus para a inteligência e para o amor, possui o princípio de que cada coisa criada na maior perfeição, que em si mesma se encontra. Pisa o Cetro, como um sinal de desdém das honras do mundo, porque, se mantidos em crédito ambicioso, impedem o homem de se aproximar da sabedoria, pois é propriedade sua [sabedoria] o iluminar e daquela [ambição] o tornar a mente sombria. Olha o raio celestial com júbilo e com as mãos livres de todo embaraço, por ser sua propriedade a contemplação da divindade, à qual os actos externos são um impedimento, [assim como] as ocupações terrenas.”

Cesare Ripa, que seria nobilitado com a comenda da ordem de cavalaria de São Maurício e Lázaro, pelo Papa Clemente VIII, em 1598, pelo seu papel como “*inventor delle figure che si sono dipinte nella sala nuova di Palazzo*”, uma decoração a fresco realizada pelos irmãos Cherubino e Giovanni Alberti, personifica, mais do que qualquer outro intelectual, no contexto europeu dos séculos XVII e XVIII, o papel indissociável do iconólogo, estudioso e criador, com um trabalho independente de recolha de indicações literárias e artísticas que ele próprio se encarrega de elaborar ou corrigir em função dos conceitos, fazendo corresponder um determinado conjunto de significados com uma personificação.<sup>37</sup>

Como posteriormente irá sublinhar o próprio título da obra, o autor reivindica como suas as criações das diversas imagens da *Iconologia* “*cavate dall'antichità & di propria inventione*”.<sup>38</sup>

Embora com maior rigor se possa minimizar esta noção de autoria e identificar o trabalho de Ripa como um ponto de chegada de uma consoante produção alegórica quinhentista, é indubitável que a elaboração de um dicionário com a recolha de representações alegóricas, disponíveis para os conselheiros elaborarem planos iconográficos, foi um marco cultural de enormes repercussões para a produção das artes visuais nos séculos XVII e XVIII.

Desta forma, embora o termo “iconógrafo” esteja associado com maior frequência aos estudiosos da forma de representação da imagem, preferimos alargar o âmbito da designação para identificar também o autor do programa iconográfico como o especialista que sabe propor os temas e significados para a representação pictórica ou escultórica, seja para uma obra única, seja para um discurso complexo de imagens.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Tradução livre: “inventor das figuras que foram pintadas no novo salão do Palácio”. O documento encontra-se referido no artigo de Christopher Witcombe – “Cesare Ripa and the Sala Clementina” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1992, volume 55, p.278. Segundo Stefano Pierguidi “Giovanni Guerra and the Illustrations to Ripa's *Iconologia*” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1998, volume 61, p.174, a reivindicação de autoria do programa iconográfico da sala Clementina do Vaticano deve ser entendida no âmbito de um processo de nobilitação, e só algumas das figuras representadas serão efetivamente baseadas no tratado do iconólogo de Perugia. De todo o modo, o episódio é relevante para a compreensão da importância social atribuída ao “inventor” do significado das imagens.

<sup>38</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603. Na primeira edição: “*Cavate dall' Antichità et da altri luoghi*”. Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593: frontispício.

<sup>39</sup> Para outros exemplos da identificação do responsável do programa como “iconógrafo”, veja-se o artigo de Clare Robertson “Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1982, volume 45, pp. 160-181; a monografia de Rosa Lopez Torrijos - *La Mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro*, 1995, pp.55-68; e o artigo de Tim Ould – “Jacopo Zucchi, Artist-Iconograph” in *EREMAJ, Electronic Melbourne Art Journal*, número 2, 2007. A identificação da acção de um conselheiro erudito não exclui a possibilidade deste papel ser desempenhado por outros pintores ou pelo próprio autor da obra. Voltamos a examinar a questão, em mais detalhe, no ponto 1.7.

Completando o círculo e comprovando a extrema permeabilidade entre a pintura e a poesia, a obra de Cesare Ripa consolidou o método de criação de uma alegoria como uma espécie de artifício literário e Bartolomeu Pachão, o professor de humanidades de Peniche, ao publicar, em 1643, *A Fabula dos Planetas*, fez uso de alegorias pintadas, seja para os deuses do panteão greco-romano, seja para alegorias de virtudes políticas morais, como a calúnia, a necessidade ou a vingança, traduzindo, sem rebuscos, directamente da *Iconologia*:

Pintase a vingança mulher vestida de vermelho, na mam direita hum punhal despido, mordendo hu[m] dedo da esquerda, a ilharga hu[m] temeroso leam ferido com hum dardo.<sup>40</sup>

Como procuramos descrever através do longo percurso de edição dos manuais de Vincenzo Cartari e Cesare Ripa, o processo de sedimentação do significado das alegorias caminha em dois sentidos, seja pela construção de um texto cada vez mais rigoroso na definição de um conceito visual, seja pela configuração de uma imagem que se reporta exclusivamente ao significado dos textos.



Figura 12  
*Ingegno, Iconologia, Cesare Ripa, 1669*  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

<sup>40</sup> Bartolomeu Pachão, *A Fabula dos Planetas, moralizada, com varia doutrina política, ethica, & económica*. Lisboa, 1643. O autor reproduz o texto da figura da *Vendetta*: Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603, p. 494. Para construir o tratado de bom governo da República, o letrado de Peniche utiliza a alegoria mitológica, já que mesmo que a fábula "...carece de sucesso verdadeiro, não há nenhuma da qual, querendo quem a estuda, senão possa tirar utilidade." Bartolomeu Pachão, *A Fabula dos Planetas*, 1643: prómio ao leitor. Sobre o autor veja-se a nota biográfica de Diogo Barbosa Machado, na *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronológica*, volume I, p.472.

Ainda com maior amplitude teórica, a prevalência da elaboração de um conceito-ideia como princípio fundador de toda a linguagem culta, independente da forma expressiva, é o núcleo central da obra do historiador, poeta e teórico português Francisco Leitão Ferreira, que na elaboração do seu manual de retórica, *Nova Arte de Conceitos*, publicado em dois volumes, em 1718 e 1721, com a recolha das suas lições na Academia dos Anónimos, utiliza a figura alegórica do Engenho como elaborada por Cesare Ripa para corroborar a sua argumentação:

Quem duvidará, que para se differençar o homem do homem, isto he, o discreto do rude, o avisado do nescio, o erudito do tosco, o urbano do incivil, he preciso que seus conceytos de restrinjaõ a alguns dictames; Para que as imagens do pensamento sejaõ língua, em que cada hum se comunique como Anjo, & manifeste que tem mais de espirito, que de corpo? Sem duvida, quem inventou o engenho com azas, abonou a razaõ desta filosofia, dando a conhecer, que o homem engenhoso tinha mais de evangelico que de humano.<sup>41</sup>

Compartilhando estas mesmas ideias, o lexicógrafo Rafael Bluteau, discípulo de Leitão Ferreira nos concílios académicos de Lisboa, regista no *Vocabulario Portuguez e Latino* a utilização do termo “iconologia” que, de forma indelével, ficara associado à obra do italiano. Regista também a ideia da poesia clássica e das fábulas como origem das personificações de figuras morais utilizadas pelos pintores e escultores:

Usam Pintores, Imaginários, Estatuarios, etc. dessa palavra [iconologia], para significar a representações das virtudes, vícios, e outras coisas morais, ou naturais com aparência de pessoas vivas, como se pode ver no livro intitulado Iconologia, de Cesare Ripa, autor italiano. Teve a iconologia origem nas ficções dos Poetas, que aos seus falsos Numes atribuíram armas, insígnias, e vestiduras demonstrativas de suas excelências.<sup>42</sup>

Além desta importante tarefa enciclopédica, Rafael Bluteau, figura intelectual ímpar, notável lexicógrafo, historiador e orador, foi também autor de um pequeno tratado sobre as imagens simbólicas e são da sua autoria os versos do programa iconográfico do pórtico do Paço da Ribeira, para as festas de celebração do casamento de D. Pedro II com a princesa Maria Sofia,

---

<sup>41</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Francisco Leitão - Nova Arte de Conceitos que com o titulo de lições académicas na publica Academia dos Anonymos de Lisboa, dictava e explicava Francisco Leytam Ferreyra, 1718-1721*, livro I, lição primeira, parágrafo 16, pp.11-12. A obra de Cesare Ripa, *Iconologia, overo descrittione dell'imagini universali*, 1669, p.280, encontra-se citada à margem. O poeta, que foi prior da igreja do Loreto, e Beneficiado da Sé de Lisboa, é uma das figuras chave para a compreensão da recepção das ideias conceptistas sobre a linguagem erudita. No ponto 1.3.1 examinamos em maior profundidade a teoria e a prática de Leitão Ferreira como iconógrafo.

<sup>42</sup> Rafael Bluteau, *Vocabulario Portuguez e Latino*, 1712-1721, volume IV, p.21.

em 1687, e ainda o programa iconográfico, dedicado à eucaristia, das desaparecidas pinturas das paredes laterais da igreja do convento de Santa Marta de Lisboa.<sup>43</sup>

Como um verdadeiro dicionário, a obra de Cesare Ripa pode ser utilizada para a elaboração de um programa iconológico mais desenvolvido. Esta utilidade foi sublinhada pelo académico Zaratino Castellini, responsável por novos acréscimos a uma novíssima edição da *Iconologia*, no prólogo ao leitor, apontando o grandioso exemplo das festas de canonização de Santo Isidoro Lavrador, realizadas na Basílica de São Pedro, em Roma, em 1622, onde um conjunto de trinta e nove esculturas, realizadas a partir das instruções da obra do perugino representavam um conjunto de virtudes encarecidas pelo Santo, em oposição a oito esculturas de vícios:

Nel solenne Teatro eretto dalla zelante Natione di Spagna per la Canonizatione di Santo Isidoro di Madrid fatta nella Sacrosanta Basilica di S. Pietro di Roma in Vaticano del 1622. vi furono poste molte statue conforme alle Figure qui dentro espresse, spetialmente le virtù segnalate del Santo, l'Oratione, l'astinenza, la Contritione, la Mansuetudine, la Castità, fatica, pazienza, fermezza, Purità, Discretion, Obedienza, lealtà, humiltà, & altre fino al numero di trentanove. Nella facciata di fuora del Teatro vi erano otto termini che rassembravano otto viti conculcati dal Santo, Odio, Gola, Furore, Superbia, Inganno, Otio, Invidia, Avaritia.<sup>44</sup>

O programa da sumptuosa festa realizada sob o patrocínio da corte espanhola, descrito no relato contemporâneo de Giovanni Bricci, era obviamente muito mais complexo, e as alegorias das virtudes e vícios foram acompanhadas por 41 pinturas e 14 medalhões com inscrições

---

<sup>43</sup> O opúsculo, com o título *Tratado Compendioso de Arte Symbolica*, foi publicado na segunda parte das *Prosas Portuguesas*, em 1728. O programa do pórtico foi objecto de uma publicação dedicada ao patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, em 1694. Ainda sobre o mesmo tema, Bluteau (1727-1728: II, 320-326) fará publicar nos *Supplementos*, um “*Vocabulario de Synonimos, e frases portuguezas*” para facilitar as composições em prosa e em versos que contava com uma secção intitulada: *A Sciencia das Fabulas, Genealogica, Mitologica, Alfabetada, historicamente explicada e ornada com Synonimos, e vários Epithetos Latinos*, destinado preferencialmente aos poetas e literatos. No ponto 1.3.3, examinaremos as ideias expostas no tratado de Bluteau e a relação com os programas iconográficos citados.

<sup>44</sup> Cesare Ripa, *Della più che novissima iconologia*, 1630: proémio do editor. Tradução livre: No solene Teatro, erigido pela zelosa Nação de Espanha, para a Canonização de Santo Isidoro de Madrid, na Sagrada Basílica de São Pedro de Roma, no Vaticano, em 1622, foram dispostas muitas estátuas conformes às Figuras aqui expressas, especificamente as virtudes assinaladas pelo Santo: a Oração, a Abstinência, a Contrição, a Mansidão, a Castidade, a Perseverança, a Paciência, a Firmeza, a Pureza, a Discrção, a Obediência, a Lealdade, a Humildade e outras até o número de trinta e nove. Na fachada exterior do teatro, havia oito conceitos que figuravam oito vícios espezinados pelo Santo: o Ódio, a Gula, a Fúria, o Orgulho, a Dissimulação, o Ócio, a Inveja e a Avareza.

hagiográficas, e por um grande painel central, com a representação de Isidoro como Moisés fazendo brotar a água de um rochedo, acompanhado por uma ode dividida em 16 estrofes.<sup>45</sup>

Uma rara gravura da autoria de Matteo Greuter regista a cenografia do sumptuoso teatro - um extenso pórtico que circunscreve toda a nave da basílica e confere organicidade ao programa - concebido pelo pintor Paolo Guidotti, mais conhecido como o *Cavalier Borghese*, que, na cartela, além da autoria das belas pinturas da vida e milagres de São Isidoro, se identifica como arquitecto e poeta, e deve ser considerado o principal responsável pela configuração do programa:

Theatrum in ecclesia S. Petri in Vaticano sumptuosissimum hoc theatrum factum ad instantia Ciuitatis Matriti Architecto Paulo Guidotti Burghesio Equite Doctore et pictore egregio variis pulcherrimis inuentionibus et picturis vita e et miraculorum S. Isidori ornatum et summo decore erectum ad solemnitatem Canonizationis dicti Sancti in quo una eadem die alii quatuor in Sanctorum album relati fuere. 12 Martii 1622 <sup>46</sup>

Doutorado em direito, estudioso da matemática e da astrologia, o Cavalier Borghese cumpria assim uma espécie de especialização exigida por programas artísticos que desafiam os limites estritos entre as artes da arquitetura, escultura e pintura, utilizando os mais diversos materiais e as mais diversas expressões artísticas, do ouro ao cartão, da madeira ao óleo, das oitavas aos preceitos morais.<sup>47</sup>

De Roma para Lisboa, e sem a pretensão de sermos exaustivos – o conjunto transcende em muito os poucos exemplos que citamos -, podemos identificar a utilização da *Iconologia* de

---

<sup>45</sup> Em decisão de última hora, com o pórtico já em fase de conclusão, tomou-se a decisão de se celebrar também a canonização de Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier, São Filipe Néri e Santa Teresa de Ávila, como refere a crónica de Bricci, sem alteração do programa principal. Para um panorama geral sobre as festas seiscentistas, a preparação da Basílica do Vaticano como sede das comemorações e a especialização dos artistas envolvidos nas canonizações, veja-se a monografia recente de Vittorio Casale - *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, 2011.

<sup>46</sup> A gravura, que contempla nas laterais a representação dos outros santos canonizados no mesmo dia, foi reproduzida pelo historiador jesuíta Pietro Tacchi Venturi, num dos textos da obra de comemoração do terceiro centenário da canonização de Inácio de Loyola e Francisco Xavier: *La Canonizzazione* (1922: 53-58). Tradução livre: Sumptuosíssimo teatro erigido na Igreja de São Pedro do Vaticano, a pedido da cidade de Madrid, pelo arquiteto Paolo Guidotti, *il cavalieri Burghesi*, doutor e pintor egrégio das belas invenções e pinturas da vida e milagres do São Isidoro, criadas com superior ornato e decoro para as solenidades de canonização dos Santos, para a qual os outros quatro, representados no álbum, foram convocados para a mesma celebração.

<sup>47</sup> Sobre a carreira multifacetada do pintor, em que se destaca a obra realizada para o Palácio Giustiniani Odescalchi, veja-se o artigo de Italo Faldi - "Paolo Guidotti e gli affreschi della sala del cavaliere nel Palazzo di Bassano di Sutri" in *Bollettino d'Arte*, 1957, números III-IV, pp.278-295.

Cesare Ripa na definição dos programas iconográficos dos azulejos figurativos da capela de Rui Lourenço da Silveira da Igreja de São João Baptista de Moura, do Palácio e Quinta dos Marquês de Fronteira, em Lisboa, e da sala da Confraria do Santíssimo Sacramento da igreja de São Mamede de Évora.

No primeiro caso, da capela de Moura, trata-se de um programa iconográfico relativamente simples, de representação das quatro virtudes cardeais, em que a necessidade da intervenção de um iconógrafo erudito será mínima.<sup>48</sup>

No segundo caso, do Palácio e Quinta dos Marquês de Fronteira, trata-se de um dos mais importantes programas iconográficos realizados para a arquitectura civil, em Portugal, no século XVII, que ainda não foi objecto de uma leitura completa.<sup>49</sup>

Para a representação da Poesia, na varanda que liga o andar superior do edifício principal com o jardim de Vénus, escolheu-se, entre as várias propostas escritas da *Iconologia*, os melhores elementos iconográficos para representarem a alegoria, como o vestido das estrelas e a figura do cisne.



Figura 13  
*Alegoria da Poesia*. Olarias de Lisboa, c.1670  
Quinta dos Marquês de Fronteira  
© Teresa Verão

<sup>48</sup> Sobre o conjunto veja-se Vítor Serrão - *História da Arte em Portugal. O Barroco*, 2003, p.116.

<sup>49</sup> Para uma caracterização geral da Quinta de Recreio dos Marquês de Fronteira em Benfica, veja-se a monografia de José Cassiano Neves - *Jardins e Palácios dos Marquês da Fronteira*. Lisboa: Gama, 1941; sobre os jardins, veja-se o estudo de Ana Cristina Leite, *O jardim em Portugal nos séculos XVII e XVIII*. Tese de mestrado apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1988; e, ainda, sobre o edificado, veja-se o estudo monográfico de Marieta Dá Mesquita, *História e arquitectura uma proposta de investigação. O Palácio dos Marquês de Fronteira com situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal*. Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1992.

Estas referências foram depois transpostas para desenho e depois para os azulejos, articulando-se num conjunto mais vasto de representações que integram os imperadores romanos, os cinco sentidos, o desafio de Mársias, as três potências da alma, os sete planetas e as sete artes liberais.<sup>50</sup>

No terceiro caso, da decoração de uma sala sede da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de São Mamede de Évora, utilizou-se uma gravura da *Iconologia* para a representação da figura da virtude teológica da Caridade, como parte de um programa dedicado ao Sacramento da Eucaristia, que inclui representações da parábola do filho pródigo, uma alegoria do Triunfo da fé sobre os sentidos e ainda emblemas sagrados pintados no tecto.

A repetição parcial do programa na Igreja de Santiago de Évora, também realizado com a colaboração do pintor Gabriel del Barco, entre 1699 e 1700, evidencia a supervisão doutrinária do arcebispo Frei Luís da Silva Teles.<sup>51</sup>

### 1.1.3 PALAVRA E FIGURA NO EMBLEMA

Como vimos na definição de Cesare Ripa, para a tratadística de matriz aristotélica, os emblemas fazem parte do conjunto das imagens metafóricas ou, parafraseando mais uma vez o iconólogo italiano, das imagens que representam uma coisa diferente do que o que se apresenta imediatamente aos olhos.

Numa análise estrutural, esta tipologia define-se por uma composição tripartida, com a presença de um mote ou lema (*inscriptio*), uma figura (*pictura*) e um epigrama, geralmente em versos (*subscriptio*), mas serão muitos os exemplos de composições com mais ou menos componentes que reclamam a pertença ao universo dos emblemas.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Para as gravuras que foram utilizadas para a representação das Artes Liberais e a utilização da *Iconologia* de Cesare Ripa para a alegoria da Poesia, veja-se o artigo de Ana Paula Rebelo Correia-Arnould - "As fontes de inspiração dos azulejos da 'Galeria das Artes'" in *Monumentos*, 1997, número 7, p.64.

<sup>51</sup> Para uma descrição completa do programa da sala da confraria da Igreja Paroquial de São Mamede, veja-se o nosso artigo: Celso Mangucci - «Sob o império da Retórica. Os programas iconográficos de Santiago e São Mamede de Évora» in *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*, junho de 2014, número 8, pp.34-47.

<sup>52</sup> O trabalho de Mario Praz sobre a literatura emblemática do século XVII, *Studies in Seventeenth-century Imagery*, publicado pela primeira vez em 1939, precursor dos estudos modernos sobre o tema, prefere uma classificação mais abrangente e inclui as empresas e outras variantes presentes nas festas efémeras (seguimos a versão castelhana, publicada com o título *Imágenes del Barroco. Estudios de Emblemática*, 1989, capítulo I, pp.15-66). Idêntica opção foi seguida quando da organização do *Corpus Librorum Emblematum*, dedicado à

Com influência intelectual pelo menos equivalente à *Iconologia* de Cesare Ripa, senão maior, o *Emblematum Liber* de Andrea Alciato nasce, primeiramente, num contexto de revivescência humanista, como uma colecção de epigramas, onde a descrição de um acontecimento ou de um objecto natural permite a apresentação de um pensamento moral. Essa prosa eufónica possibilitou que os versos servissem de guia para que os pintores e escultores configurassem um escudo ou uma empresa, como o próprio autor recorda numa carta a um amigo:

*En ces jours de Saturnales, j'ai composé, pour mon ami Ambrogio Visconti, un petit livre d'épigrammes que j'ai baptisé emblèmes; en effet dans chacune de ces pièces, je décris un objet, pris à l'histoire ou à la nature, susceptible de recevoir un sens ingénieux, et d'où les peintres, sculpteurs, orfèvres, puissent tirer ce que nous appelons des écussons... ou utilisons comme insignes...<sup>53</sup>*

Também como *Le Imagini* e a *Iconologia*, a primeira edição da obra de Alciato, um jurista de origem milanesa, professor de direito na Universidade de Avinhão, foi publicada pela primeira vez em Augsburg, em 1531, sem ilustrações, e a ideia da adição de estampas, realizadas por Jorg Breu, parece dever-se creditar ao editor Heinrich Steyner.<sup>54</sup>

Por força desse nascimento, as imagens ilustram o referente principal dos versos de Andrea Alciato e consagram a criação de uma linguagem mista, com referências cruzadas, onde todos os elementos concorrem para criar um significado subtil, de carácter moral e filosófico.

Como vimos ocorrer no caso de Vincenzo Cartari e Cesare Ripa, as sucessivas edições vão trazer contribuições e acréscimos de monta à obra de Alciato, e a sua contínua transformação representa uma espécie de laboratório inspirador para uma florescente e criadora produção editorial que não conhecerá descanso, pelo menos até aos finais do século XVIII.

---

prodigiosa produção dos jesuítas, coordenada por Peter Daly e G. Richard Dimler - *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series: Part One, A-D.*, 1997.

<sup>53</sup> Tradução livre: Nestes dias de Saturnália, compus, para o meu amigo Ambrogio Visconti, um livrinho de epigramas que baptizei com o nome de emblemas; de facto, em cada uma destas peças, descrevo um objeto, retirado da história ou da natureza, capaz de receber um significado engenhoso e do qual pintores, escultores e ourives podem desenhar o que chamamos de escudos... que utilizamos como insígnias... Citamos o trecho da carta a partir do ensaio de Pierre Laurens, «L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique: le point sur une recherche» in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2005, ano 149, número 2, p.884.

<sup>54</sup> Para um historial das primeiras edições de Alciato e a inclusão das gravuras veja-se a obra clássica de Henry Green - *Andrea Alciati and his books of Emblems*, 1873, pp.64-65; e a apreciação mais recente de Santiago Sebastián - *Alciato, Emblemas*, 1985, p.21.

Alem da inclusão das ilustrações, que mereceram a aprovação do autor, e de uma reorganização que agrupou os emblemas por temas, a obra, depois da morte de Alciato, em 1550, recebeu o acréscimo de uma teórica e, ainda, de forma um pouco paradoxal para uma obra que se aspira simbólica e elusiva, de comentários onde se explicam as múltiplas referências culturais presentes nos emblemas.<sup>55</sup>

Entre as numerosas edições e traduções comentadas, ficaram famosas as reedições em latim do professor de Salamanca Francisco Sanchez de las Brozas, mais conhecido como *El Brocense*, publicada em 1573, e a de Claude Mignault, professor da Universidade de Sorbonne, em Paris, publicada no mesmo ano, mas acrescentada na edição de 1577.<sup>56</sup>

Na edição de Claude Mignault, com a adição de uma pequena apresentação teórica de matriz histórico-filosófica, os emblemas de Alciato encontram as suas origens numa tradição hermética, filiada nos hieróglifos egípcios, nas linguagens divinatórias dos caldeus, e nas figuras geométricas pitagóricas. Nesta ampla teoria do símbolo, os emblemas - e também as empresas - são a revivescência de uma sabedoria divina, uma linguagem que guarda a possibilidade, pela sua comunhão com o sagrado, de atingir um conhecimento superior:

There is a famous passage in Clement of Alexandria, *Miscellanies*, Book 5, where he says that the Egyptians and the Hebrews used abstruse symbols, so that they could make participants in divine wisdom of those who had been initiated into the sacred rites. And he adds that to Plato it was counted an impiety that anyone who was not at all pure should approach to touch anything pure. For this reason, it is clear, the sacred oracles were formerly given in enigmas, and true mysteries were not shown to those who approached rashly and imprudently, but to those who had first been purified and who had prepared themselves carefully. This same writer observes that those who were taught by the Egyptians first learned the way and procedure, which was called 'epistolographic', that is a method designed for writing letters; a second, which the priests used, that is the sacred

---

<sup>55</sup> Curiosamente, tudo indica que a primeira ideia da adição dos comentários a obra de Alciato tenha nascido na Universidade de Coimbra, por iniciativa do alemão Stockhamer, autor de uma edição da *Emblemata* publicada em Lyon, em 1556. Sobre esta questão e para uma visão abrangente sobre a recepção da emblemata de Alciato em Portugal de seiscentos, veja-se a tese de doutoramento de Filipa Marisa Araújo, *Verba significant, res significantur: a recepção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 2014.

<sup>56</sup> Francisco Sanchez de las Brozas, *Francisci Sanctii Brocensis in inclyta Salmaticensi Academia rhetoricae, Graeaeque linguae professoris Comment. in And. Alciati Emblemata*, publicada em Lyon, em 1573. Neste mesmo ano edita-se *Omnia Andrea Alciati V.C. Emblemata*, com os comentários de Claude Mignault em Antuérpia, nas oficinas de Christopher Plantin.

scribes; the third and last they called the 'hieroglyphic', that is a certain sacred sculpture or carving. Of these the most famous was that one which was called 'symbolic'.<sup>57</sup>

Essa conotação do emblema e das empresas com ideias neoplatónicas, de uma linguagem em si mesma próxima ao conhecimento divino, particularmente estimadas na primeira metade do século XVI, dará lugar, com o aproximar do final da centúria, a uma abordagem aristotélica fundida com preceitos nominalistas da escolástica de Tomas de Aquino, em que a “centelha divina”, introduzida na “forja da imaginação”, é o ponto original de todos os conceitos, numa transposição de princípios filosóficos que podemos identificar de maneira consubstanciada com os tratados de António Passevino e Federico Zuccaro.

Apesar da dificuldade em discernirmos, no limite, as nuances de cada uma destas correntes filosóficas, como vamos examinar com maior pormenor mais a frente, esse ressurgimento da teologia escolástica é o coroamento do que se pode considerar a matriz teórica da imagem metafórica seiscentista e, conseqüentemente, um passo fundamental para a compreensão de programas iconográficos, particularmente os programas tipológicos de concordância entre o Antigo e o Novo Testamento.<sup>58</sup>

Em Portugal, a produção de uma teoria que enquadra esse tipo de produção poético-pictórica foi realizada desde cedo, e o nosso já conhecido Manuel Correia, nos seus comentários à obra magna de Camões, apresenta aos seus leitores uma visão sensata e coerente sobre esta produção:

---

<sup>57</sup> Seguimos a versão inglesa de Denis Drysdall, realizada a partir da edição de 1577. Tradução livre: Há uma famosa passagem em Clemente de Alexandria, *Miscelânea*, Livro 5, onde diz que os egípcios e os hebreus usavam símbolos obscuros, para que se pudessem tornar participantes da sabedoria divina como aqueles que haviam sido iniciados nos ritos sagrados. E acrescenta que para Platão era um acto ímpio que qualquer um que não fosse de todo puro pudesse se aproximar para tocar em algo puro. Por esta razão, está claro, os oráculos sagrados foram anteriormente transmitidos em enigmas e mistérios verdadeiros e não foram mostrados àqueles que se aproximaram precipitadamente e imprudentemente, mas àqueles que foram purificados pela primeira vez e que se prepararam cuidadosamente. Este mesmo escritor observa que aqueles que primeiro foram ensinados pelos egípcios aprenderam o caminho e o procedimento, que foi chamado de "epistolográfico", que é um método projetado para escrever cartas; um segundo, que os sacerdotes usavam, isto é, os escribas sagrados; e o terceiro e último, eles chamavam o "hierogligráfico", isto é, uma certa estátua ou escultura sagrada. Destes, o mais famoso foi aquele que foi chamado de 'simbólico'.

<sup>58</sup> A profundidade e o alcance das ideias neoplatónicas já tinham sido postas em dúvida por Mario Praz (*Imágenes del Barroco. Estudios de Emblemática*, 1989, capítulo I, p.50), e o próprio Panofsky, no prefácio da segunda edição da “Idea” neoplatónica, avisa os leitores para os limites da leitura proposta (seguimos a versão em português, editada com o título *Idea, Contribuição a história do conceito da antiga teoria da arte*, em 1994, prefácio à segunda edição). As mesmas reticências devem estender-se à análise de Ernest Gombrich sobre a obra de Cristóforo Giarda para o programa iconográfico da Biblioteca Alexandrina. Ver: Ernest H. Gombrich - “Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1948, volume 11, pp.163-192.

Poesia muda he a pintura, como se lhe chamão todos os poetas. Taes são os emblemas, empresas e pegmas de que os poetas trattão em muitos lugares. De semelhante modo de escrever usavão os Egypcios, pintando aves, animaes, & outras cousas semelhantes, pelos quaes sinaes mostravão o que querião, & a esses sinaes chamavão hieroglyphica, que quer dizer letras sagradas, pela grande veneração que tinhão a esse genero de escrever.<sup>59</sup>

Podemos ainda perceber com bastante clareza como evolui a produção teórica sobre a pintura e as linguagens poéticas mistas em Portugal, se compararmos os tratados artísticos do frade dominicano de Filipe Nunes com o de Manuel Pires de Almeida, formado nos bancos da Universidade de Évora.

Em 1615, o tratado *Arte poetica e da pintura e symmetria, com principios da perspectiva* de Filipe Nunes sai dos prelos da oficina de Pedro Crasbeek e, apesar dos seus intentos relativamente modestos, a obra é construída no pressuposto de que a pintura, a poesia e a oratória são irmãos de berço, comungando de características semelhantes:

Se ajuntei estas duas Artes não foy sem fundamento pois se Vê quanto comercio tem a Pintura com a Poesia & Oratória, que dizia Simonides *Picturam esse tacentem poesim, poesim autem esse loquentem Picturam*. Que a pintura era huma Poesia calada. & a Poesia huma Pintura que falava. E Platão *de pulcro* lib. 26. vem a dizer o mesmo.<sup>60</sup>

Como se pode depreender da estrutura da obra, subdividida em um tratado da poesia e outro de pintura, ambas são artes da linguagem e podem ser apreendidas e organizadas segundo um conjunto de regras. Se a poesia é uma estrutura marcada pela combinação de versos, a pintura é fundada sobre o desenho, e encontra nas linhas da geometria uma espécie de alfabeto, regulado pela perspectiva e pela simetria. Esta estrutura comparativa relativamente simples é um processo teórico absolutamente fundamental para a nobilitação e valorização da pintura e do discurso pictórico enquanto campo de conhecimento individualizado, com atributos técnicos específicos.

Avançando com mais um passo que marca a tratadística em Portugal por todo um século, duas décadas passadas, e a obra de Manuel Pires de Almeida, um intelectual e poeta próximo do círculo do Arcebispo de Évora, D. José de Melo, aprofunda a relação

---

<sup>59</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, 1613, p.209v. A utilização muito pouco comum do vocábulo “pegma”, de origem grega, supõe o conhecimento da obra *Emblemas Morales*, de Juan de Horozco y Covarrubias (1604, livro I, capítulo I, fólio 9), com um capítulo introdutório onde se explica “...que cosa son Emblemas, Empresas, Insignias, Divisas, Symbolos, Pegmas y Hieroglyphicos.”

<sup>60</sup> Filipe Nunes, *Arte poetica e da pintura e symmetria, com principios da perspectiva*, 1615, prólogo aos leitores.

entre as duas irmãs inexoravelmente mescladas pela produção de emblemas, empresas, enigmas e hieróglifos. A argumentação desenrola-se definitivamente sob o signo da poética aristotélica, em que se encontra a chave capaz de definir princípios para esta linguagem mista e metafórica:

Dos primeiros quatro modos trataremos hum pouco ao largo, com o motivo de serem Pinturas, e Poesias juntamente, dando o pr<sup>o</sup> lugar de misto de Poesia, e Pintura ao Emblema, o segundo a Empreza que sam ficções com lingoagem, e se permitem entre os Poemas, o terceiro ao Enima que também tem muito cheiro de poema e o ultimo ao ieroglífico que só tem pintura, e ficam sem lingoagem, e nam he tanto poema, quanto hũa metáfora de hũa cousa em outra.<sup>61</sup>

Fundada sob sólidos princípios teóricos, o tratado de Pires de Almeida equipara as três partes da formalização do discurso pictórico, o rascunho, composição e a cor à *inventio*, *dispositio* e *elocutio* da retórica poética e conclui com um tratado sobre o emblema como cúmulo da linguagem erudita, uma ideia que terá ampla aceitação nas academias seiscentistas e setecentistas.



Figura 14. *Silêncio Vocal*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c. 1745. Aula da Poética do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor

<sup>61</sup> Seguimos a edição crítica de Adma Fadul Muhana - *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*, 2002, fólho 85.

#### 1.1.4 A ICONOLOGIA E O EMBLEMATUM LIBER COMO DICIONÁRIOS

Como já tínhamos anteriormente sublinhado, as adições à obra de Alciato não foram apenas ao nível da teórica. A coabitação entre os três planos diferentes do emblema – *lemma*, *pictura e subscriptio* –, nas inúmeras edições, recebeu ainda um quarto elemento, com a adição de uma prosa comentário.

Como bem nota Robert Klein, a explicação das empresas e emblemas vai tornar-se um verdadeiro sub-género literário do conceptismo seiscentista, absolutamente fundamental para a compreensão do significado da imagem, por um lado constituindo parte da própria obra e, por outro, quando associado a obras de maior circulação, ampliando e sedimentando a compreensão dos significados presentes nas *picturae*.<sup>62</sup>

A influente edição seiscentista com o título programático de *Declaracion magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*, do professor de humanidades Diego López, publicada pela primeira vez em 1615, é um

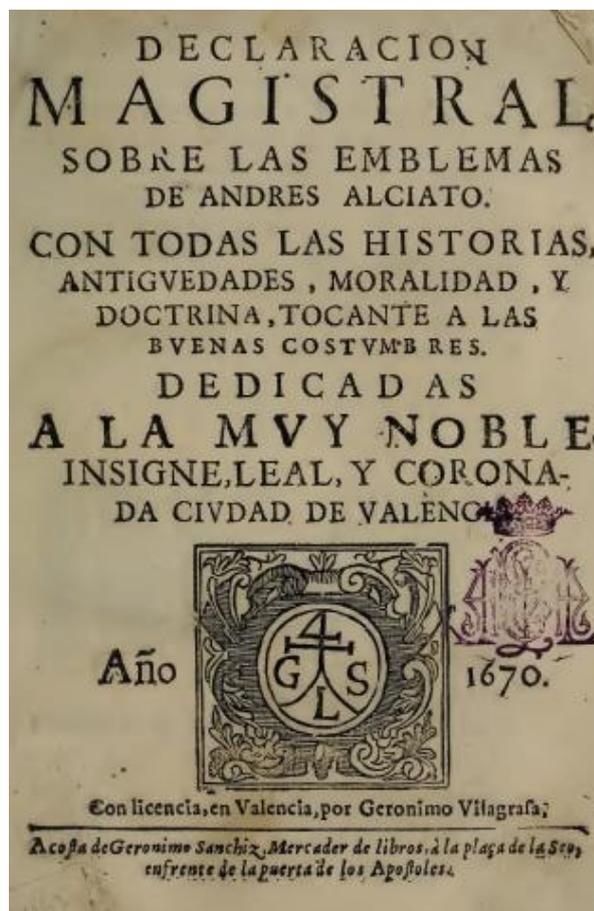


Figura 15  
Diego López  
*Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*, 1670  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

<sup>62</sup> «L'impresa avait atteint un palier: elle était devenue une oeuvre dont le mérite principal consistait dans la richesse des significations et des allusions que l'on pouvait cacher ou découvrir dans sa structure complexe: l'«explication» d'une impresa en vers ou en prose était devenue un genre littéraire à part - occasion, naturellement, de flatter le porteur, mais aussi exerce typiquement concettiste.» Robert Klein – «La Théorie de L'expression Figurée dans Les Traités Italiens sur Les Imprese, 1555-1612» in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1957, tomo 19, número 2, p.322. Tradução livre: A empresa alcançou um novo patamar: tornou-se uma obra cujo principal mérito consistia na riqueza de significados e alusões que podiam ser escondidos ou descobertos na sua estrutura complexa: a "explicação" de uma impresa, em verso ou em prosa, tinha se tornado um gênero literário à parte - uma oportunidade, naturalmente, para lisonjear o proprietário, mas também um exercício tipicamente conceptista.

bom exemplo do contínuo interesse suscitado pela obra do jurista milanês, onde a adição dos comentários permite o conhecimento da referência cultural por de trás do significado de cada um dos elementos que compõem a intrincada rede de significados dos emblemas.<sup>63</sup>

Será esta organização da obra em forma de dicionário de referências simbólicas, primeiro com uma organização temática e depois com um texto justificativo, o que torna relativamente acessível a utilização das figuras de Alciato em programas iconográficos mais vastos, com ou sem referência ao *motto* e aos versos, assumindo a condição de figuras-vocabulário em tudo semelhante às alegorias de Cesare Ripa. Aliás, todos os programas iconográficos seiscentistas beneficiam desse extenso mundo simbólico dicionarizado, que incluem obras como o *Delle Imprese Sacre* do bispo Paolo Aresi e o *Mondo Simbolico* do abade Filippo Picinelli.<sup>64</sup>

Entre as poucas gravuras de Josefa de Óbidos, que provavelmente considerou uma hipótese de especialização profissional, conhecemos a estampa realizada, a pedido do reitor D. Manuel Saldanha, em 1653, da representação da “figura da Universidade” conotada com a Sabedoria.

Nesse trabalho, a pintora realizou uma transposição do texto dos Estatutos da Universidade de Coimbra que definia a forma visual da insígnia da instituição de ensino conimbricense:

As insígnias, que esta Universidade de seu fundamento tem, são huma figura de huma mulher que representa a Sapiência, assentada com huma esfera na mão, rodeada de livros: & huma letra ao redor que diz *Per me Reges regnant legum conditores justa decerunt*. lib. Prov. Salõ. cap. viij.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Diego López, *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antiguedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*, 1615. Esta edição, e a de 1655, 1670 (com marca de pertença do Convento de Nossa Senhora da Penha de França) e, ainda, a de 1684, acham-se representadas nas coleções da Biblioteca Nacional de Lisboa.

<sup>64</sup> A monumental obra *Delle Imprese Sacre* do bispo Paolo Aresi foi sendo compilada em sucessivas edições, a partir de 1613. A versão latina do sétimo volume, editada com o título de *Sacrorum phrenoschematum*, em 1702, com as gravuras dos emblemas, está presente nos acervos da Biblioteca da Universidade de Coimbra. O *Mondo Simbolico, o sia universita d'impresce scelte, spiegate, ed' illustrate con sentenze ed eruditioni sacre, e profane*, do abade agostiniano Filippo Picinelli, publica-se pela primeira vez em 1653, e consta do acervo da mesma biblioteca, com marca de posse do Colégio de Nossa Senhora do Carmo, de Coimbra.

<sup>65</sup> *Estatutos da Universidade de Coimbra. Confirmados por el Rey nosso Señor Dom João o 4º em o anno de 1653*, 1654: p.77. Como indicado, trata-se de um versículo do Livro dos Provérbios, 8:15, do Antigo Testamento. Tradução livre: “Por mim [a Sabedoria], os reis governam, e os legisladores discernem a verdade.” A definição por escrito das insígnias da Universidade de Coimbra pode ser recuada, pelo menos, a 1555, como escreve António Gomes da Rocha Madahil, “A Insígnia da Universidade de Coimbra”. Separata da Revista *O Instituto de Coimbra*, volume 92, 1ª parte, 1937. Sobre a actividade de Josefa de Ayala como gravadora e sobre a comissão da insígnia da Universidade à pintora, veja-se o texto de Joaquim Caetano, publicado no catálogo da exposição *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português*, 2015, pp.66-69.

A composição da pintora, que poderá ter tido conhecimento de outras representações anteriores, apresenta a Sabedoria, como regem os estatutos, sentada num escritório ou numa biblioteca com o cetro encimado pela esfera armilar na mão direita e com o livro aberto com o versículo do Antigo Testamento, o verdadeiro lema da instituição, que atesta a origem divina do conhecimento verdadeiro.<sup>66</sup>

Mas Josefa de Ayala, muito provavelmente com aconselhamento dos egrégios professores da direcção da Universidade, não se pode furtar aos ditames da linguagem culta, e acrescenta alguns elementos significantes que transformam a insígnia numa verdadeira empresa ao agrado dos seus contemporâneos. Na cabeça, a Sabedoria-Universidade de Coimbra ostenta a coroa de ouro da razão que, segundo Cesare Ripa, denota o lugar onde as operações da alma se realizam com maior rigor. Ao lado da Sabedoria, Josefa d'Óbidos representa uma coruja, ave associada à Palas Atenas, simbolizando a avaliação e o conselho prudente, numa provável referência ao emblema "*Prudens magis quam loquax*", de Alciato, em que é caracterizada como reservada e pouco faladora, e por isso imune aos defeitos de uma loquacidade impulsiva ou temerária.<sup>67</sup>

Corroborando essa tradição simbólica, o autor da *Iconologia* também assinala a relação da coruja com Palas Atenas-Minerva e a figura do bom conselho:

La civetta fu l'insegna de gl'Atenesi huomini di gran sapienza, & consiglio, fu consecrata ancora a Minerva Dea della sapienza, & nata dalle cervella di Gioue, perche chi consiglia, deve veder lume, quando a gli altri è oscuro, & giudicare, & discernere il bene dal male, & il bianco dal nero, come la civetta, che vede benissimo di notte, come scrivono i naturali.<sup>68</sup>

Na gravura representa-se ainda um peneiro no chão, que se deve associar à figura da Sabedoria e ao judicioso exame de todas as implicações morais, boas ou más, da acção humana, como ensina o iconólogo de Perugia:

---

<sup>66</sup> O próprio livro dos *Estatutos da Universidade de Coimbra*, 1653, p.3, menciona uma antiga escultura com a representação da Sabedoria, que seria contemporânea da fundação da Universidade.

<sup>67</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603, p.425, e Diego López, *Declaracion magistral*, 1670. O mesmo sucede na obra de Vincenzo Cartari, como já vimos. Ver nota 19.

<sup>68</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603, p.85. Tradução livre: A coruja foi empresa dos atenienses, homens de grande sabedoria e conselho, [ave] consagrada à Minerva, Deusa da sabedoria, nascida dos cérebros de Júpiter, porque aqueles que aconselham, devem ver o fogo, quando para os outros é obscuro, e julgar e discernir o bem do mal e o branco do preto, como a coruja que enxerga muito bem à noite, segundo escrevem os naturalistas.

Alcuni la figuravano col cribro, overo crivello, per dimostrare, che è effetto di sapienza saper distinguere, & separar il grano, dal gioglio, & la buona, dalla cattiva semenza ne' costumi, & nell'attione dell'huomo.<sup>69</sup>

Um outro exemplo da utilização de um emblema de Alciato como elemento de um programa iconográfico mais vasto é o da figura escultórica da deusa da Fortuna-Ocasão, em vulto pleno, dourada e colocada sobre um falso vão, no centro da varanda dos reis dos jardins da Quinta dos Marquês de Fronteira em Benfica, em obra que tudo indica ter sido dirigida pelo arquitecto João Nunes Tinoco e que estaria concluída para as festas de casamento do 2º Marquês com a filha do Conde de Atouguia, celebradas em 1673.<sup>70</sup>

Se consultarmos o comentário de Diego Lopes sobre a alegoria, além de definir o significado moral do emblema, com o ser próprio dos sábios aproveitar a oportunidade oferecida pela ocasião, o professor de humanidades define e explica também cada um dos elementos da figura, fazendo a tradução verso a verso, para demonstrar a exacta correspondência entre a criação poética e a representação figurada:

Quando Lysippo hizo la estatua de la ocasion, pusola en las puntas de los pies, sobre una rueda, significando que se pasa mui presto; y por esso ponen alas en los pies como á Mercurio (*rotor usque*) nunca paró (*car retinis talaria plantis*) porque tienes talaes, y alas en los pies (*aura levis rapit me passim*) el ligero viento me arrebatà à cada paso (*dic*) dime (*unde novacula tenuis est in dextra?*) de donde tienes en la mano derecha esta navaja? (*hoc signum*) esta sinal aguda (*docet*) ensena (*me esse magis scilicet acuta omni acie*) que foi mas aguda que toda agudeza (*carcoma in fronte?*) porque tienes en la frente esse cabelo? (*ut prendar occurrens*) para que encontrandome alguno me eche mano (*at heus tu dic*) pero o'a [sic] tu dime (*eur pars posterior capitis*) porque la parte postera de la cabeça (*est calva*) está sin cabellos. Alude à lo que dizem de la ocasion.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603, p.425. Tradução livre: Alguns a representam com um crivo, ou peneiro, para demonstrar que é consequência da sabedoria, o saber distinguir e separar o trigo do joio, e [separar] a boa da semente ruim, [assim como se deve separar o bom e o mau] nos costumes e nas acções do homem.

<sup>70</sup> A identificação do emblema foi apontada pela primeira vez por Ana Cristina Leite, na dissertação de mestrado já citada, *O jardim em Portugal nos séculos XVII e XVIII*, 1988, p.153. Ainda sobre a figura da Ocasão veja-se o texto de Luís de Moura Sobral - «'Occasio' and 'Fortuna' in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation» in *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics. Glasgow Emblem Studies*, 2009, número 13, pp.101-124.

<sup>71</sup> Diego López, *Declaracion magistral*, 1670, p.441. Tradução livre: Quando Lisipo fez a estátua da ocasião, colocou-a na ponta dos pés, sobre uma roda, significando que ela passa muito depressa; e por isso coloca asas nos pés como a Mercúrio (*usque rotor*) nunca parou (*car retinis talaria plantis*) porque tem talaes e asas nos pés (*aura levis rapit me passim*) o leve vento me arrebatà a cada passo (*dic*) diga-me (*unde novacula tenuis est in dextra?*) por que você tem essa faca na mão direita? (*hoc signum*) este sinal agudo (*docet*) ensina (*me esse*

Embora a interpretação do conjunto exija uma análise que transcende em muito os objectivos desse nosso exemplo, parece evidente que a figura se relaciona com a galeria régia, expressando a ideia da inconstância da Fortuna como uma forma de ameaça perene à continuidade do poder da Casa Real. Essa ameaça constante justifica o papel militar dos heróis da Restauração, tema central do programa de celebração do triunfo de uma nova aristocracia, de que o Marquês de Fronteira é um dos mais dignos representantes.

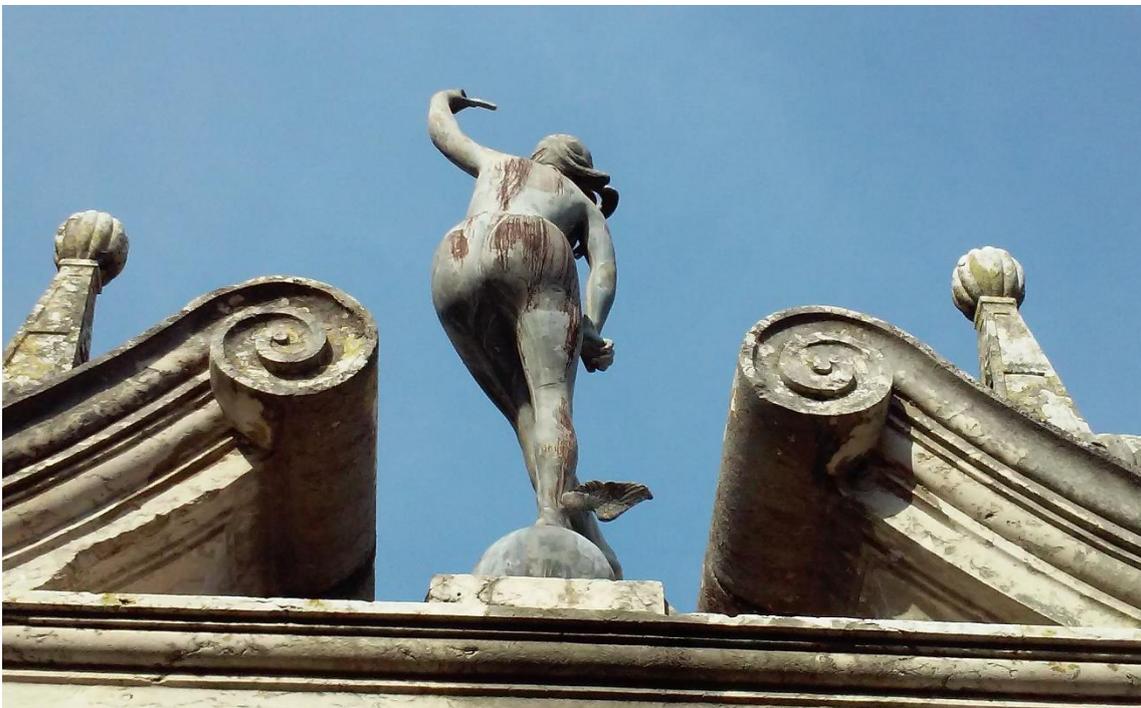


Figura 16. *Alegoria da Ocasão*, c.1670. Galeria dos Reis, Quinta dos Marquesses de Fronteira © Teresa Verão

---

*magis scilicet acuta omni acie*) que era mais agudo que toda a agudeza (*carcoma na fronte?*) porque tem na testa esse cabelo? (*ut preñar occurrens*) de modo que me encontrando alguém me deite a mão (*at heus tu dic*) mas pode dizer (*eur pars posterior capitis*) porque a parte postera da cabeça (*est calva*) é sem cabelo? Alude ao que dizem da ocasião.”



Figura 17. *Insígnia da Universidade de Coimbra*, Josefa de Ayala, 1653. Gravura inserta na obra *Estatutos da Universidade de Coimbra*, 1654. Foto do autor

### 1.1.5 AS EMPRESAS SAGRADAS E A HISTÓRIA DA DIVINA DA SABEDORIA

As alegorias, os emblemas, os enigmas e as empresas sagradas são uma das muitas formas da imagem metafórica que encontram uma espécie de berço original nas *imprese*. De facto, a linguagem combinatória entre palavras e figuras, em que se define um lema de conduta pessoal, próprio dos comandantes militares, nobres e académicos, foi tema central de uma extensíssima bibliografia teórica, absolutamente incontornável para o estudo da imagem metafórica, que encontra o seu avatar no *Dialogo de L'Imprese Militari et Amoroze* de Paolo Giovio, publicado pela primeira vez em 1555.<sup>72</sup>

Cultivada com apreço pelos teólogos e historiadores religiosos, as empresas sagradas são, como os emblemas, uma derivação das empresas, em que se processa uma transposição de um compromisso moral individual e particular para um compromisso universal cristão.

O padre teatino Paolo Aresi, bispo de Tortona, foi o responsável pela compilação de um influente repertório de empresas sagradas, numa coletânea conhecida pelo título de *Delle Imprese sacre*. O bispo desenvolveu o projecto por mais de vinte anos, desde a publicação do primeiro volume, em 1613. A obra está organizada por temas, distribuídas pelo reino animal, vegetal e artificial, a vida de Cristo, da Virgem, ou os comportamentos morais.<sup>73</sup>

A obra do bispo de Tortona pretende funcionar como uma espécie de dicionário de conceitos predicáveis, isso é, conceitos e ideias que, pela sua porosidade metafórica, podem ser utilizadas para a composição de peças oratórias. Como de rigor, apresenta uma definição útil para compreendermos o âmbito e os objectivos desta produção que, a exemplo da definição proposta pelo arcebispo Gabriele Paleotti para as imagens sagradas, irá diferenciar-se pelas figuras e palavras terem sido extraídas dos livros da Bíblia e pelos fins religiosos a que se propõe:

Dico dunque, che si chiamano SACRE queste IMPRESE per ragione della forma, del soggetto, del fine, e tal'ora della materia ancora: Della forma (che nell'Imprese sono le parole, ò vogliam dire Motto) per essere questa tolta dalle Scritture Sacre. Del soggetto, perche sono in lode di Dio, d'alcun suo Santo, ò delle virtù loro, e se beneve ne sono ancora in biasimo di cattui, si sà non dimeno, che le cose contrarie appartengono

---

<sup>72</sup> A versão castelhana, com o título *Dialogo delas empresas militares y amorosas*, impressa em Lyon, em 1561, faz parte do acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

<sup>73</sup> Sobre este longo processo editorial, com diversas impressões, subdivididas em sete volumes, veja-se a resenha bibliográfica elaborada por Mario Praz - *Studies in Seventeenth-century Imagery*, 1975, pp.256-259.

all'istessa dottrina, e che à quegli appartiene il biasimar il vizio, di cioè officio il lodar la virtù. Del fine, perche sono indirizzate al frutto spirituelle dell'anime, alla santità de costumi. E della materia ancora y per essere questa, cioè (la figura e'l corpo) presa talvolta da libri Sacri.<sup>74</sup>

Um outro subgénero das *imprese* são as *Empresas Morales* da autoria de Juan de Borja y Castro, filho do Duque de Gandia e embaixador em Portugal no tempo de D. Sebastião. Publicado, em Praga, em 1581, além da concisão da linguagem simbólica, realçada por cartelas maneiristas, caracteriza-se pela presença de um comentário no qual, o autor, que mais tarde seria agraciado com o título de Conde de Ficalho, explica o sentido geral do emblema e as relações significantes que se estabelecem entre o mote e a figura.<sup>75</sup>

O emblema como o mote “A bondade e a beleza”, representado por um desenho da figura geométrica do círculo com um ponto no meio, é um bom exemplo desse tipo de prosa, articulando, numa perspectiva histórica, tanto os conhecimentos filosóficos da Antiguidade como os textos da sagrada escritura, tanto as ciências da natureza como a matemática.

Numa abordagem que pretende reunir a tradição filosófica pagã com a cristã, Platão e São Paulo são dois colaboradores no entendimento pleno da obra do criador, apresentada aos homens como um livro de sabedoria, em que a beleza e a bondade divinas encontram a sua perfeita representação no círculo com um ponto no meio:

“...y demás deste conocimiento les dio un Libro, que es el de las criaturas, para que por el rastro dellas, hallassen à su Criador, y por las perfecciones dellas viniessen en conocimiento de las perfecciones de Dios, y haviendose aprovechado desse libro los antiguos Philosophos, antes de la venida de Christo nuestro Señor al mundo dixeron, que

---

<sup>74</sup> Paolo Aresi, *Imprese Sacre, con triplicati discorsi illustrate, & arricchite a predicatori y à gli studiosi della Scrittura Sacra, & à tutti quelli, che diletano d'imprese, di belle lettere, & di dottrina non volgare non men utili che dilettevoli*, 1629, livro II, proémio ao leitor. Tradução livre: Por isso digo que se chamam SAGRADAS estas EMPRESAS em razão da forma, do tema, do fim, e, algumas vezes ainda, da matéria. Da forma (que nas empresas são as palavras, ou como querem chamar *motto*) por serem tiradas das Escrituras Sagradas. Do tema, porque são em louvor de Deus, de algum seu Santo, ou de suas virtudes, e se são benevolas em não repreender os pecadores, sabe-se que as coisas contrárias pertencem à mesma doutrina, e que a estas [empresas sagradas] pertence o repreender o vício, com o objectivo de louvar a virtude. Do fim, porque são endereçados para o disfrute da alma e para a santidade dos costumes. E da matéria ainda, é por ser esta, isto é (a figura é o corpo), por vezes, tomada dos livros sagrados.

<sup>75</sup> A obra de Juan de Borja é considerada fundadora de um “modo hispânico” de linguagem simbólica, profundamente alicerçado sobre o carácter moral de fundo religioso. Sobre as valências didácticas das *Empresas Morales*, veja-se o artigo de Alejandro Martínez Sobrino e Cirilo García Román – “Las Empresas Morales de Juan de Borja Instrumento de Pedagogía Jesuítica” in *Imago Revista de Emblemática y Cultura Visual*, número 9, 2017, pp. 73-86. A segunda edição, de 1680, encontra-se representada nos acervos da Biblioteca da Universidade de Coimbra e na Biblioteca Municipal de Elvas.

la bondad estava en el centro, y la hermosura en la circunferencia [Plato in convivio].  
Dando á entender, que Dios es, como el punto indivisible del centro del circulo, y todas las criaturas, como lineas, que proceden del centro à la circunferencia: y assi toda la hermosura, y perfección de las criaturas, son rayos, que nos alumbran, y ensieñan la summa bondad, y hermosura que en Dios ay y que es, lo que despues enseñò San Pablo, diziendo, que por las obras visibles de Dios, se han de conocer las invisibles [Romanos, I].<sup>76</sup>

É muito provável que a associação do belo e da bondade de Deus à figura do círculo, através da obra de Platão, tem sido sugerida ao autor, pela conhecidíssima obra de Marsílio Ficino, no comentário àquela obra do filósofo grego:

Não sem razão que os Antigos Teólogos colocaram a Bondade no centro e a Beleza na circunferência; a Bondade em um centro único, a Beleza, em quatro círculos. O centro único do universo é Deus.<sup>77</sup>

Já demonstrámos como uma difusa tradição neoplatónica informou o interesse teórico sobre a linguagem simbólica na primeira metade do século XVI, e como, progressivamente, uma teórica aristotélica combinada com princípios nominalistas da nova escolástica substituiu esta formulação original.

Deus como princípio de todo o conhecimento, como origem das ideias e conceitos humanos, é uma das ideias basilares da Teologia Escolástica no escopo de construir um edifício filosófico único, perfeitamente integrado e coerente. É, ao mesmo tempo, um princípio basilar da teoria das imagens e, ainda, uma marca fundamental dos programas iconográficos eruditos do período em estudo.

---

<sup>76</sup> O emblema intitula-se, no original, “BONITAS ET PULCHRITUDO” e é mais provável que seja uma criação do neto do autor, que se encarrega da recolha de emblemas inéditos para a segunda edição. Tradução livre: ...e para além deste conhecimento lhes deu um Livro, que é o das criaturas, para que, por rasto deles, encontrassem o Criador e, com suas perfeições, chegassem ao conhecimento das perfeições de Deus. E os Filósofos antigos aproveitados este livro, antes da vinda de Cristo Nosso Senhor ao mundo, disseram que a bondade estava no centro e a beleza na circunferência [Platão, *O banquete*]. Dando a entender que Deus é como um ponto indivisível do centro do círculo, e todas as criaturas, como linhas, que vêm do centro para a circunferência. E, portanto, toda a beleza e perfeição das criaturas são raios que nos iluminam e ensinam a bondade e a beleza que em Deus há, o que São Paulo ensinou mais tarde, dizendo que pelas obras visíveis de Deus se conheceriam as invisíveis [Romanos, 1: 20].” Juan de Borja, *Empresas morales*, 1680, segunda parte, p.382.

<sup>77</sup> Marsílio Ficino – *Comentário sobre o Banquete de Platão. Segundo Discurso. Pausânias*. Tradução de Andrea Maria Mello e Luziane Perrini, *Anais de Filosofia Clássica*, volume V, nº 10, 2011, pp. 91-92.

A obra do abade agostiniano Filippo Picinelli, *Lumi Riflessi*, publicada em 1677, é um outro bom exemplo da justificação histórica por trás desta sistemática comparação entre esses dois universos.<sup>78</sup>

Segundo a argumentação do filósofo milanês, autor de um comentário à física de Aristóteles, a sabedoria divina, nas suas propriedades físicas, assemelha-se à luz do Sol que se expande por todas as coisas:

come la luce, che da i vetri, e da i cristalli, tocchi dai raggi del Sole vien tramandata, si riconosce per mero dono, di quell'eccelso pianeta; cosi la sapienza, che nei sacri, e nei profani; nei Profeti, e nei Poeti riluce, è una mera profusione di gratia, che loro dalla bontà diuina è compartita.<sup>79</sup>

Ainda segundo Piccini, é possível reconstituir o percurso histórico da transmissão do conhecimento divino aos homens, em que Adão foi o primeiro a receber as iluminações da sabedoria divina que transmitiu aos filhos e netos. Foram esses conhecimentos que, recolhidos na Bíblia Sagrada, serviram de manancial para os poetas e filósofos, bárbaros e idólatras, apesar das restrições divinas:

Queste elevatissime dottrine, dal primo padre per longa, e fedel traditione ai suoi figliuoli, nipoti, e pronipoti communicate, e poi da letterate penne nel volume della sacra Bibbia per divina dispositione ristrette, servirono non che ài fedeli Israeliti, mà à gli stessi Barbari, & Idolatri d'una stupenda scuola. I Sofisti, i Filolofi, ed i Poeti, quasi cani d'Egitto, corsero anelanti à trarsi la letterata sete, di questo gran Nilo...<sup>80</sup>

Pitágoras, Sócrates, Platão, e todos os grandes filósofos da Antiguidade, de todas as nações e territórios, por peregrinações ao Egipto, ou por contactos com mestres hebreus, ou por traduções dos textos sagrados, beberam da fonte da sabedoria divina. O mesmo aconteceu ao

---

<sup>78</sup> Filippo Picinelli – *Lumi riflessi o dir vogliamo concetti della Sacra Bibbia osservati ne i volumini non sacri, studii eruditi dell'abbate Don Filippo Piccinelli*, 1667.

<sup>79</sup> Filippo Picinelli – *Lumi riflessi*, 1667, proémio ao leitor. Tradução livre: “Como a luz, que dos vidros e dos cristais, tocada pelos raios do Sol, é transmitida e reconhecida como mera dádiva deste sublime planeta; assim a sabedoria, que no sagrado e no profano; nos Profetas, e nos poetas, brilha, é uma mera profusão de Graça, que a eles, pela bondade divina, se compartilha.

<sup>80</sup> Filippo Picinelli – *Lumi riflessi*, 1667, discurso primeiro, páginas não numeradas. Tradução livre: Estas doutrinas, sumamente estimadas, desde o primeiro pai, por longa e fiel tradição, aos seus filhos, netos e bisnetos, se comunicam, e depois pelas penas dos literatos, [se comunicam] ao volume da Bíblia Sagrada, por divina disposição restritos, serviram, não só aos fiéis israelitas, mas mesmo aos Bárbaros e Idólatras, de uma escola maravilhosa. Os Sofistas, os Filósofos, e os poetas, como se fossem cães do Egipto, corriam avidamente para saciar a sede literária, neste grande Nilo...

grande filósofo Aristóteles que, segundo o seu próprio testemunho, estabelece um longo e frutuoso diálogo com um erudito rabino, num encontro de verdadeira comunhão filosófica:

Aristotele (e lo testimfica egli stesso, come rapportò Eusébio) hebbe lunghi e famigliari discorsi con un dottissimo Rabbino, il quale, si come *philosophia amore ad nos sponte venit*: parla il Peripatetico...<sup>81</sup>

Esta detectável influência, como não se cansam de apontar milhares de analogias compiladas pelos estudiosos do texto sagrado, não foi um empréstimo louvável, mas sim um roubo, destinado a alimentar filosofias espúrias, erróneas e idólatras. Nesse contexto, o objetivo da obra do abade agostiniano de Milão é, através do cotejo cuidadoso com os textos da Sagrada Escritura, encontrar na filosofia profana as pérolas indevidamente furtadas. Cada analogia entre a filosofia da Antiguidade e os textos sagrados performa um acto de verdadeira justiça, uma espécie de devolução e reconhecimento, a Deus e à Igreja, como os verdadeiros proprietários da sabedoria:

e con atto di buona giustitia si restituirà all'ossequio d'Iddio e della Chiesa, ciò che da quegli astuti, come da malitiosi possessori, indebitamente fù rapito, ed usurpato.<sup>82</sup>

A ideia de que é possível voltar a integrar um vasto conjunto de ideias de pensadores humanistas pagãos no pensamento neoescolástico está presente na teoria das imagens de Rafael Bluteau e de Francisco Leitão Ferreira, e será o fio conductor de programas simbólicos dos tectos da sala dos actos e o da biblioteca de Évora, que examinaremos, mais a frente, em detalhe.

---

<sup>81</sup> Filippo Picinelli – *op. cit.*, 1667, discurso primeiro, páginas não numeradas. Tradução livre: Aristóteles (e testemunha ele mesmo, como Eusébio relatou) manteve longos e familiares discursos com um rabino muito erudito, e foi como *se nos alcançasse uma filosofia amorosa*, fala o Peripatético.

<sup>82</sup> Filippo Picinelli – *op. cit.*, 1667, discurso primeiro, páginas não numeradas. Tradução livre: e com um acto de boa justiça, se restituirá ao obséquo de Deus e da Igreja, o que por aqueles astutos, como possuidores mal-intencionados, foi indevidamente furtado e usurpado.

### 1.1.6 O PROGRAMA ICONOGRÁFICO PARA A BIBLIOTECA DE ALCOBAÇA

O programa iconográfico da Biblioteca de Alcobaça, que podemos conhecer através de uma descrição manuscrita da autoria de frei António de Araújo, encarregado da organização da biblioteca após a conclusão das obras em 1656, durante o governo do abade geral Manuel de Moraes, é um documento fundamental para a compreensão da forma como se estrutura uma narrativa onde se combinam emblemas morais, retratos históricos e imagens sagradas num discurso perfeitamente coerente.<sup>83</sup>

De provável autoria do bibliotecário frei António de Araújo, o programa de imagens responde a dois objectivos principais: o de criar uma identidade institucional e o de definir a especialização de um espaço arquitetónico, objectivos esses que caracterizam grande parte das iniciativas seiscentistas e setecentistas. É, definitivamente, um programa científico, no sentido em que pretende representar o conhecimento nas suas várias disciplinas e, ao mesmo tempo, salientar a importância da cultura para a sociedade da época, destacando a contribuição e importância dos escritores, historiadores e oradores da Ordem de Cister.

O extenso discurso pictórico que, infelizmente, não chegou aos nossos dias, principiava no centro do tecto, onde figuravam as armas da Ordem Cisterciense, acompanhadas de quatro emblemas que identificam os privilégios exclusivos da instituição monástica. A Congregação de Alcobaça tem assento permanente no conselho dos reis (CONSILIO IUUVAT: cetro com olhos), são esmoleres do rei (ELEMOSINIIS NITITUR: bolsa de esmolos); entre os seus membros contam-se reconhecidos escritores e cronistas do reino

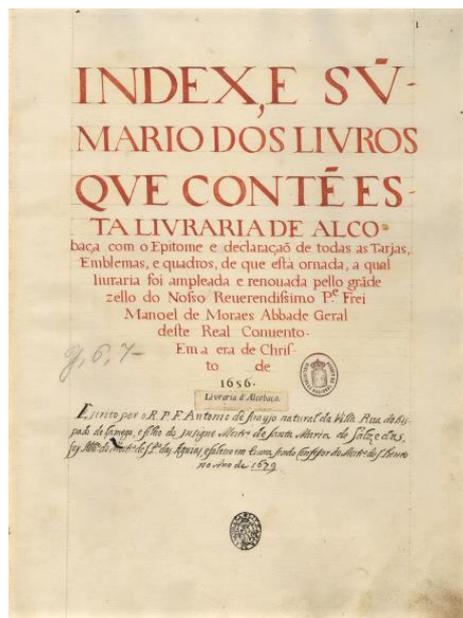


Figura 18  
Frei António de Araújo  
Index e summario dos livros que contem  
esta livraria de Alcobaça, 1656  
© Biblioteca Nacional de Lisboa  
(CC BY 4.0)

<sup>83</sup> O manuscrito, de autoria do padre cisterciense António de Araújo, com o título *Index e sumario dos livros que contem esta livraria de Alcobaça com o epitome e declaração de todas as tarjas, emblemas, e quadros, de que está ornada, a qual livraria foi ampleada e renouada pelo grãde zello do nosso reuerendissimo padre frei Manoel de Moraes abbade geral deste real conuento em a era de christo de 1656*, encontra-se disponível online e foi transcrito na monumental recolha bibliográfica organizada por Luana Giurgevich e Henrique Leitão, publicada com o título de *Clavis Bibliothecarum*, 2016, pp.424-432.

(SCRIPTIS ORNAT: braço com manga de cogula no acto de escrever); e exerce o governo sobre treze vilas (DOMINATIONE MICAT: coluna com coroa em cima).

Mais abaixo, as pinturas que decoram a parte superior das paredes sobre as estantes formavam uma extensa galeria a toda a volta da biblioteca, com os retratos de 27 escritores relevantes da história da Congregação de Cister, entre papas, cardeais, bispos, abades, monges, freiras e conversos que viveram entre os séculos XII e XIV, nos gloriosos tempos da fundação da congregação. Essa galeria tinha o seu princípio em outros três “retratos” da família sagrada no desempenho de diferentes actividades intelectuais: uma representação do jovem Jesus em debate com os Doutores, a Virgem escrevendo uma carta a Santo Inácio, Bispo de Antioquia, e São José com um compasso a desenhar as medidas para os trabalhos de carpintaria.

Entre o painel central do tecto e a galeria de retratos históricos corria uma fiada de caixotões com emblemas. Nos extremos, representavam-se as insígnias das ciências: Teologia, Direito Canónico, Direito Civil, Filosofia, Medicina e Matemática através dos barretes recebidos aquando da conclusão dos cursos universitários.

As insígnias das ciências, por sua vez, delimitavam um conjunto de 16 emblemas que funcionam como um discurso relativamente autónomo, com a configuração de uma espécie de guia intelectual e espelho dos utilizadores da livraria monástica.

Para esta parte do programa, frei António de Araújo adaptou os emblemas da obra *Idea de un Principe Politico Cristhiano representada em cien empresas* do cavaleiro de Santiago Diego de Saavedra Fajardo, uma influente obra de ciência política publicada pela primeira vez no Mónaco, em 1640, dedicada a Filipe IV de Espanha, que pretendia ser um manual de conselhos para um bom governante. Como nos explica o autor no prólogo, as empresas foram uma linguagem criada por Deus e, por isso, adequada para o discurso ponderado e pedagógico:

A nadie podra parecer poco grave el asunto de las Empresas, pues fuè Dios Autor dellas.  
La Sierpe de metal, la Zarza encendida, el Vellocino de Iedeon, el Leon de Sanson, las Vestiduras del Sacerdote, los requiebros del esposo, que son, sino Empresas?<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe Politico Cristhiano*, 1640-1642: prólogo ao leitor. Tradução livre: A ninguém poderá parecer pouco grave o tema das Empresas, já que Deus foi autor delas. A Serpente de Metal, a Sarça ardente, o Velocino de Jedeão, o Leão de Sansão, as Vestiduras do Padre, os requebros amorosos do esposo, que são, senão Empresas?

No caso de Alcobaça, o objectivo era semelhante, tendo como finalidade, não a definição modelar de um príncipe perfeito, mas sim a de um perfeito intelectual cristão, um membro da República das Letras, para quem se procura definir uma série de conselhos práticos alicerçados em preceitos morais que serviriam de orientação para o exigente percurso de actividade intelectual.

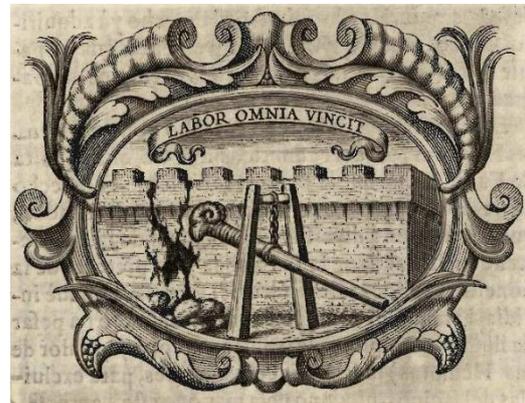
Para elaborar o programa, o autor de Alcobaça actuou de maneira pragmática e copiou integralmente a *pictura* e o mote dos emblemas que considerou adequados aos objetivos científicos. Segundo as explicações do próprio frei bibliotecário, é esse o caso do primeiro emblema com a representação de uma tela de pintura em branco pronta para receber as tintas, com o mote AD OMNIA (para tudo) para significar que os alunos estão aptos para receberem todos os conhecimentos; do segundo, com a representação de uma escura oficina de um tipógrafo, com o mote EX FUMO IN LUCEM (do obscuro para a luz), com o significado de quanto maior o esforço do trabalho em temas difíceis maior será o reconhecimento; do quarto, com a representação dos golpes do ariete que derrubam uma fortaleza, com o mote LABORE & CONSTANTIA (com trabalho e persistência), porque só com a constância dos estudos se obtém bons resultados; do quinto, com a representação de um sino quebrado, com o mote EX PULSU NOSCITUR (se conhece pelo soar), para avisar-nos de que o discurso é uma fiel expressão do entendimento; do sexto, com a representação das espigas de trigo cercadas por lírios, com o mote POLITIORIBUS ORNANTUR LITERAE (adornados com as letras mais eruditas), para representar a arte da retórica e as regras da beleza do discurso; e o do nono com a representação de uma tesoura de um tecelão, com o mote DETRAHI & DECORA (apara e aprimora) e o significado que o estudo constante apura as qualidades intelectuais.<sup>85</sup>

Em outros casos, foi necessário realizar pequenas alterações, e o corpo dos emblemas do cavaleiro Saavedra Fajardo receberam um novo mote, reforçando a ideia de que a ciência é a referência principal do discurso emblemático, ou para utilizar as palavras do autor, de que os emblemas “estão acomodados aos efeitos da ciência”.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Apresentamos uma breve síntese das ideias presentes dos comentários de Frei de Araújo, com o único intuito de demonstrar como os iconógrafos constroem um programa iconográfico a partir da tradição. Veja-se o texto completo da descrição do tecto da biblioteca em: Luana Giurgevich e Henrique Leitão - *Clavis Bibliothecarum. Catálogos e inventários de livrarias de instituições religiosas em Portugal até 1834*, 2016, pp.424-32.

<sup>86</sup> Luana Giurgevich e Henrique Leitão - *Clavis Bibliothecarum. Catálogos e inventários de livrarias de instituições religiosas em Portugal até 1834*, 2016, p.426.



Figuras 19, 20, 21 e 22. Emblemas: *Ad Omnia*, *Ex fumo in lucem*, *Ferendum et sperandum* e *Labor omnia vincit*. Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe Politico Cristhiano*, 1640-1642. © Biblioteca Nacional de España (CC BY 4.0)

Assim, no oitavo emblema, com a representação de uma concha com uma pérola, o mote original *NE TE QUAE SIVERIS EXTRA* (não procure fora de si mesmo), foi substituído pelo mote *PER DIFFICILLIA AD SCIENTIAM* (por dificuldades até à ciência), comparando a ciência com uma empresa de difícil “extracção”, mas enriquecedora; no décimo-primeiro, com a representação de velas que se acendem a partir de uma primeira, o mote original *SIN PERDIDA DE SU LUZ*, foi modificado para *OMNIBUS ET SIBI SCIENTIA* (ciência para cada um e para todos), com o significado de que é possível transmitir o conhecimento para todos, de maneira inalterável; o décimo segundo, com a ilusão de óptica provocada por um remo imerso na água que parece quebrado, o mote original *FALLEMUR OPINIONE* (juízo enganador) foi substituído pelo novo mote *ABSQUE; SCIENTIA FALLIT* (sem falha de ciência), com o significado de que podemos confiar na ciência para resolver as querelas provocadas por opiniões equivocadas; o decimo

terceiro com os pequenos círculos provocados pela queda de uma pedra na água, o mote DE UM ERROR, MUCHOS foi substituído pelo novo mote AUFERT ERRORES SCIENTIA (a ciência corrige os erros), alterando o significado original para realçar a forma como a ciência pode trazer de volta a certeza e a serenidade depois do debate; no decimo quarto com a representação de um ímã atraindo uma espada, o mote original VOLENTES TRAHIMUR (somos atraídos voluntariamente) foi substituído pelo mote SAPIENTIAE TRAHIMUR (sabedorias atraentes), com o significado de que a ciência convoca e atrai as melhores qualidades de cada um; e, no décimo sexto, com o nascimento do sol que afasta as trevas, onde o mote original EXCAECAT CANDOR (seu resplendor deslumbra) foi substituído por CRESCET AD HUC (ainda há de crescer), com um voto para que os que se dedicam à ciência não diminuam os seus esforços para o contínuo acréscimo do conhecimento.

Há ainda dois casos em que o conceito tanto na *Idea de un Principe Politico Cristhiano* como em Alcobaça são semelhantes, mas tanto o desenho como o mote da obra de Saavedra Fajardo foram alterados.

O terceiro emblema do tecto de Alcobaça com a representação do corte de uma pedra com o auxílio da água e o mote ARDUA PRIMA VIA EST, com o significado de que os primeiros passos são os mais difíceis, mas podem ser vencidos pela persistência, é uma versão do emblema com a representação de uma mão que rega um vaso com uma roseira e o mote FERENDUM ET ESPERANDUM, porque, como ensina o cavaleiro de Santiago, "*Asperos, i espinosos son a nuestra depravada naturaleza los primeros ramos de la virtud, despues se descubre la flor de su hermosura.*"<sup>87</sup>

Para a escolha da *pictura*, é muito provável que Frei António de Araújo tenha se inspirado na grande recolha de emblemas do *Mondo Simbolico* do teólogo milanês Filippo Picinelli, uma novidade bibliográfica, editada poucos anos antes, em 1653, que identifica a figura do corte da pedra com auxílio da água como forma de vencer o endurecido coração dos pecadores:

La pietra, con la sega aggiustatale di sopra, per tagliarla, ed vn vaso d'acqua, per trasmettere le gocciol cadenti nella segatura, hebbe: NON SINE HVMORE, e dimostra che il ferro della giustizia vuol essere aiutato dall'acqua dei donatiui profusi, perche possa operare, dando a ciascuno la parte sua; ò veramente che per intenerire il cuore del

---

<sup>87</sup> Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe Politico Cristhiano*, 1640-1642: 230. Tradução livre: "Ásperos e espinhosos são para nossa natureza depravada os primeiros ramos da virtude, até que a beleza da flor é descoberta."

peccatore non basta il solo rigore la durezza della riprensione, mà vi si ricerca ancora la piaceuolezza, e la soauità.<sup>88</sup>

O decimo emblema com o mote SCIENTIA ET ARMIS (ciência e armas) procura realçar a equivalência da importância entre os intelectuais e dos militares para o bom governo da República e, no tecto da Alcobaça, a figura representa um globo com a espada e um caduceu, símbolos de cada uma. Esta mesma ideia está presente na obra de Saavedra Fajardo, ainda que com um sentido um pouco mais restrito, com a figura de um canhão tendo na boca uma mão com um sextante e o mote *non solo armis*, e o significado de que não é possível governar apenas pela força das armas, sendo necessário conhecimentos específicos, simbolizados pelo sextante para calcular a correcta distância para se atingir o alvo.<sup>89</sup>

Por último, Frei António de Araújo criou dois emblemas para o programa da biblioteca de Alcobaça. O sétimo emblema, com a figura de um relógio como pedra do anel e o mote PRETIUM TEMPORIS AD SCIENTIAM (o valor do tempo para a ciência), procura advertir os homens de letras do valor do tempo para o contínuo aperfeiçoamento intelectual.<sup>90</sup>

Na obra de Saavedra Fajardo, a figura do relógio foi utilizada em outro sentido, como exemplo de boa organização do governo, em que todas as peças colaboram em sintonia, e é provável que a ideia do conceito da correcta utilização do tempo tenha sido sugerida pelo emblema número XX de Alciato, que adverte para a necessidade de completar as tarefas em tempo útil.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Filippo Picinelli- *Mondo Simbolico*, 1653, livro XII, capítulo XX, parágrafo 116, p.369. Tradução livre: “A pedra, com a serra ajustada por cima, para cortá-la, e um vaso de água, para transmitir as gotas caindo no corte, tem [o dístico]: NON SINE HUMORE, e mostra que o ferro da justiça deve ser ajudado pelo ministrado abundante de água, para que possa trabalhar, dando, cada um, a sua parte; ou, verdadeiramente, que a dureza da repressão não é suficiente para amolecer o coração do pecador, mas ainda é necessário buscar a ternura e a suavidade.”

<sup>89</sup> Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe Politico Cristhiano*, 1640-1642, p.25.

<sup>90</sup> No original: *praetium temporis ad scientiam*. Cf. Luana Giurgevich e Henrique Leitão - *Clavis Bibliothecarum. Catálogos e inventários de livrarias de instituições religiosas em Portugal até 1834*, 2016, p.427.

<sup>91</sup> Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe Politico Cristhiano*, 1640-1642, p.413 e Diego López, *Declaracion magistral*, 1670, p.118.



Figura 23. *Sin perdida de su luz*. Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe Politico Crithiano*, 1640-1642. © Biblioteca Nacional de España (CC BY 4.0).

Como nos explica Frei António de Araújo, o emblema decimo quinto, com a representação de um escultor entalhando uma figura a partir de um tronco de madeira, com o mote *AGNITIONE SAPIENTIAE* (conhecendo a sabedoria) e, como *subscriptio*, um trecho do verso de Horácio *OLIM TRUNCUS ERAN*, é uma imagem para o aforismo grego "conhece a ti mesmo" como fundamento da verdadeira sabedoria, que o monge cisterciense atribui à escola de Pitágoras.<sup>92</sup>

De forma coincidente, os ensinamentos pitagóricos e a proposição do exame de consciência é a questão central do emblema número XVII de Alciato, sobre a Prudência, com o mote "*Quid excessi? quid admisi? quid omisi?*", fonte provável de inspiração para o bibliotecário de Alcobaça. O nosso professor andaluz, Diego Lopes, que já citámos de outras vezes, postula mesmo que a máxima de Alciato é um exemplo perfeito para a orientação do percurso dos estudantes:

---

<sup>92</sup> Horácio, *Sátiras*, 8, verso 1: "*Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum.*" Tradução livre: Antes um tronco de figueira, inútil pedaço de madeira. Seguimos a versão inglesa, *Horace's satires epistles, and art of poetry, done into English, with notes*, publicada em 1712, pp.82-83.

No se yo que mas pudiesse enseñar Pythagoras, ni todos los demás Filósofos. Porque si quãdo nos recojemos a dormir hizieramos primero esta cõsideracion, que he hecho oi? que buena obra? con quien anduve? Donde he estado? Que conversaciõn he tenido? en que murmuraciones me he Hallado? que juramentos he hecho? que buena obra he dexado de hacer? Quien duda que fueros muí diferentes, haziendo esta consideracion cada noche? y tomandose cada uno esta cuenta á si própío? Y en esto nos aviamos de exercitar todos los dias, y aprovecharámos mucho en la virtud. Este verso de Pythagoras, avian de considerar mucho todos los que estudian, y dan obra à qualquiera ciencia, porque muchos de ellos no son estudiantes mas que de abito, y esto aconsejava Alciato á sus discípulos, que considerassen, porque sacarian desto gran provecho.<sup>93</sup>

Para completarmos a descriçãõ do programa iconogrãfico da Livraria de Alcobaça, falta-nos ainda mencionar que havia, nos cantos inferiores do tecto, outros quatro emblemas, também associados às actividades intelectuais, com a representaçãõ da Prudência (caduceu de Mercurio e o mote PRAECAVENDO), da Defesa (o capacete de Minerva e o mote PROPUGNANDO), do Desvelo (a coruja e o mote PERNOCTANDO) e do Cuidado (o galo e o mote PRAEVIGILANDO), como os motes escolhidos segundo uma graciosa aliteraçãõ poética.<sup>94</sup>

Além do texto de António de Araújo funcionar como uma descriçãõ completa e comentada do programa da biblioteca, com bastante afinidades com os programas univrsitários, permite-nos ainda conhecer as relações estabelecidas entre os diversos painéis, reforçando a ideia de que há um programa único e uma efetiva correlaçãõ entre as suas partes.

Decendo aos lados da casa he de saber que estão cubertos com trinta e hum paineis, e começando da parte do norte como lado capital da casa, no meo deles no andar de sima está o menino Iesu entre os Doutores da Sinagoga, e o emblema que lhe fica ensima se lhe aplica tambem, com a letra ia repetida *Cresce ad huc*; porque assim como o Sol quanto mais cresce tanto mais afugenta as trevas, assim o minino Deos se sendo de pequena

---

<sup>93</sup> Diego López, *Declaracion magistral*, 1670, p.98. Traduçãõ livre: Eu não sei o que mais Pitágoras poderia ensinar, nem todos os outros filósofos. Porque se quando fossemos dormir, fizéssemos primeiro esta pergunta, que fiz eu hoje? que bom trabalho? Com quem andei? Onde estive? Que conversa mantive? Em que murmurações participei? Que juramentos fiz? Que boa açãõ fiz? Quem duvida que éramos muito diferentes, fazendo esta consideraçãõ todas as noites? E cada um tomando este exame de si próprio? E nisso havíamos de nos exercitar todos os dias e aproveitávamos muito em virtude. Este verso de Pitágoras devia ser muito considerado por todos que estudam e trabalham em qualquer ciênciã, porque muitos deles não são estudantes mais do que de hábito, e isto aconselhou Alciato a seus discípulos, que considerassem, porque tirariam disso muito proveito.

<sup>94</sup> Como já vimos, a coruja e o galo são aves associadas à Deusa Minerva, na obra de Vicenzo Cartari.

idade vencia aos Doutores da Sinagoga; ainda a ciência experimental lhe prometia crescimentos.<sup>95</sup>

O ponto visual mais importante da Livraria, num modelo relativamente comum nas bibliotecas da época, é marcado pela presença de um pequeno altar, com a pintura da Aparição da Virgem a São Bernardo “na sua cella, compondo sobre o *salve Regina*”. As figuras da Sagrada Família situam-se sobre o retábulo e funcionam como exemplo maior para a galeria de retratos históricos que se desenvolve aos seus lados, num eixo horizontal. Mas, como esclarece o bibliotecário, os significados entre emblema e imagem sagrada estão interligados, e a figura do sol, progressivamente vencendo as trevas, estabelece um eixo vertical de significação com o jovem Jesus entre os Doutores, desde cedo demonstrando as suas qualidades intelectuais.

Ao estabelecer relações entre o conjunto de emblemas do tecto e o conjunto de pinturas sagradas do altar, o texto de António Araújo esclarece a forma de articulação do significado do conjunto, que transcende os diversos núcleos e as relações lineares, num dos melhores exemplos da existência de um planeamento global do discurso das imagens, ou seja, de um programa iconográfico.

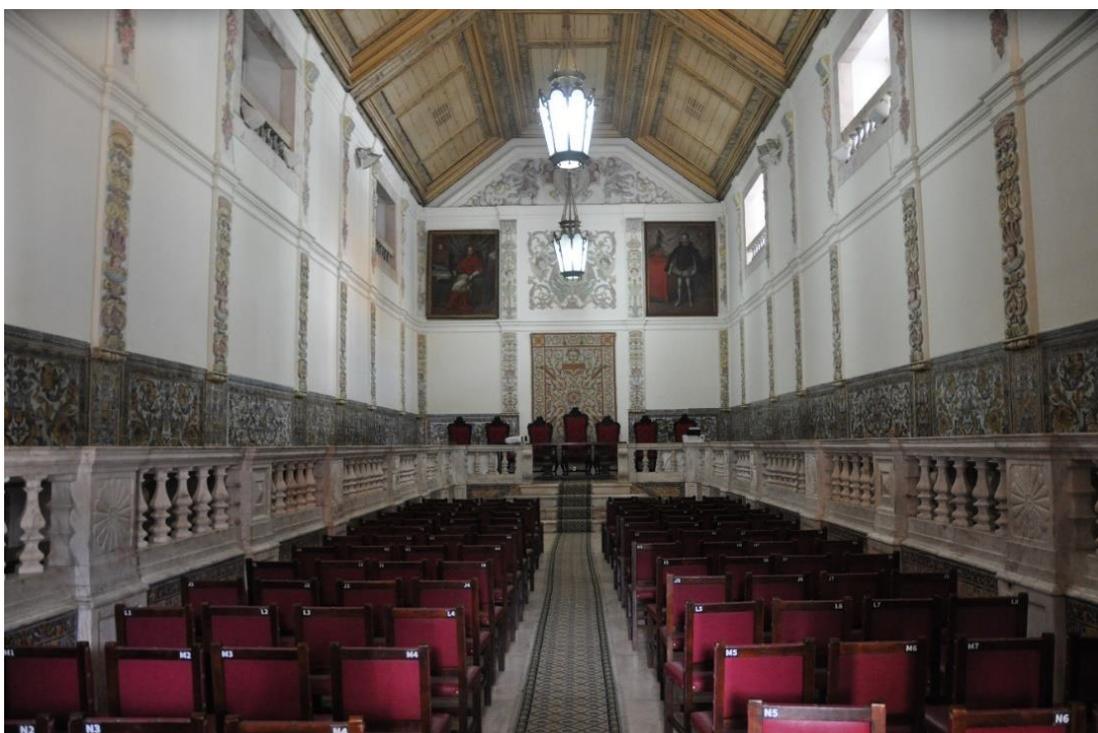


Figura 24. Aula Magna da Universidade do Espírito Santo de Évora. © Jaime Silva 2018 (CC BY 4.0)

<sup>95</sup> Giurgevich e Leitão, *Clavis Bibliothecarum*, 2016, p.429.

### 1.1.7 O PROGRAMA ICONOGRÁFICO DA AULA MAGNA DO ESPÍRITO SANTO

A aula magna, ou a sala dos actos, onde se celebram as cerimónias mais solenes da comunidade universitária eborense, possui uma história acidentada, marcada pelo progressivo abandono das suas funções, desde 1759, até culminar com o desabamento do tecto em 1886.<sup>96</sup>

Felizmente, o criterioso restauro dirigido pelo arquitecto António Couto, em 1931, manteve os elementos decorativos remanescentes que, combinados com algumas fontes históricas, permite-nos uma reconstituição pormenorizada do sumptuoso espaço interior.

Desde que, em 1591, passou a ocupar o espaço da primitiva igreja do colégio, a aula magna, de importância vital para a representação institucional, foi alvo de várias campanhas decorativas e transformações substanciais até a terceira década do século XVIII, quando se conclui a nova fachada que agora ostenta.<sup>97</sup>

Em 1647, o historiador Baltazar Teles descreveu a primitiva fachada comemorativa, provavelmente decorada na última década do século XVI, em massa policromada e dourada, com a empresa do Cardeal-Rei D. Henrique, um braço com um cetro e outro com um báculo, com o mote BACULUS TUUS, VIRGA TUA [a tua vara e o teu cajado (me consolam)]: um trecho do versículo do *Psalmo* 23: 4, dividida e aposta nos dois lados do único janelão, como forma de justificar e rememorar o desvelo e o apoio constante do rei-cardeal:

Na fachata do geral aonde se fazem os autos principaes, fica no mais alto, entre a cornija, & cimalha hum JESUS de letras de ouro, com raios do mesmo, em câpo azul & por remate encima de tudo huma fermosa cruz de pedraria lavrada com seu calvario ao pé & abayxo da cornija estam as armas da Universidade, & dei Rey Dom Henrique, com sua tarja nos lados: em huma parte, hum braço pontifical com Sceptro na mam, a quem anima esta letra, *Virga tua*, do outro lado em outra tarja aparece hum braço de Bispo, cõ o baculo pastoral, a quem serve outra letra, que diz, *Baculus tuus*: que vem a ser alluzam ao *Psalmo* a 23. *Virga tua, et vinculus tuus ipsa me consolata sunt*. Respeytando esta emblemática

---

<sup>96</sup> Para a história da sala da academia veja-se Túlio Espanca – “Notícia dos edifícios do Colégio e Universidade do Espírito Santo de Évora”, *A Cidade de Évora*, números 41-42, janeiro-dezembro de 1959, p.166; e a tese de doutoramento de Fausto Sanches Martins - *A Arquitectura dos primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542 – 1759, Cronologia, Artistas, Espaços*, apresentada na Faculdade de Letras do Porto, em 1994.

<sup>97</sup> Em 1591, o visitador ordena que se transforme a primitiva igreja na nova Sala dos Actos. Ver a ficha de inventário do património do SIPA, de autoria de Manuel Branco 1993, João Santos, 2005 e Paula Figueiredo, 2005. Segundo o testemunho de António Franco, a obra já estaria concluída em 1722: Padre António Franco - *Évora Ilustrada. Extraída da obra do mesmo nome do Padre Manuel Fialho*, 1945, p.242.

empreza, ao magnifico fundador d'aquella Universidade no qual havia báculo de Pontifice, & houve ceptro de Principe, porque foy Prelado, & foy Rey; teve mitra, & teve coroa; teve mam com bago de pastor, & teve braço armado cõ poder de Rey: com o baculo mostra que ha de sustentar a sua Academia Pontifical, & com o ceptro preside á sua Vniversidade real com estes dous braços nos empara, com o fecular, & com o ecclesiastico, com estas insignias nos defende, & nos autoriza como Prelado, & como Rey.<sup>98</sup>

Sobre a empresa henriquina que se confunde com a da própria Universidade, figuravam as suas armas e, depois, no frontão triangular, o nome de Jesus, em letras de ouro sobre fundo azul:

& no alto della está o escudo das armas reaes, com coroa de Rey, & sōbreyro de Bispo sobre o qual fica huma pomba, que significa o Espirito Santo, debayxo de cuja sanctissima protecçam está fundada toda à machina desta Universidade.<sup>99</sup>



Figura 25  
Fachada da aula magna  
da Universidade do Espírito Santo de Évora  
Foto do autor

Em baixo de cada um dos braços emblemáticos figuravam duas grandes cartelas, com letreiros que rememoravam o momento fundador do colégio, em 1551, e o da Universidade, em 1559, ao mesmo tempo em que mencionavam os edifícios e outras valências que lhe estavam associados (Hospital, Colégio da Purificação), os quatro cursos (Teologia, Teologia Moral, Filosofia e Humanidades), a existência

<sup>98</sup> Baltasar Teles – *Chronica da Companhia de Iesu, na provincia de Portugal, segunda parte; na qual se contem as vidas de alguns religiosos mais assinalados, que na mesma provincia entraram, nos annos em que viveo Ignacio de Loyola nosso fundador*, 1647, parte segunda, livro quinto, capítulo II, pp.353-354.

<sup>99</sup> Baltasar Teles – *Chronica da Companhia de Iesu*, 1647, parte segunda, livro quinto, capítulo II, pp. 353-354.

de aulas de alfabetização e, como não poderia deixar de ser, sublinhavam a decisão da entrega da totalidade desse conjunto à administração soberana da Companhia de Jesus.<sup>100</sup>

Como espelho do enunciado na fachada, e exactamente como vimos através do exemplo da Livraria de Alcobaça, o programa do interior da sala dos actos pretendia cumprir duas funções primordiais, o de construir uma identidade institucional e, ao mesmo tempo, caracterizar as funções de um espaço arquitectónico, de modo a organizar um discurso de imagens em que se combinam um brasão heráldico, a empresa da Universidade de Évora, retratos históricos, personificações alegóricas das ciências e um conjunto de emblemas celestiais.<sup>101</sup>

Ainda que utilizando elementos de um programa anterior dos finais do século XVI, foi entre os anos de 1675 e 1680, durante o reitorado do padre Manuel Luís, principal impulsionador e também o provável mentor, que o programa iconográfico ganhou uma nova coerência iconográfica e decorativa, combinando um embasamento de azulejos, pinturas a fresco no primeiro e segundo registos, divididos por pilastras em *stucco*, com o tecto pintado.<sup>102</sup>

A descrição mais completa que possuímos da sala dos actos desse período é a do padre Manuel Fialho, na *Evora Illustrada*, uma monumental obra de homenagem a história sagrada e profana da cidade. Segundo o testemunho do seu companheiro, o padre António Franco, o historiador jesuíta ainda escrevia a obra em 1705, mas, por uma série de contratemplos, não chegou a uma versão final e, apesar de várias iniciativas, manteve-se manuscrita e parcialmente inédita até aos nossos dias.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Baltasar Teles – *Chronica da Companhia de Iesu*, 1647, parte segunda, livro quinto, capítulo II, p.354.

<sup>101</sup> Sobre o programa iconográfico do interior da Sala dos Actos veja-se ainda José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Evora*, 2002, pp. 86-90.

<sup>102</sup> Segundo António Franco, o padre Manuel Luís (1608-1682) doutorou-se em 1647 e foi também reitor dos colégios de Elvas e Lisboa. Entre as suas obras destacam-se uma tradução de um tratado moral em língua francesa: *Livro intitulado Cuidai o Bem. Ensina meyo breve, facil, e seguro para se salvar. Dedicado á Mocidade Christã e a todos, os que desejão lograr a ditosa Eternidade*, 1674; e uma biografia, primorosamente editada, do príncipe D. Teodósio, que faleceu precocemente, dedicado à rainha D. Catarina: *Theodosius Lusitanas, sive Principis perfecti vera effigies...*, publicado nas oficinas da Universidade de Évora, em 1680. O padre Manuel Luís, durante os anos do seu reitorado, “animou grandemente as obras da Universidade, e o ornato da Sala da mesma”, segundo um documento da Biblioteca Pública de Évora citado por Teresa Maria Rodrigues da Fonseca Rosa - *História da Universidade Teológica de Évora (séculos XVI a XVIII)*, 2013, anexos, p.498.

<sup>103</sup> O padre António Franco elaborou uma sinopse bastante resumida da obra de Manuel Fialho, escrita entre 1722 e 1726, que seria publicada em 1945, onde resolve as incongruências provocadas pelas sucessivos acréscimos do texto, acrescentando novas informações. Sobre a Sala dos Actos veja-se: Padre António Franco - *Évora Illustrada. Extraída da obra do mesmo nome do Padre Manuel Fialho*, 1945, p.242. O Padre Francisco da Fonseca também procurou colmatar esta falha e foi responsável por uma versão da obra de Manuel Fialho, com o título de *Évora gloriosa: epílogo dos quatro tomos da «Évora ilustrada» que compôs o R. P. Manuel Fialho*, publicada em 1727.

Para sermos exactos, a Biblioteca Pública de Évora conserva duas versões do terceiro tomo da obra de Manuel Fialho, dedicado à descrição da Universidade da Companhia de Jesus, com seus colégios e anexos, e foi a segunda versão que, em fevereiro de 1707, recebeu a autorização do padre Manuel Dias, Geral da Companhia de Jesus, para que pudesse ser impressa.<sup>104</sup>

Nos primeiros anos do século XVIII, quando Fialho redige a sua obra, a sala académica está a sofrer algumas alterações, como, por exemplo, a substituição dos bancos de madeira das coxias laterais, reservadas aos doutores, realizada em 1703.<sup>105</sup>

Os assentos doutorais, que ainda erão os primeiros de bordo, que diferem com o mais ornato, agora no fim o ano de 1703 se lhe armarão de madeira do Brasil muito bem lavrada, e sobre cachorros de marmore correspondente aos mais.<sup>106</sup>

Mais importante, os retratos dos reis e dos eméritos reitores e professores jesuítas realizados na técnica de falso fresco, com os pigmentos a óleo aplicados já com o revestimento de cal em seco apresentavam evidentes sinais de degradação. (Ao contrário do que supôs Manuel Fialho, que imputa o mal estado dos retratos a uma deficiente execução das pinturas, é mais provável que a degradação fosse provocada pela humidade e pela cristalização de sais solúveis.) De todo o modo, finalmente, nesse mesmo ano, toma-se a decisão de realizar novos retratos a óleo sobre tela. Quando Manuel Fialho volta a descrever a sala, em 1707, já estavam colocados nos seus respectivos lugares, com novas molduras de madeira entalhada dourada, com imitações de pedra e tartaruga.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> “Eu, Manoel Dias, Geral da Companhia de Jesu da Provincia de Portugal por particular concessam, que para isso me foi dada do nosso muito Reverendo Padre Miguel Angelo Tamborino Prepozito Geral, dou licença para que se imprima esse livro intitulado 3º Tomo da Evora Illustrada que compoz o padre Manoel Fialho da mesma Companhia, que foi examinado e aprovado por pessoas doutas, e graves da mesma Companhia, e por verdade dey esta assinada com meu sinal e sellada com o sello do meu officio. Dada em Evora aos 22 de Fevereiro de 1707. Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada, com noticias não já profanas, mas só sagradas, ou pertencentes ao sagrado no Collegio e na Universidade da Companhia de Jesu; e seos annexos, da Purificação e Madre de Deos*. Tomo III, segunda versão, 1707, Biblioteca Pública de Évora, cota CXXX/1-10, fólho 5.

<sup>105</sup> Padre António Franco, *Imagem da Virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus do Real Collegio do Espirito Santo de Évora do Reyno de Portugal*, 1714, p.873.

<sup>106</sup> Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada, com noticias não já profanas, mas só sagradas, ou pertencentes ao sagrado no Collegio e na Universidade da Companhia de Jesu; e seos annexos, da Purificação e Madre de Deos*. Tomo III, primeira versão, 1703, Biblioteca Publica de Évora, cota CXXX/1-13, 1ª parte, capítulo 36, fólho 109 v.º, parágrafo 146.

<sup>107</sup> Neste período, entre os anos de 1704 e 1708, a documentação regista o pagamento da execução de 10 quadros em pano para a Sala de Actos, por 380\$650 reis. Ver a ficha de inventário do património do SIPA, de autoria de Manuel Branco 1993, João Santos, 2005 e Paula Figueiredo, 2005.

Todos os quadros estão pomposos com todos os parergos, e adjacências que pode hum quadro inteiramente obrado: E com suas molduras campanadas [sic], estas se lhe fizeram do material de cal, como a mais obra, mas pelo que logo diremos se lhe refizeram de madeira arremedando pedra, e tartaruga, e com seus dourados. Todos os retratados aqui; ao menos os dos que havia retratos mais antigos, estão dando-se a conhecer por quem são: porque estão muito próprios, e como verdadeiras effigies. Hum grande senão, ou defeito tinham todos estes quadros: nelles, porque atrahiam mais a vista, e altenção, se deixava ver mais do que nas targes, e na mais obra; e era que todos estavam pintados em cal. Enganou-se quem dirigio a obra pelo exemplar dos quadros da igreja que veremos e que estão pintados a oleo, há mais de 70 anos: mandou os fazer o Padre Antonio de Souza, que entrou a ser Reitor no ano de 1629. Fizeram-se estes na sala também a oleo; o engano esteve, em que aquella cal da igreja estava já fria, e quando era necessario composta; cuidou-se que assim estava esta sala: E ella disse que não: Por isso se rio dos autores, arreguou, gratou, ou ressaltou: E assim ficou enferma, que pediram os mesmos quadros, que se fizessem outros porque muito delles, sendo dignos de apparecer, já não estavam para ser vistos, senão com lastima, e magoa daquella inadvertencia: Finalmente saíram provida a sua petição: pintaram-se outros em pano, quanto pode ser, conforme os primeiros, armaram-se sobre taboas nos mesmos lugares, e correspondencias: e sem esse senão, nem receio delle, estão para durar seculos a respeito dos primeiros pella mesma cauza, e razões se lhes armaram as molduras de madeira não só emendando, mas melhorando a forma, materia e arte das primeiras.<sup>108</sup>

Como explica o nosso historiador, apesar de se realizarem novos retratos, mantiveram-se as mesmas personagens da galeria de retratos que, pela composição dos seus membros, reflecte uma organização dos meados do século XVII, já em período de celebração da Restauração da Independência, com a inclusão de D. João IV, o primeiro monarca da casa de Bragança.

O discurso da galeria, de carácter histórico e verista, pretendia reforçar a ideia de que a Universidade de Évora foi favorecida com o apoio constante da Casa Real e inicia-se ainda na parede fundeira com os retratos dos instituidores. Do lado direito, D. Henrique, o fundador, Rei Cardeal, e, do lado esquerdo, Paulo IV, o papa que concedeu a bula para a criação da Universidade, estavam representados em pé, em tamanho natural, plenos de dignidade, à semelhança dos retratados na aula magna da Universidade de Coimbra, um programa que

---

<sup>108</sup> Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada*, tomo III, segunda versão, 1707, primeira parte, capítulo 37, fólio 76, parágrafo 152.

também sofreu uma reorganização em 1653, quando D. João IV faz publicar os novos estatutos.<sup>109</sup>

Seguem-se, em correspondência, de um e do outro lado da sala, com suas inscrições, do lado direito, a D. João III, “pai da Companhia” e, do lado esquerdo, a D. Sebastião, que concedeu à Universidade os mesmos privilégios da de Coimbra; e ainda, depois das primeiras tribunas, D. João IV, “protector da Companhia”, e o infante D. Luís, “grande fautor da Universidade”:

Ao lado direito desta targe está hum quadro do serenissimo Cardeal Rey fundador: vestido de Cardeal tem o barrete e a coroa de rey em hum bofete; e está o corpo inteiro, e em pee, estatura de homem perfeito, assim todos os mais, que mostramos. Da outra parte da targe correspondente do Cardeal Rey o Papa Paulo 4º foi o que deu licença, e mandou passar as bullas da erecçam da Universidade. O mais dessa sala sam agradecimentos aos beneficios: depois destes entrever tambem os premios dos serviços, e merecimentos. Voltando o canto, junto ao Cardeal Rey está El Rey D. João 3º de nome, e primeiro em amparar, favorecer, e amplificar a Companhia tem o título de pay da Companhia pudera diser tambem da Patria e de Evora: Mas já lá fica no 2º tomo. Corresponde lhe, e está junto a Paulo 4º D. Sebastiam Rey, tal primeiro com este Collegio a Companhia qual se dirá la na portaria numero 564. Como se tudo o mais ficasse de fora do seu affecto. Segue-se a hum, e outro Rey, huma tribuna: E passadas ellas tem o primeiro lugar depois de D. João 3º D João 4º não tem [rasurado] ahi o titulo de restaurador do Reino de Portugal, lho veremos por ser seu proprio, e universal na portaria; aqui só tem o de protector da Companhia porque está muito das portas a dentro. Corresponde-lhe fronteiro o senhor infante D. Luís, grande fautor da Universidade devia de ser tambem do Collegio e da Companhia mas já por ahi fica dito muitas vezes, por inteiro o foi elle.<sup>110</sup>

Depois dos fundadores e protectores, a galeria dispunha os retratos dos varões ilustres da Companhia de Jesus que foram professores nesta Universidade, num justo reconhecimento e celebração dos seus méritos. Representam-se, do lado direito, D. Afonso Mendes, Patriarca da Etiópia, afrontado com D. Pedro Martins, Bispo do Japão. Ao lado de D. Afonso Mendes, figura D. Apolinário de Almeida, também Patriarca da Etiópia, e ao lado de D. Pedro Martins, bispo do Japão, D. Luís Cerqueira, que serviu no mesmo cargo. De seguida, alinham-se o primeiro reitor do colégio do Espírito Santo, Belchior Carneiro Leitão, com o primeiro reitor da

---

<sup>109</sup> O tecto da Sala ostenta o cronograma de 1653.

<sup>110</sup> Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada*, tomo III, primeira parte, capítulo 37, fólio 75, parágrafos 150 e 151.

Universidade, Leão Henriques; e o famoso professor de teologia escolástica, D. Luís de Molina, com o professor de Sagrada Escritura, D. Francisco de Mendonça:

Athe aqui os agradecimentos aos favores, e benefícios, daqui por diante os premios aos serviços, e merecimentos. Proximo a D. João 4º deram o lugar ao Patriarcha de Etiopia D. Afonso Mendes Doutor e Lente da Sagrada Escritura desta Universidade. Justamente está o Patriarcha, porque sacerdote proximo aos Reys porque dissem lá, que o sacerdote he o 2º depois do Rey: ainda devia ser, e o he em muitas coisas, o primeiro. Hum foi Rey verdadeiro, e o outro verdadeiro sacerdote, e Patriarcha, e mesmo Rey desejou em Portugal ao mesmo Patriarcha. A este corresponde fronteiro o Padre D. Pedro Martins, Bispo do Japam, e que nesta Universidade leo de prima de Theologia. Dos seus Patriarcha, e Bispo, e dos mais que aqui estam na sala, e de que nam temos fallado, falaremos adiante. Ao Patriarcha segue-se tribuna, como tambem ao Bispo: Depois do Patriarcha, e de sua tribuna ainda o acompanha seu companheiro, e sucessor, que havia de ser lá, sendo merecera primeiro com seu glorioso martirio, o ser invejado do mesmo Patriarcha: He o mui Reverendo Padre Apollinar de Almeida aqui lente de Retorica, e depois da mais sagrada, e da Escripura. Fronteiro lhe está o Padre D. Luís de Cerqueira, Bispo do Jappam, foi aqui Doutor e lente de Theologia, adiante veremos o mais que aqui teve. E foi hum e outro, Apollinar e Luis Bispos. Ao Bispo de Nicea D. Apollinar se ajunte aqui, ainda que foi muito doente o Padre D. Belchior Carneiro, Reitor que foi deste Collegio, e que tambem foi Bispo, e designado Patriarcha da Etiopia, e depois como Bispo teve cuidado do Jappam e da China e acabou em Macao já o vimos desde o numero 24. Da outra parte fronteira vemos ao Padre Leam Henriques 1º Reitor da Universidade tambem o vimos desde o numero 89. Aos dous ultimos, seguem-se tribunas, e depois dellas ao lado direito o Padre D. Luis de Molina, de quem tratamos desde o numero 122 e de fronte deste o Padre Doutor Francisco de Mendonça, o famoso e real expositor do Livro dos Reis: de quem diremos. Estes dous estão proximos do Choro, e vestidos de preto, como Dotoures da Companhia, o Padre Leam tem huma sobrepelix e estolla, os mais, como Bispos, Patriarchas, Príncipes e Reis: <sup>111</sup>

No registo horizontal inferior, sob as tribunas, estavam representadas as figuras das seis ciências lecionadas pelos professores da Universidade: a Teologia Escolástica, a Teologia Moral, a Filosofia, a Retórica, a Poesia e a Gramática, pintadas à fresco, com os seus símbolos e

---

<sup>111</sup> Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada*, tomo III, primeira parte, capítulo 37, fólio 75 vº e 76, parágrafos 151 e 152.

dísticos identificadores:

Tem cada huma dessas tres targes maiores no meio huma, que podemos chamar lamina precioza; nellas se deixão conhecer as sciencias que professa essa universidade. Na primeira da parte direita está a sagrada Theologia escolastica, corresponde lhe fronteira da parte esquerda a Theologia moral. debaixo da 2ª tribuna que he a do meio da parte direita, está no meio da targe a filosofia, corresponde-lhe a Retorica. Em 3º lugar correspondente e debaixo da 3ª tribuna e mais chegado ao choro, e ás portas da sala está no meio da targe a Poesia, corresponde lhe fronteira a gramatica. Tem todas essas sciencias as suas divisas, e estemas, e tambem suas letras acomodadas; pelas quais se dariam a conhecer cada huma e si, ainda que ahi não tivessem os nomes próprios, como tem, que as conhecessem os que dellas não tem noticia: e já houve quem a huma cruz poz a letra: cruz. Também a parede, que sobre as portas da sala athe o choro, por se não queixar de ficar nua, e desprezada, e sem della se fazer cazo, servindo ella a tal sala, esta pintada com suas tres targes: na do meio sobre a porta principal está como atras particulares [sic], que Lá ficam, a sabedoria universal; não a vêe, senão quem a olha para tras, devendo toda andar diante dos olhos, e mais no coração per desejos e no entendimento por effeito; ou quem sae para fora da sala; como se bastára ter entrado nessa sala para sair com ella ao menos nos olhos; como rainha universal, que tudo manda, dá, pode e governa, está coroadada, e com seu sceptro na mão, e assentada em sua cadeira, ou trono e tudo de ouro estofado.<sup>112</sup>



Figura 26  
Frontispício dos Estatutos  
da Universidade de Coimbra, 1654  
© Biblioteca Nacional de Lisboa (CC BY 4.0)

Sob o coro, no reverso da fachada, concluindo esse discurso, estava representada a Sabedoria Universal, de maneira semelhante à gravura de Josefa de Óbidos, coroadada, com um cetro na

<sup>112</sup> Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada*, tomo III, segunda versão, 1707, primeira parte, capítulo 36, fólhos 74, parágrafo 148.

mão e sentada em um trono. Aliás, toda a organização do discurso da representação alegórica das Ciências parece ser influenciada pela mesma articulação discursiva proposta na portada do livro dos *Estatutos da Universidade de Coimbra*, publicado em 1654, onde a sabedoria sobrepuja um grande retábulo com oito figuras alegóricas das disciplinas científicas dispostas em nichos. No registo superior, o Direito, a Teologia e a Medicina; e no registo inferior, a Matemática, a Filosofia, a Retórica e a Música.

Num tom festivo e laudatório, todo o conjunto dos retratos históricos e das alegorias das ciências, estava separado por pilastras relevadas de estuque pintado em forma de festões de flores e frutos, semelhantes a que actualmente ainda se conservam. Revelando a grande importância atribuída à coerência do discurso decorativo, os azulejos, com uma teoria de brutescos, foram objecto, em 1675, de um pequeno concurso para a elaboração dos desenhos originais:

Porem estão todas estas pinturas, principalmente as laminas das sciencias tais, que por os olhos não cuidarem por si enganam, que sam de Roma, ou de Apelles, só os desenganará o saber-se, que sam modernas, e que estão obradas imediatamente nas paredes, e sobre cal, e não em cobre: tanto pode encobrir a arte. Ainda por baxo de toda a ordem de targes, corre outra ordem em toda a Roda, de targes, digo, não já pintadas nas paredes, mas em azulejo, representando ser espaldar dos doutorais; e também fingem as mesmas divisões de alto abaxo, e sam verdadeiramente targes muito excellentes, e com toda a variedade de laçarias, ramos, fruteiros, metas, e figuras, como as de sima, já expostas, e do mesmo modo, e arte correspondentes entre si, e com as outras pintadas em sima, com as que lhe ficam fronteiras, da outra parte. Só se distinguem das mais em serem realmente diversas, e em estarem em azulejo. Que estas targes do azulejo se fizerão por particulares rascunhos, ou riscos, e se escolheram os melhores de que levaram seos premios os seos autores: ellas mesmas estam dissendo, e persuadindo com sua perfeição.<sup>113</sup>

Toda a decoração prolongava-se até ao tecto, cujo tema foi muito provavelmente sugerido pelo famoso céu mitológico da biblioteca da Universidade de Salamanca, com a disposição de 30 emblemas, em três fiadas paralelas, onde se combinam citações eruditas com a figuração de planetas, signos do zodíaco e as constelações.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada*, tomo III, segunda versão, 1707, primeira parte, capítulo 36, fólios 74 vº e 75, parágrafo 149.

<sup>114</sup> O pintor Fernando Gallego utilizou como fonte principal o *Poeticon Astronomicum* de Higinus, onde se relatam os mitos associados aos nomes das constelações, publicado pela primeira vez com gravuras, em Veneza, em

### 1.1.7.1 A SABEDORIA DIVINA NO TECTO DA AULA MAGNA

Muitos dos tectos seiscentistas, ornados com brutescos, foram acompanhados por um programa iconográfico com a utilização de empresas ou emblemas, que se caracterizavam também pela elaboração de cartelas profusamente decoradas, uma referência ao âmbito erudito e simbólico em que se processa essa linguagem.<sup>115</sup>

Infelizmente, a obra do Colégio do Espírito Santo, principiada em 1675 por um modesto pintor de Évora, de nome Francisco Lopes, e de alcunha “o coxo”, não chegou aos nossos dias.<sup>116</sup>

A descrição do historiador jesuíta Manuel Fialho, que elogiou o conjunto de maneira encomiástica na sua *Évora Illustrada*, é o único documento para conhecermos uma leitura aproximada da obra, com sua profusa decoração, com vários emblemas que, apesar de individuais, relacionavam-se entre si para formar um conjunto:

As molduras dos paineis, que se levantam sobre elles mais de palmo, e tem mais de dous de largura, e sam pintadas com toda a variedade de côres, dando a ver todos os seos altos, e baxos, cordões, fios e meio fios, vãos, e perfiz: Os paineis terão pouco mais de sette palmos em quasi esquadria, e cada hum sua targe, todas varias, mas com suas correspondencias, de humas com as outras, como as ja mais descriptas.

Também pela notícia do mesmo autor, sabemos que as figuras dos emblemas estavam organizadas pelo tema genérico da Astronomia, com seus dísticos de autores sagrados e profanos, e todos os conceitos se reportam à Universidade, às ciências e a origem divina do saber.

No meio de cada hum vaam, em centro, e nesse [centro] tem cada hum, ou hum planeta, ou hum signo, do zodiaco, ou alguma das outras figuras, que chamão constelações,

---

1482. Sobre o conjunto remanescente veja-se o artigo de José Gudiol - “Las pinturas de Fernando Gallego en la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca” In *Goya: Revista de Arte*, Nº 13, 1956, pp. 8-13.

<sup>115</sup> Sobre a componente decorativa da pintura de brutescos veja-se o artigo de síntese de Nicole Dacos e Vítor Serrão – Do grutesco ao brutesco. As artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII in *Portugal e Flandres. Visões da Europa, 1550-1680*, pp.36-53.

<sup>116</sup> Como o pintor não assinou a obra, a informação é, de novo, de Manuel Fialho - *Evora Illustrada*, tomo III, segunda versão, 1707, primeira parte, capítulo 38, fólio 78, parágrafo 157: “O pintor que começou e acabou tudo isso, para que lhe fique aqui, já que não deixou na obra o seu *faciebat*, foi Francisco Lopes, o coxo, porque só andava em hum pee e em duas moletas, tendo o outro pee incapaz de usar delle: Mas faltando-lhe o pee direito, tinha ambas as mãos tam direitas, como o mostra a obra.” Em 1681, a documentação regista conclusão da pintura da sala dos actos, como consta da ficha de inventário do património do SIPA, de autoria de Manuel Branco, 1993, João Santos, 2005 e Paula Figueiredo, 2005.

pintadas todas, e tudo com muita propriedade variedade, e valentia da arte; e todas estas figuras tem suas letras á roda, ou da sagrada escriptura ou de algum poeta, e autor clerigo, e sam proprias, e accomodadas não só as figuras, mas principalmente ou ao Espirito Santo ou a Universidade ou as Sciencias.<sup>117</sup>

Infelizmente, Manuel Fialho optou por descrever apenas dois dos emblemas, com a justificação de não queria enfadar os seus leitores. A figura da primeira empresa representa, de maneira tradicional, os vários círculos dos céus com os seus planetas associados à pomba do Espírito Santo:

No primeiro painel da ordem do meio, a que está mais próximo do frontispício, está a esfera celeste com todos os seus círculos, zonas, zodiaco, etc. e a pombinha do Espírito Santo sobre ella adejando, como quem favorece e comanda; e em roda tem a letra de Job: *spiritus eius ornavit caelos*.<sup>118</sup>

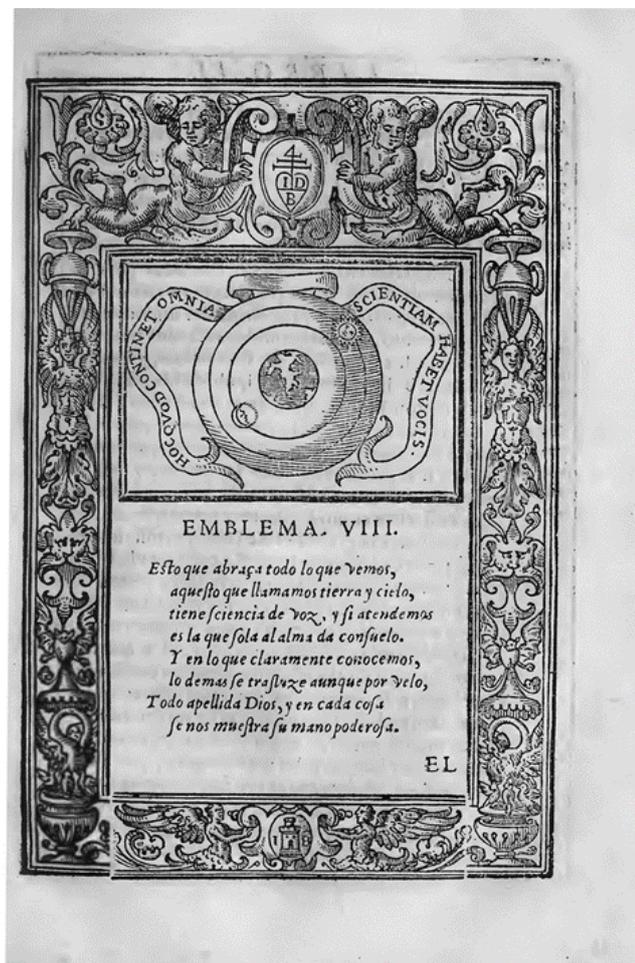


Figura 27  
Juan de Horozco y Covarrubias - *Emblemas Morales*, 1604  
© Biblioteca Nacional de España (CC BY 4.0)

Como nas empresas sacras, a contracção do verso de Job, “pelo seu Espírito ornou os céus”, funciona como lema e as imagens procuram ilustrar a ideia de que a criação do Universo pela sabedoria do Espírito Santo é um espelho da ciência divina.

<sup>117</sup> Manuel Fialho, *Évora Ilustrada*, tomo III, segunda versão, 1707, parágrafo. Para uma reconstituição do programa da Sala da Academia, com “na base do texto da carta ânua de 1670-1684”, veja-se Fausto Sanches Martins, *Jesuítas em Portugal, 1542-1759. Arte, Culto, Vida Quotidiana*, 2014, p.169.

<sup>118</sup> O verso completo do Livro de Job, 26:13, diz: “*spiritus eius ornavit caelos et obsetricante manu eius eductus est coluber tortuosus*”.

Com uma intenção semelhante, na obra Juan de Horozco y Covarrubias, a primeira coleção de emblemas impressa em Espanha, que já vimos informar o licenciado Manuel Correia nos seus comentários aos *Lusíadas*, o oitavo emblema apresenta a figura do planeta terra e os círculos das órbitas do sol e da lua, e o mote: HOC QUOD CONTINET OMNIA SCIENTIAM HABET VOCIS (abraçando todos os seres, conhece cada voz), um versículo do Livro da Sabedoria.<sup>119</sup>

Num longo comentário, Horosco y Covarrubias, apoiando-se em Tomás de Aquino, citado à margem, explica como o universo, com todos os seres e coisas, nas suas formas e propriedades, é uma lição da onnipotência divina, do saber e da ciência do criador, que está presente em todas as coisas. Como corolário destas afirmações, o emblema é a formalização de um conceito fundamental da filosofia aristotélica adaptada pela escolástica: “Deus é causa primeira de tudo o que é.” Nas palavras do erudito iconógrafo espanhol:

Dios resplandece donde quiera, en qualquier partezica de las del mundo, que no solo se dexa entender, sino tocar (si se puede dezir) con las manos; y esto es porque las minimas cosas con la admiración que dan de sí, estan como dando voces, para q. se advierta y considere la grandeza de Dios y el infinito poder y saber con que crio las cosas, con tanta hermosura y lindeza, con tantas propiedades y virtudes en la mas olvidada dellas, con tan admirable concierto y armonía, que todas a una y cada una por si estan diciendo: El Señor nos hizo, el Señor nos hizo. Y porque sin el mismo no pudieran conservarse, también se nos muestra que Dios esta en todas las cosas dandoles ser, como causa y origen universal de todo lo que es, a quien por esto, y por su omnipotencia y señorío todo le esta sugeto, y todo le esta presente.<sup>120</sup>

Ainda segundo a descrição do padre Manuel Fialho, o segundo emblema figurava o sol com seus raios brilhantes, com um mote construído pela concisa citação de um verso de Virgílio, um dos autores modelares para o ensino da poética da língua latina:

---

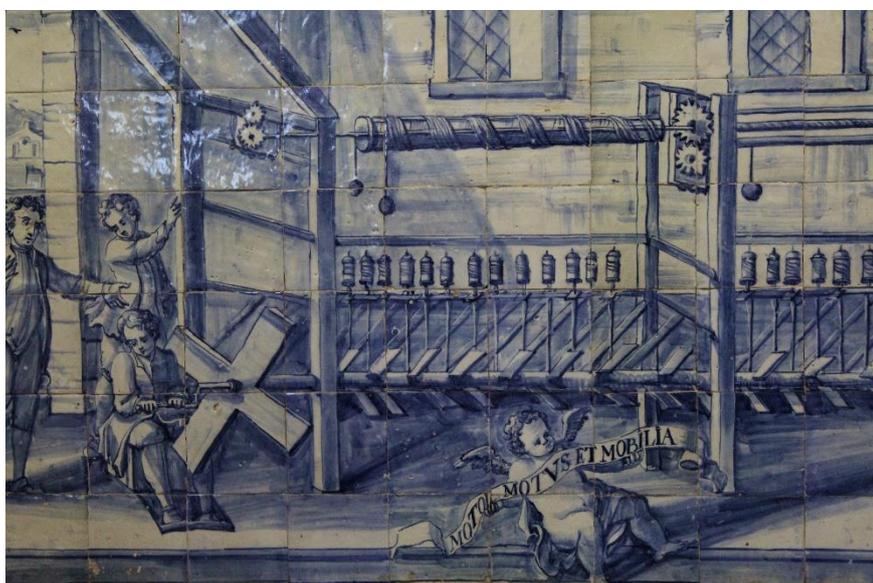
<sup>119</sup> Juan de Horozco y Covarrubias - *Emblemas Morales*, 1604, livro 2, emblema VIII, fólho 15 e Livro da Sabedoria, 1:7, “*quoniam spiritus Domini replevit orbem terrarum et hoc quod continet omnia scientiam habet vocis.*” (O Espírito do Senhor preenche o mundo todo, e abraçando todos os seres, conhece cada voz).

<sup>120</sup> Juan de Horozco y Covarrubias - *Emblemas Morales*, 1604, livro 2, emblema VIII, fólho 15v<sup>o</sup>. Tradução livre: Deus brilha por toda a parte, em qualquer partezinha do mundo, o que não só se pode entender, mas tocar (se é que se pode dizer) com as mãos; e isso é porque as mínimas coisas, com a admiração que dão de si, são como chamamentos, para que se avise e considere a grandeza de Deus e o infinito poder e conhecimento com os quais criou as coisas, com tanta beleza e delicadeza, com tantas propriedades e virtudes na mais esquecida delas, com admirável concerto e harmonia, que todas por uma e cada uma por si mesma estão dizendo: O Senhor nos fez, o Senhor nos fez. E, porque sem Ele não poderiam conservar-se, também nos mostra que Deus está em todas as coisas dando-lhes ser, como uma causa e origem universal de tudo o que é, e a quem, por isso, e pela sua onipotência e senhorio, tudo Lhe está sujeito, e tudo Lhe está presente.

Vejamos outro, no 2º painel se junta da mesma ordem: deixa se ver todo o sol, e ainda que está com toda a sua pompa de raios, e resplendores, não cega aos olhos. Diz a letra que ao sol *sua sidera norunt* Aeneid, 6. Esta é a inteligencia das letras, e aplicação das figuras.<sup>121</sup>

Em função do tema do programa iconográfico em que se insere o emblema, podemos estabelecer uma analogia, relativamente comum, como vimos no programa da Biblioteca de Alcobaca e na obra *Lumi Riflessi* de Filipo Picinelli, entre luz e conhecimento e entre Deus e Sol. A citação de Virgílio, “e dele se iluminam”, corrobora a ideia de que há uma fonte de luz que distribui os seus benefícios e qualidades sobre todas as coisas e que o Sol-Deus é a verdadeira fonte de toda a sabedoria.

Ao encontrarmos a ciência de Deus na ordem do Universo, nos emblemas do tecto da Sala da Academia, nas empresas e emblemas morais de D. Horozco



Covarrubias e de D. Juan de Borja, voltamos a encontrar um conceito fundamental tanto da escolástica quanto da retórica das imagens

metafóricas, em que a ideia divina está na origem de todos os conceitos eruditos. Por esta capacidade de formalizar conceitos filosóficos e de fixar uma figura memorável, os emblemas foram, por excelência, uma das formas didáticas privilegiadas pelos jesuítas.

Figura 28  
*Motor, Motus et mobilia*  
Grande Oficina de Lisboa  
Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745  
Aula de Metafísica. Colégio do Espírito Santo  
Foto do autor

<sup>121</sup> Os dois versos do poeta Virgílio, completos, dizem: “*Largior hic campos æther et lumine vestit Purpureo; Solemque suum, sua sidera norunt*”. Veste com luz púrpura o campo alegre e novas estrelas, próprias deste sitio, conhecem seu novo sol, e dele se iluminam. Adaptação da tradução castelhana de Maffeo Vegio - *La Eneida de Virgilio*, publicada, em Lisboa, em 1614, livro 6, versos 640 e 641.

### 1.1.8 DECORAÇÃO E ICONOGRAFIA: O IDEAL VITRUVIANO

Apesar de configurar um discurso ornamental e iconográfico complexo, composto por inúmeros elementos heterogêneos, foi a ideia de harmonia que presidiu a arquitetura decorativa, uma harmonia adquirida ao se estabelecer uma rigorosa ordem e simetria. Como diz Manuel Fialho, seguindo o ideal de simetria vitruviano: “na boa proporção e correspondência das partes consiste a formosura do todo.”<sup>122</sup>

Ainda hoje, em ambos os lados da sala dos actos da Universidade de Évora, as coxias correm simétricas, elevadas, com os assentos dos doutores. Na parte superior, existem três tribunas, também com correspondentes do outro lado. Os alçados, na horizontal, são divididos por uma cornija, onde, no superior, corria a galeria de retratos e, no inferior, a das alegorias das ciências universitárias. O ritmo vertical é marcado por uma teoria de pilastras que definem a métrica regular para a disposição dos reis e jesuítas que estão dispostos em igual correspondência. Um primeiro embasamento, de azulejos de brutescos, com enrolamentos largos de acanto, com painéis divididos por esta mesma métrica, reforçava a regularidade perfeita do programa decorativo. Como se depreende do texto do historiador Manuel Fialho, a ordem que preside o ornato também preside o programa iconográfico.

O eixo visual principal da sala da academia é marcado pela cátedra, o trono da sabedoria, de madeira policromada, assente sobre leões, colocada num supedâneo, ao centro da parede fundeira, e, como vimos, em contraposição à alegoria da Sabedoria Universal, pintada à fresco, sobre a porta da entrada.

Sobre a cátedra, situa-se o emblema do Espírito Santo, orago da Universidade, obra de *stucco* policromado, descrita na prosa ao mesmo tempo grandiloquente e coloquial do jesuíta:

Subamos já ao andar superior do ornato da sala, e da cornija, que fica por cima da cadeira, e de tudo o que fica dito, em roda da sala; e voltemos ao seu frontispício. Por cima dessa cornija, e da cadeira está huma targe em quadro de 10 palmos: não he, com as já vistas, he toda de relevo com laçarias, metas e faxas. He necessario advertir, para quem a vee de novo, que he de relevo, e de cal a materia; sem essa advertensia dificultosamente o conhecerá, quem não tiver muita experiencia. Tambem lavrado e, obrado, e pintado, o que tem de lavor. No centro tem hum vaam, que por pintura representa a gloria, he redondo, e plano, terá de diametro quasi tres palmos. No meio sae de vulto o orago da

---

<sup>122</sup> Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada*, Tomo III, segunda versão, 1707, primeira parte, capítulo 37, fólio 76 vº, parágrafo 153.

universidade a pombinha, figura do Espírito Santo, está toda, como que prata, e melhor fora tirar-lhe o modo de como; só o bico, e os pees tem outra cór, e propria das pombas: está, como se estivera adejando, encubriendo, fomentando e amparando a sua Universidade com as asas estendidas.<sup>123</sup>



Figura 29  
*Frontão da fachada do pátio dos gerais  
com as armas do Cardeal D. Henrique c.1718*  
Colégio do Espírito Santo de Évora  
Foto do autor

Ao terminar a descrição do interior da aula magna, acabada de restaurar, o historiador eborense documenta, não sem algum desconforto, as grandes obras da fachada que estão em curso em outubro de 1715, mas não deixa de elogiar o desenho majestoso dos alçados, como o próprio faz questão de descrever, em nota que acrescentou ao seu manuscrito:

Mas certamente, depois de acabar o ornato interior da sala, não houve impedimento algum para se resolver traçar, delinear e começar o frontispicio exterior da sala, e se lhe fez a planta em tudo majestosa abrindo-lhe tres janelas rasgadas, par dar maior luz á sala: e está já lavrada a maior parte da obra, e tudo de finos mármorez de Extremoz em 8bro de 1715; E brevemente muito esperamos ver a obra acabada e perfeita. Ella dira o quando e qual será.<sup>124</sup>

Foram estas obras, ao que parece determinadas por alguma degradação da fachada original, que em linhas gerais fixou o programa original emblemático e fundacional, agora esculpido em mármorez de Estremoz.<sup>125</sup>

<sup>123</sup> Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada*, tomo III, segunda versão, 1707, primeira parte, capítulo 37, fólio 75, parágrafo 150.

<sup>124</sup> Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada*, tomo III, segunda versão, 1707. O texto foi escrito numa folha avulsa, está anexo ao fólio 72, e deveria ser inserido no final do parágrafo 141.

<sup>125</sup> As obras no coro alto obrigaram à remoção dos azulejos de jarras policromas, ainda da campanha de 1675, e a sua substituição pelos actuais azulejos azuis e brancos atribuídos ao mestre PMP, assentes por volta de 1718.

### 1.1.9 A PORTA DA SABEDORIA DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Segundo o testemunho inestimável do historiador Manuel Fialho, sobre a antiga porta do pátio dos gerais da Universidade de Évora, por onde entravam diariamente os alunos para as aulas, estava uma figura da Sabedoria pintada à fresco, repetindo o sentido geral das ideias do programa da fachada e interior da Sala da Academia, com a mesma intenção institucional e a mesma submissão do programa de ensino à sabedoria divina.<sup>126</sup>

Pintada volta de 1687, a alegoria da Sabedoria estava representada sentada na cátedra, como professora, com um dístico a volta, com um verso do Eclesiástico: EGO MATER PULCHRAE DILECTIONIS, ET TIMORIS, ET AGNITIONIS, ET SANCTAE SPEI, com o significado, segundo o mesmo historiador, que “he may, e autora de todo o bem das almas actual e esperado”, numa associação dos princípios fundadores da fé - amor sagrado, temor de Deus, conhecimento e esperança na salvação -, como o da verdadeira sabedoria.<sup>127</sup>

Nesse emblema, a empresa henriquina estava nas mãos da sabedoria que portava, na direita, um ceptro e, na esquerda, um báculo episcopal. Sobre o peito, um livro, com uma inscrição AB UTROQUE SUM JURE POTESTA (sob o poder de ambas as partes), assinalava, de maneira orgulhosa, que a Universidade de Évora possuía privilégios outorgados pelos reis e pelos papas. Acima da sabedoria estavam as armas do rei fundador e a da Universidade e, sobre elas, a pomba do Espírito Santo, com mais um dístico, desta vez retirado de um verso do evangelho de São João, ILLE VOS DOCEBIT OMNIA (vos ensinará todas as coisas), elucidando que toda a sabedoria tem origem no Espírito Santo, justificando a escolha do orago do Colégio e da Universidade.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> O lanço do edifício que sobrepuja a porta, onde estava pintada a alegoria da sabedoria, foi construído em 1687. Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada*, tomo III, segunda versão, 1707, primeira parte, capítulo 34, fólio 69 vº e 70, parágrafo 137. A antiga porta foi substituída pela actual em obras realizadas na sequência da nova fachada da Sala da Academia (c.1720), como testemunha o padre António Franco (1945, p.243): “Foi o pátio feito pelos anos de 1561; só ficou sem colunas a face da porta do pátio; esta se ornou com elas em nossos dias”.

<sup>127</sup> Eclesiástico, 24:24. Tradução livre: Eu sou a mãe do amor sagrado, e do temor, e do conhecimento, e da santa esperança.

<sup>128</sup> O verso completo do Evangelho de São João, 14:26: “*Paraclitus autem Spiritus Sanctus, quem mittet Pater in nomine meo, ille vos docebit omnia, et suggeret vobis omnia quaecumque dixero vobis.*” Tradução livre: Mas aquele Consolador, o Espírito Santo, que o Pai enviará em meu nome, vos ensinará todas as coisas e vos fará lembrar de tudo quanto vos tenho dito. O mesmo mote será depois utilizado no programa do tecto da Livraria do Colégio, no emblema sobre o retábulo da Nossa Senhora da Doutrina.

Sob esse emblema, como nos informa Baltasar Teles, o primeiro historiador da Companhia, ficava a antiga inscrição esculpida na trave superior do portal: EMITTE LUCEM TUAM, E VERITATEM TUAM (envia a tua luz e a tua verdade) reproduzindo o princípio de um versículo dos Salmos, associado também ao conhecimento proveniente directamente de Deus, como se o portal fizesse uma invocação para uma inspiração da sabedoria divina, em nome dos alunos da Universidade:<sup>129</sup>

em testemunho de que todos os lentes, & discipulos da Universidade, esperam do divino Espirito, seu padroeyro, a luz, & augmento das sciencias, que nestas escholas desejam alcançar; e por elles falla a porta por onde entram cada dia duas vezes.<sup>130</sup>

Como se pode depreender tanto da descrição de Manuel Fialho como das palavras de Baltasar Teles, a ideia genérica da inspiração divina como porta de acesso à Sabedoria Universal é uma formalização do programa de ensino da Universidade Évora, de acordo como uma estrutura progressiva, alicerçada no ensino do Latim, da Poética, da Retórica e da Filosofia, com o objectivo final de formação superior em Teologia Moral ou Escolástica.



Figura 30  
Alegoria da Retórica  
Johann Sadeler I  
A partir de Maerten de Vos, c. 1600  
© Rijksmuseum (CC BY 4.0)

<sup>129</sup> O verso completo do Livro do Salmos, 42:3, diz: “Emitte lucem tuam et veritatem tuam: ipsa me deduxerunt, et adduxerunt in montem sanctum tuum, et in tabernacula tua.” Tradução livre: Envia a tua luz e a tua verdade, para que me guiem e me levem ao teu santo monte e ao teu tabernáculo.

<sup>130</sup> Baltasar Teles – *Chronica da Companhia de Iesu*, 1647, parte segunda, livro quinto, capítulo II, p.355.

### 1.1.10 A FONTE DA SABEDORIA DO PÁTIO DAS ESCOLAS DOS GERAIS

Segundo nos relata o padre António Franco, em 1718, na sequência da grande campanha de obras da fachada da Sala da Academia, tomou-se a opção de reformar a velha fonte henriquina, ao centro do pátio dos gerais, que agora seria sobrepujada por uma escultura feita em Génova, com a representação da Deusa Palas Atenas.<sup>131</sup>

A deusa grega tinha no escudo, como empresa, a Pomba do Espírito Santo com o dístico *D. Sap.*, que o professor de retórica diz ser uma abreviação de DICATUR SAPIENTIAE (dedicado à sabedoria), mais uma vez para expressar que o Espírito Santo, simbolizado pela ave, é a origem da sabedoria.<sup>132</sup>

Esta analogia metafórica entre fonte de água e manancial de sabedoria, com a correspondente associação às famosas nascentes da Antiguidade, já estava presente na primeira fonte e Baltasar Teles o primeiro cronista de Évora, já a menciona quando descreve o pátio dos gerais. O cronista faz mesmo questão de sublinhar, num tipo de argumentação que conhecemos, a superioridade da água verdadeira que, por comparação com a falsa da mitologia clássica, emana do Espírito Santo na Universidade:

A qüal, sem duvida, no meyo deste Athenèo dedicada às sciencias divinas, & tãbem às Musas humanas, vence as fontes Hypocrénes, Aonias, & Caballinas, tam celebradas entre as doutas liberdades dos sabios de Grecia; porque aquellas eram fingidas, & como taes já deram em secco: esta corre na realidade; & Como tem a fonte da graça principal, que he o Espirito divino por padroeyro, nunca poderá seccar.<sup>133</sup>

Também Manuel Fialho, com a habitual prosa afectuosa, ao descrever pormenorizadamente todos os elementos da fonte henriquina, com as suas quatro bicas caindo de uma meia esfera sobrepujada por um obelisco, retoma a ideia da fonte do Pátio como a da Sabedoria Universal, superior à da mitológica fonte de Aganipe, no Monte Helicão, restrita às Musas e a Apolo:

A todos queria elle regalar; porque queria que todos bebessem nessa sua fonte as sciencias que desejava, que aprendessem, não já, e só como na Aganippe do Parnaso, porque essa era só para as Musas de Apollo, mas na do Paraíso terreal, junto à arvore de

---

<sup>131</sup> Padre António Franco - *Évora Ilustrada. Extraída da obra do mesmo nome do Padre Manuel Fialho*, 1945, p.241.

<sup>132</sup> Ou *dicatum sapientiae*, segundo a descrição do Padre Francisco da Fonseca - *Évora gloriosa: epílogo dos quatro tomos da «Évora ilustrada» que compôs o R. P. Manuel Fialho*. Roma: Oficina Kamarekiana, 1727, p.420.

<sup>133</sup> Baltasar Teles - *Chronica da Companhia de Iesu*, 1647, parte segunda, livro quinto, capítulo II, p.355.

toda a sciencia, por ser mais universal; e se dividir por todas as quatro partes do mundo.<sup>134</sup>

Como vimos na Sala da Academia e na Porta do Pátio, a escultura emblemática da Sabedoria-Palas Atenas-Espírito Santo fazia parte de uma arquitectura institucional, falante, simbólica e didáctica, comprometida com uma mensagem erudita que representa o ensino universitário.



Figura 31. Nau com as armas de Portugal. Detalhe do painel *A Companhia de Jesus, a máquina que move o mundo*. Grande Oficina de Lisboa. Joaquim de Brito e Silva, c.1740. Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo. Fotografia do autor

---

<sup>134</sup> Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada*, tomo III, segunda versão, 1707, primeira parte, capítulo 34, fólio 71, parágrafo 139.

## 1.2. DAS IMAGENS LITERAIS

Para tratadística de matriz aristotélica que acompanhamos, a imitação do natural é uma característica inerente da linguagem pictórica, assim como a palavra é o substrato primeiro da linguagem poética.<sup>135</sup>

Esta aproximação aos valores plásticos de um realismo naturalista é uma constante nas primeiras décadas do século XVII, aos mesmo tempo em que se insiste nos valores morais atribuídos à pintura e, portanto, à sua qualidade metafórica. Para compreender esse aparente paradoxo, vamos voltar a examinar o tratado da *Arte Poética e da Pintura* de Filipe Nunes, agora na sua defesa da importância da arte pelo poder de persuasão.

Iludido pela constante oscilação entre os significados permutáveis entre imagem e pintura, como pormenorizadamente descrevemos até aqui, o frade dominicano, com alguma infelicidade, escolheu como exemplo para a sua argumentação uma pintura que não é uma pintura, mas um texto filosófico:

Ainda os Philosophos antiguos para persuadirem a os homes a deixarem as dilicias, pintarão huma taboa com as Virtudes que todas estavam servindo como criadas (sendo Virgés, & muyto formosas) a huma Raynha muyto fea a qual estava em hum throno alto, & muyto aparatado, & se chamava *Voluptas* o deleite do peccado. Para darem a entender quão abominavel era aos homens servirem a quem taõ mal o merecia, & assi quando querião reprender que não vivia bem, lhe punhão diante dos olhos esta taboa, da qual faz menção Cicero. lib.2. *de finibus* & diz que a pintou Cleantes Stoico. Donde se podem reprender os Hereges que pretendem tirar o culto, & uzo das imâgens & das pinturas, pois até os Antigos entendiam de quanta importancia erão.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Aristóteles define as artes da imitação como objecto da Poética, na qual se inclui a Arte da Pintura. O conceito de mimese, ainda que passível de diversas interpretações, apoia-se frequentemente da ideia de representação por semelhança, servindo inclusive como exemplo para os poetas. Neste mesmo sentido, o filósofo grego identifica um prazer espontâneo em observar representações fidedignas como estímulo original para a criação artística: Aristóteles – *Poética*, com tradução e notas de Ana Maria Valente, 2004, 1448b4-24.

<sup>136</sup> Filipe Nunes, *Arte poetica e da pintura e symmetria, com principios da perspectiva*, 1615, fólio 40 v.º.

Como se sabe, a representação de uma senil Rainha Volúpia, servida por jovens virgens formosas foi referida no discurso do filósofo estoico Cleantes de Assos, e descrita no conhecido tratado moral de Cícero, como citado por Filipe Nunes.<sup>137</sup>

Apesar do revelador engano, esse ideal omnipresente do pintor-filósofo-moralista, comprometido com uma estratégia de reacção à iconoclastia protestante, restringiu o espaço para que um discurso pictórico possa ser justificado simplesmente pela representação dos valores poéticos da paisagem ou que as sugestões veristas das naturezas-mortas não assumam ou pretendam assumir um discurso igualmente simbólico.

Por outro lado, por paradoxal que possa parecer, esta representação literal, de preferência ingénua, de fácil percepção, é o substrato necessário e desejável para o reconhecimento de episódios, em si mesmo relevantes, das histórias dos deuses da Antiguidade, ou dos episódios da vida de Jesus Cristo Salvador, aos quais se atribui uma mensagem moral.

### 1.2.1 A IMAGEM SAGRADA E A TRADIÇÃO DA EXEGESE BÍBLICA

Além da imagem simbólica, existe uma outra forma de conceber a imagem pictórica, com enorme importância para a atribuição de significados nas artes visuais, que é a de considerá-la como uma entidade com características semelhantes às da palavra sagrada. Esta tradição, imbricada na história do cristianismo, foi retomada com vigor após a crise iconoclasta protestante, e Gabriele Paleotti, o influente cardeal arcebispo de Bolonha, um dos expoentes do pensamento católico pós-tridentino, define, no seu tratado *Discorso intorno alle imagine sacri et profane*, publicado pela primeira vez em 1582, que as artes visuais se distinguem essencialmente, não pela origem, pelos materiais, ou técnicas de execução, mas por formarem uma imagem que, embora mantendo uma mesma natureza, pode ser subdividida em sacra ou profana.<sup>138</sup>

De maneira simples e abrangente, o cardeal Paleotti define a pintura sagrada como uma espécie de grau mais elevado do natural, grau esse elevado não por qualquer característica especial, mas em função do tema e do fim a que se destina. Entre um rol de dez argumentos

---

<sup>137</sup> Marco Túlio Cícero, *De finibus bonorum et malorum libri quinque*, livro II, parágrafo 69. Seguimos a edição inglesa, *On Moral Ends*, com tradução de Raphael Woolf, publicada em 2001. O exemplo será utilizado por Juan Butrón, mas como comparação entre o poder persuasor da pintura e da oratória, e de novo em Félix da Costa. Veja-se o ponto 1.7.

<sup>138</sup> O cuidadoso Félix da Costa Meesen, no seu tratado *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fólio 31, cita a obra reformadora do “Cardeal Paleoto”, em abono ao carácter sagrado e nobre da pintura.

semelhantes, é o que refere a oitava razão que explica como a imagem adquire um estado sagrado:

Ottavo, si piglia ancora più largamente per ogni pittura, che rappresenti alcuna cosa di religione, & sia fatta a questo effetto: però che & per lo soggetto che contiene, che è cosa sacra: & per la fede di chi l'ha formata, & per lo fine a che è stata destinata, subito acquista una certa santificatione, & separatione dalle altre cose meramente profane.<sup>139</sup>

Desenvolvendo a sua argumentação, Gabriele Paleotti faz equivaler o livro e a pintura, ambos regidos pela disciplina da Retórica, e define os limites preferenciais da representação pictórica cristã em torno de valores de simplicidade e semelhança com o real, apoiando-se essencialmente na *Poética* de Aristóteles:

Il fine della pittura serà l'assomigliare la cosa rappresentata, che alcuni chiamano l'anima della pittura, perche tutte l'altre cose, come la vaghezza, varietà de' colori, & altri ornamenti, sono accessorie ad essa; onde disse Aristote nella

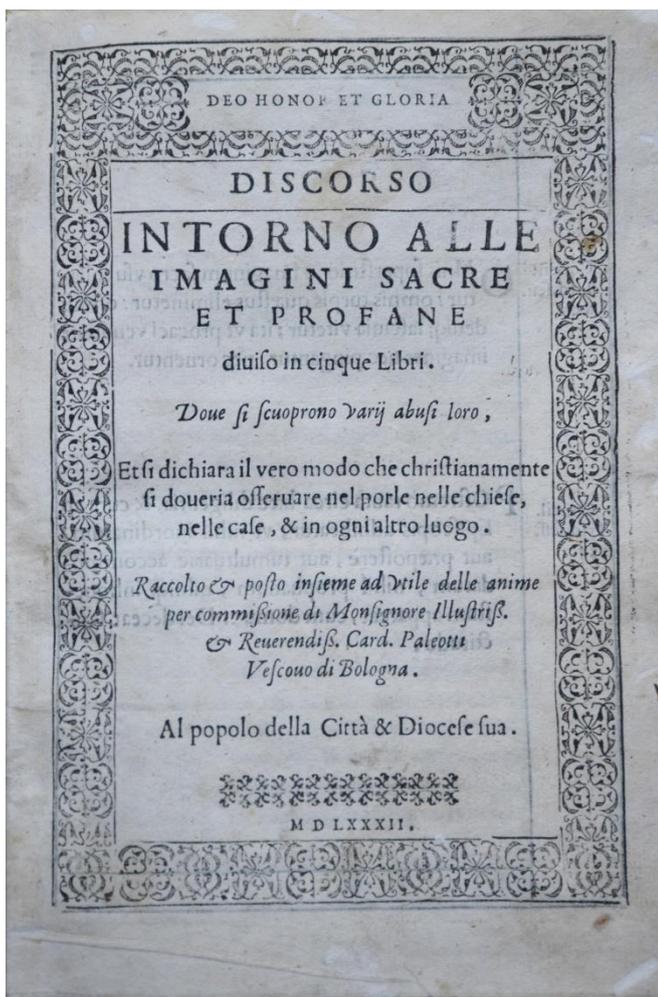


Figura 32  
Gabriele Paleotti  
*Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, 1582  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

<sup>139</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, 1582, capítulo XVI, fólio 56. Tradução livre: Oitavo, e se refere ainda de maneira mais ampla para toda a pintura que representa alguma coisa religiosa, e seja feita para este efeito: porque é pelo tema que contém, que é coisa sagrada: & pela fé daqueles que a conceberam, e pelo propósito para o qual foi destinada, que imediatamente adquire uma certa santificação, e separação das outras coisas meramente profanas. A versão latina da obra será publicada pela primeira vez em 1594, ampliando a difusão das ideias do arcebispo de Bolonha.

*Poetica*; che di due pitture, quella che serà piena di bei collori, ma non assomiglierà, serà stimata inferiore aquella: che serà formta di semplici linee, & assomiglierà: & la ragione è, perche quella contiene vno accidente della pittura: & questa abbraccia quello, che è il fondamento, & nervo di essa, che consiste nello esprimere bene quello che vogliamo imitare.<sup>140</sup>

Já verificámos como a *Retórica* e a *Poética* de filosofo grego de Estagira vão estar na base da construção teórica da imagem metafórica, quando esta, por osmose e nobreza, no decorrer de seiscentos, vai adquirir as propriedades da poesia, num percurso compatível com o lugar da linguagem pictórica no *corpus* das expressões artísticas estabelecido pelo filósofo grego, como Gabriele Paleotti acaba por explicitar.<sup>141</sup>

O apelo de Paleotti no sentido de uma linguagem clara, seguido por diversos autores, está patente, como vimos, no discurso gráfico das obras de Vincenzo Cartari e Cesare Ripa, e acompanha o naturalismo sensato dos finais do século XVI e primeiras décadas do século XVII.<sup>142</sup>

Para percebermos todas as nuances da iconologia da imagem sagrada que se apoia num primeiro sentido literal de representação dos episódios sagrados, vamos retomar a teoria sobre a mitologia e examinar a *Philosophia secreta*, do professor Juan Pérez de Moya, publicada poucos anos depois da obra do Cardeal de Bolonha.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, 1582, capítulo XIX, fólio 63 e verso. Tradução livre: O fim da pintura será o assemelhar-se à coisa representada, que alguns chamam a alma da pintura, porque todas as outras coisas como a “vaghezza”, variedade de cores e outros ornamentos, são acessórios a esta; como disse Aristóteles na *Poética* que, de duas pinturas, aquela que será plena de belas cores, mas não semelhante, será estimada inferior àquela que formada de linhas simples mas semelhante: e a razão é, porque aquela contém um acidente da pintura e esta abraça aquilo que é fundamento e nervo desta, que consiste em exprimir bem aquilo que deseja imitar. O termo “vaghezza” revela o conhecimento do vocabulário artístico do período, utilizado para descrever a representação pouco definida dos limites das formas e das cores, que seria também utilizado, por exemplo, no *Trattato dell’arte de la pittura, scoltura et architettura*, de Paolo Lomazzo, publicada em Milão, dois anos depois, em 1584.

<sup>141</sup> Para uma análise do paradoxo de uma linguagem natural como expressão de uma linguagem metafórica veja-se o artigo de Giuseppe Fornari; “Aristotele e la rivalità delle immagini. Il “Proemio” dell’“Iconologia” e i paradossi dell’imitazione nell’aristotelismo del Cinquecento” in *Cesare Ripa e gli spazi dell’allegoria*, coordenado por Sonia Maffei, 2010, pp.61-90.

<sup>142</sup> Para uma análise das principais ideias do tratado de Gabriele Paleotti veja-se Paolo Prodi - “Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica” in *Archivio Italiano per la storia della Pietà*. Roma, 1965, volume IV, pp.123-212.

<sup>143</sup> Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los idolos o dioses de la gentilidad*. Madrid, 1585. Para uma análise de conjunto da recepção da mitologia clássica em Espanha, e também dos precursores de Perez de

Nesse tratado, profundamente influenciado por Natale Conti, o bacharel andaluz concorda com a tradição mitológica e volta a sublinhar o princípio de que a fábula, a história dos deuses e deidades da Antiguidade, era uma forma específica de filosofia, capaz de criar uma imagem, utilizando esse termo na conotação abrangente de conceito figurado: “Fabula dizen a una habla fingida, com que se representa una imagem de alguna coisa.”<sup>144</sup>

O propósito do professor granadino não era propriamente o de criar uma obra original, mas sim um manual com a informação bem organizada e de fácil consulta, um repertório especializado para facilitar, num contexto didático, a leitura e interpretação dos textos eruditos de historiadores e poetas.<sup>145</sup>

Por vezes, no final da explicação da fábula, Perez de Moya elaborou um discurso efrásico, com propósito didático, associando directamente algumas características dos deuses à forma de representação visual, através de uma “pintura”. Vejamos o exemplo da elaborada teia de significados atribuídos a cada um dos elementos da figura de Minerva, tradicionalmente conotada com a sabedoria e com a prudência. Dos olhos tortos ao cumprimento da lança, do cristal de que é feito o escudo aos cabelos serpentinos da cabeça da medusa, todas as sugestões figurativas servem para a implementação de um discurso interligado por analogias:

Pintan a Minerva con ojos negros, y una muy larga lança en la mano, con el escudo de christal, y el cuerpo armado, y delante la cabeça de Medusa, o Gorgó, y un yelmo en la cabeça. Los ojos negros y torcidos, es el continuo pensamiento que tiene el hombre prudente, en los diversos de las cosas humanas, porque el sabio entendido por Minerva, tiene los ojos torcidos que no mira en derecho, mas a dos partes: conviene esto al sabio porque no ha de mirar a una sola parte, mas a muchas, porque vea los males que le

---

Moya em língua castelhana, veja-se a obra de Antonio Ruiz de Elvira - *Mitología Clásica*, 1975; e o estudo monográfico de Rosa Lopez Torrijos - *La Mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro*, 1995, pp.27-48.

<sup>144</sup> Perez de Moya, *Filosofía secreta*, 1585: 1-2. Do espólio da Biblioteca Nacional de Lisboa fazem parte também as edições de 1611 e de 1673, esta última também representada na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, segundo a identificação bibliográfica realizada por Manuel Joaquim Gandra - “Emblemas e leitura da imagem simbólica no Palácio Nacional de Mafra: esboços para uma exposição virtual.” in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Mafra*, 2004, p.63. Apesar de ser preferencialmente destinada a poetas e historiadores, a obra de Perez de Moya encontra-se representada nas bibliotecas de arquitectos e pintores espanhóis, como Juan de Herrera e Velázquez (Lopez Torrijos, *La Mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro*, 1995, pp.42-43). A obra do bacharel Juan Pérez de Moya foi ainda uma importante fonte para o tratado *Artefactos symmetriacos e geometricos* de Inácio da Piedade Vasconcelos, que examinamos no ponto 1.3.4.

<sup>145</sup> A exemplo do que o mesmo autor publicara, por estes anos, destinada aos oradores sacros *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes: muy util y necessario para predicadores y otras personas curiosas*, publicada em Alcalá de Henares, pela primeira vez, em 1584. O matemático granadino, por estes anos, parece voltar o seu interesse para temas humanistas e, também segundo um modelo de Boccaccio, havia feito publicar, no ano anterior, em 1583, o *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo género de virtudes*.

pueden venir de varias partes, y el guerrero a todas partes ha de mirar para ver los engaños, y daños que le puede hazer su enemigo. La lança larga denota que no puede ser prudente quien no mira las cosas muy de lexos, mayormente en cosas de guerra, donde se han de reparar las afechanças de los enemigos, y tenerlas muy apartadas de nosotros. El escudo de christol significa la sabiduria y esta arma detiene dos cosas: la una en quanto es escudo, la otra en quanto es de christol. En quanto escudo, cubre y ampara. En quanto es chirstal el que esta de otras [sic] de el vee las cosas que estan de la otra parte, esto conviene al sabio en quanto por su prudencia sabe encubrir sus consejos, y desseos, y no pueden otros hombres conocer que es lo que el quiere. Esto mismo conviene al guerrero que ha de trabajar de encubrir sus designios, y echos porque su enemigo no sepa lo que quiere hazer. Otrosi, deue trabajar por el contrario de saber los designos de su enemigo, porque pueda estorvarle en lo que hazer quisiere. Traer en los pechos en el escudo la cabeça de Gorgon, que tenia los cabellos serpentinicos, denota el saber que ha de tener el capitán, porque a las serpientes se atribuye la prudencia, como dize San Matheo. *Estote prudentes sicut serpentes*.<sup>146</sup>

A descrição iconológica, a boa maneira dos mitólogos contrarreformistas, termina com uma citação do versículo do evangelho de São Mateus, para demonstrar a origem cristã da fábula. É esse o mesmo versículo que será depois utilizado por Cesare Ripa para justificar a iconografia da figura da Prudência, com uma serpente enrolada nos braços.<sup>147</sup>

Como explica no prólogo, de forma a sistematizar todos os recursos desta verdadeira forma de linguagem, o conhecido autor de vários tratados para o ensino de matemática e geometria,

---

<sup>146</sup> Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, 1585: livro III, artigo IX, fólho 164 e verso. Tradução livre: "Pintam a Minerva com olhos negros, e uma longa lança na mão, com o escudo de cristal, e o corpo armado, e da cabeça de Medusa, ou Gorgón, e um elmo na cabeça. Os olhos negros e tortos, é do pensamento constante que tem o homem prudente, nas diversidades das coisas humanas, porque o sábio, entendido por Minerva, tem os olhos tortos que não olha a direito, mas para duas partes. Convém isso aos sábios porque não há de olhar apenas para uma parte, mas sim, há [de olhar para] muitas, para que veja os males que o possam atingir de várias partes, e o guerreiro para todos as pares há de olhar para ver os enganicos e danos que podem causar o inimigo. A longa lança denota que não pode ser prudente quem não olha para as coisas de muito longe, principalmente em questões de guerra, quando se tem de aparar os golpes dos inimigos, e mantê-los afastados de nós. O escudo de cristal significa sabedoria e esta arma detém duas coisas: uma enquanto é escudo, a outra enquanto é de cristal. Como escudo, cobre e protege. Como cristal, quem está detrás pode ver as coisas que estão do outro lado, [e] isto convém ao sábio que por prudência sabe encobrir seus conselhos, e desejos, e não podem os outros homens saber o que ele quer. Isto mesmo convém ao guerreiro que tem que trabalhar para encobrir seus designios, e feitos para que o inimigo não saiba o que quer fazer. Além disso, tem de trabalhar, pelo contrário, para conhecer os designios de seu inimigo, para que possa impedi-lo no que ele queira fazer. Trazer nos peitos, no escudo, a cabeça de Gorgón, que tinha os cabelos serpentinicos, denota o conhecimento que o capitão deve ter, porque a prudência se atribui às serpentes, como diz São Mateus: *Estote prudentes sicut serpentes*."

<sup>147</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603, p.44. Evangelho de São Mateus, 10:16: "*Ecce ego mitto vos sicut oves in medio luporum. Estote ergo prudentes sicut serpentes, et simplices sicut columbae.*" Tradução livre: Eis que vos envio como ovelhas ao meio de lobos; portanto, sede prudentes como as serpentes e sinceros como as pombas."

que Filipe II de Espanha agraciou com uma conezia na catedral de Granada, aproxima a ideia da interpretação da fábula ao da interpretação bíblica, postulando cinco sentidos possíveis para o conhecimento dos significados expressos na mitologia clássica: o literal, o alegórico, o tropológico, o anagógico e o científico:

De cinco modos se puede declarar vna fabula, conviene a saber: Literal, Alegorico, Anagogico, Tropologico y Phisico, o natural. Sentido literal que por otro nombre dizen Historico, o Parabolico, es lo mesmo que suena la letra de la tal fabula, o escriptura. Sentido Alegorico es un entedimiento diverso de lo que la fabula, o escriptura literalmete dize. Deriva se de Alieon, que significa diverso, porque diziendo una cosa la letra, lo entiende otra cosa diversa. Anagogico se dize de Anagoge, e Anagoge le deriva de Ana, que quiere dezir, hazia arriva y goge guía, que quierem decir guiar hazia a cosas altas de Dios. Tropologico se dize de Tropos, que es rebersio o conversion y logos, que es palabra, o razon, o oracion, como quien dixesse palabra, o oracion convertible a informar el anima a buenas costumbres. Phisico o naturales sentido que declara alguna obra de naturaleza.<sup>148</sup>

Como bem sintetiza o autor, cada um dos níveis corresponde a uma forma específica de significado. O sentido literal é inerente ao discurso visual, como imitação do natural e pode ser conotado também com a representação de factos ocorridos; o sentido alegórico é o do âmbito metafórico, quando as imagens representam algo diferente do imediatamente visível, ou do que diz literalmente a fábula mitológica ou a escritura sagrada; o tropológico, quando as imagens representam ensinamentos morais; o anagógico, quando as imagens nos dão a conhecer os caminhos da salvação da alma, aproximando-nos do sagrado; e por último, o sentido físico, ou da filosofia natural, quando apresentam conhecimentos científicos.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, 1585: livro I, capítulo II, fólio 2vº. Tradução livre: É conveniente saber que de cinco modos se pode declarar uma fábula: Literal, Alegórico, Anagógico, Tropológico e Físico, ou natural. Sentido literal, que por outro nome se diz Histórico, ou Parabólico, é o mesmo que a letra desta fábula, ou escritura, soa. O sentido alegórico é um entendimento diverso do que é a fábula, ou do que literalmente diz. Deriva de Alieon, que significa diverso, porque dizendo a letra uma coisa, se entende outra coisa diversa. Anagógico se diz de Anagoge, e Anagoge é derivado de Ana, que quer dizer para cima e goge, guia, que quer dizer: guiar às coisas elevadas de Deus. Tropológico se diz de Tropos, que é reverso ou conversão, e logos, que é palavra, ou razão, ou oração, como quem dissesse uma palavra ou oração convertível para informar a alma a bons costumes. Físico ou natural é o significado que declara alguma obra da natureza.

<sup>149</sup> Sobre a origem do pensamento exegético de Moya, veja-se o artigo de Guillermo Serés Guillén - Antecedentes exegéticos de la "Filosofía secreta" de Juan Pérez de Moya (1585) publicado na coletânea "*Por discreto y por amigo*": *mélanges offerts à Jean Canavaggio*, 2005, pp.633-648.

Esta estrutura dos cinco significados da fábula mitológica é uma adaptação do modelo de interpretação dos quatro sentidos da escritura, e uma das tentativas mais bem conseguidas de conjugação do sistema da iconologia mitológica com o da representação da imagem sagrada.

Segundo o teólogo jesuíta Henri de Lubac, a origem dos estudos de interpretação dos quatro sentidos da escritura confunde-se com o nascimento do próprio cristianismo, e remonta aos escritos do filósofo Orígenes. Toda a patrística medieval, de Agostinho de Hipona a Tomás de Aquino, funda-se em estudos interpretativos desta natureza, consubstanciando um enorme património bibliográfico, ao qual se atribui a mesma autoridade da palavra sagrada.<sup>150</sup>

Sobre esse enorme repertório de comparações e analogias, os oradores e iconólogos seiscentistas, de forma programática, continuaram a estabelecer a compatibilidade entre a sagrada escritura e a filosofia clássica, desenvolvendo uma extensa produção erudita, que define também as linhas mestras para a elaboração dos programas de imagens religiosas do período.

#### 1.2.1.1 O PROGRAMA TIPOLOGICO DO TECTO DO HOSPITAL DE TODOS OS SANTOS

Para demonstrarmos melhor como funciona esta forma específica de elaboração de um programa de imagens, vamos fazer a leitura do programa do tecto do Hospital Real de Todos os Santos, da autoria do pintor régio Fernão Gomes, provavelmente realizado entre os anos de 1584 e 1590, que podemos conhecer através do projecto intitulado “*As estórias deste desenho são tiradas do testamento, novo E velho aplicadas ao ospital*”.<sup>151</sup>

A obra, de profundo carácter erudito, desaparecida na sequência do malfadado incêndio de 1601, é um dos grandes marcos desta tipologia, e mereceu um exemplar estudo monográfico de Dagoberto Markl e Vítor Serrão, particularmente importante para a iconografia da pintura portuguesa da segunda metade do século XVI.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Henri de Lubac - *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, 1993, volume IV, pp.125-144. Sobre a estrutura iconográfica dos programas tipológicos, veja-se o estudo introdutório de Louis Réau - *Iconographie de l'art chrétien*, 1955-1959, tomo I, pp.143-156.

<sup>151</sup> O desenho pertence actualmente às colecções da Biblioteca Nacional de Lisboa. Sobre a obra do pintor Fernão Gomes (1548-1612) e particularmente sobre a obra em questão veja-se: Dagoberto Markl, *Fernão Gomes um pintor do tempo de Camões: a pintura maneirista em Portugal*, 1973 e o catálogo da exposição *A pintura maneirista em Portugal: a arte no tempo de Camões*, coordenado por Vítor Serrão, e publicado em 1995.

<sup>152</sup> Vítor Serrão e Dagoberto Markl, «Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital de Todos os Santos (1580-1613)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 86, 1980, pp.161–215.

Do extenso programa iconográfico da igreja do Hospital de Todos os Santos, além do tecto, fazia parte uma galeria retratos régios, representados como beneméritos fundadores do Hospital e da Misericórdia de Lisboa, e ainda um programa alegórico para o tecto da capela-mor, sob o tema da Virtude da Misericórdia, realizado pelo pintor Francisco Venegas, de que subsiste um desenho preparatório, agora nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga.<sup>153</sup>

O conhecimento tipológico, no sentido particular atribuído pela exegese bíblica, de entender e decifrar os significados da palavra sagrada, manifesta-se expressamente no título do desenho, atribuindo uma chave de correspondência entre o Antigo e o Novo Testamento, em que os episódios da história do Arcanjo Rafael e dos patriarcas Abraão e Lot são articulados, em paralelo, como prefigurações das acções misericordiosas de Cristo, configurando uma nova narrativa de imagens.

Desenvolvendo um plano prévio, as pinturas do tecto, combinadas com a autoridade das palavras sacras, organizavam uma narrativa que, distribuídas em três fiadas longitudinais, agrupando-se pelos temas da Salvação, da Hospitalidade e da Cura, tinha como objectivo revelar os fundamentos bíblicos e sagrados do programa de acção do Hospital, entidade tutelada, desde 1564, pela Misericórdia de Lisboa.<sup>154</sup>



Segundo o modelo tipológico, todo o processo de interpretação alegórica tem como fim último manifestar a mensagem espiritual do tema representado, ou para

Figura 33  
*A ceia espiritual*  
Cartela central do desenho para o tecto da igreja do Hospital de Todos-os-Santos  
Fernão Gomes. c.1585-1590  
© Biblioteca Nacional de Lisboa  
(CC BY 4.0)

<sup>153</sup> Museu Nacional de Arte Antiga, colecção de pintura, inventário n.º 666.

<sup>154</sup> Para a história do edifício veja-se o catálogo da exposição *Hospital Real de Todos-os-Santos: séculos XV a XVIII*, coordenado por Ana Cristina Leite, e publicado em 1993.

utilizarmos a terminologia teológica, o significado anagógico das Obras de Misericórdia. Assim, e de forma diversa do que é normalmente interpretado, a peça chave para a leitura do programa é o medalhão central com a representação de um tema inédito, *Cristo oferece uma ceia aos eleitos*, onde, no meio de nuvens, o Salvador distribui alimentos aos bem-aventurados que se agrupam em torno de uma mesa redonda, ilustrando o versículo: TRANSIENS MINISTRABIT ILLIS (e, passando por eles, os servirá), da parábola do Servo Vigilante, do evangelho de Lucas (12: 37).

Esse episódio, figurando um momento posterior ao Juízo Final, de júbilo para os misericordiosos, com uma figuração semelhante à Santa Ceia, tem ainda a vantagem de erigir um modelo supremo em Cristo para a inversão de papéis sociais em que os ricos servem os pobres e necessitados.<sup>155</sup>

Bastante engenhosa para a condução da narrativa é a escolha do versículo do Evangelho de Mateus (25: 35), que procura revelar um outro aspecto particular do Juízo Final, representado, na mesma fiada central, na cartela da direita: HOSPES ERAM, ET COLLEGISTIS ME (era peregrino e acolheste-me), com Cristo rodeado por santos e santas, numa corte celestial, oferecendo, nesta forma de interpretação, a hospitalidade no céu eterno às almas misericordiosas.

O segundo fio conductor da narrativa, o da cura, vai se estabelecer pelo painel do lado esquerdo, com Cristo a enviar o arcanjo Rafael, RAFAEL UT OMNES SANET AEGROS (Rafael que cura todos os enfermos), como salienta a inscrição latina, retirada de um hino sacro, para acompanhar Tobias nos episódios protagonizados pelo arcanjo médico: a *Cura do paralítico* e a *Cura da cegueira de Tobias*.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Para a tradução dos versículos da Bíblia apoiamo-nos na versão portuguesa do Padre Matos Soares, *Bíblia Sagrada. Antigo Testamento*, 1932.

<sup>156</sup> “*Rafael ut omnes sanet aegros*” Himni, 5. A caracterização de Rafael como anjo médico, a partir do episódio da cura da cegueira de Tobias pai, tem contínua tradição cultural com várias capelas em seu nome, e mantém-se efectiva no século XVII, como refere o padre Manuel Fernandes: “*E bem se pode também ver João Molano, no seu Diário dos Medicos, aonde em todos os meses assigna Medicos santos, em o numero dos quais tem o primeiro lugar o Santo Anjo Raphael, companheiro de Tobias o Mosso, ao qual descobrio a virtude de certo medicamento para restituir a vista a seu pai.*” Manoel Fernandes, *Alma instruída na doutrina e vida christã pelo padre Mestre Manoel Fernandes, da Companhia de Jesu, confessor del Rei Dom Pedro Nosso Senhor*.

Os outros três episódios, o *Milagre da figueira sem fruto*, a *Cura da mulher hemorrágica* e a *Cura do Leproso* reforçam a ideia de Cristo Médico, tão cara a Agostinho de Hipona, em que o poder de cura verdadeira emana única e directamente do Salvador.<sup>157</sup>

Demonstrando a utilização de um formulário consolidado, os cinco episódios escolhidos para a representação da Hospitalidade (*Cristo solicita a hospitalidade de Zaqueu*, *Lot oferece abrigo a dois anjos*, *Cristo em casa de Marta*, *Abraão oferece hospitalidade aos anjos* e o *Encontro com os discípulos no caminho de Emaús*) estão referenciados na gravura *Hospitio peregrinos excipire* (acolher os peregrinos), da série *Septem Opera Misericordiae Corporalia* realizada por Philip Galle, em 1577, poucos anos antes da execução das pinturas do tecto do hospital. Nesta mesma série, a gravura *Aegrotos Invesere* (visitar os doentes) representa, na parte superior do arco do portal, o nome de Jesus envolto por um halo de luz, e um versículo dos Salmos (102: 3-4): *qui sanat omnes infirmitates tuas: qui redimit de interitu vitam tuam* (é Ele que perdoa todas as tuas maldades e que sara todas as tuas enfermidades), repetindo a ideia central do programa do tecto do Hospital Real.<sup>158</sup>

A sequência de episódios bíblicos escolhidos tanto para a hospitalidade quanto o cuidado com os doentes, procura esclarecer o sentido tropológico, o particular escrúpulo moral que deve orientar a acção benemérita, como bem sublinham os versículos: OSTIUM MEUM VIATORI PATUIT (ao viajante, abria a minha porta) (Job, 31:32), na representação do profeta Lot recebendo os anjos na sua casa, e PEREGRINUS A NOBIS SUSCEPTUS EST (sendo estrangeiro, lhe demos acolhimento) (Ester, 16:10), no episódio de Jesus na Casa de Marta, numa clara referência ao programa hospitalar de acolhimento, a todos, sem excepção, incluindo os viajantes e estrangeiros.

Esse mesmo cuidado em praticar uma Misericórdia universal, independentemente da nacionalidade ou do estatuto social, justifica ainda a escolha do versículo NE TRANSEAS SERVUM TUUM (não pretiras o teu servo) (Génese, 18:3), para sublinhar a representação da hospitalidade de Abraão.

---

<sup>157</sup> Sobre a importância dos sermões de Agostinho de Hipona para a consolidação do tema evangélico de Cristo “como o médico completo de todas as nossas feridas”, veja-se o artigo de Rudolph Arbesmann, «The Concept of “Christus Medicus” in St. Augustine», *Traditio*, 1954, número 10, pp. 1–28.

<sup>158</sup> A gravura faz parte de um álbum de estampas representando os sete Sacramentos, as sete Obras de Misericórdia Corporais e as sete Obras de Misericórdia Espirituais de autoria de Philips Galle, editadas em 1577. Uma adaptação destas gravuras, com as mesmas referências bíblicas e imagens para cada uma das Obras de Misericórdia encontra-se também na obra do poeta Giulio Roscio, *Icones operum misericordiae cum Iulij Roscij Hortini sententiis*, 1586).

Devemos notar ainda que de maneira invulgar na construção dos programas iconográficos, como no caso dos dois primeiros episódios citados acima, na casa de Lot e na casa de Marta, os versículos escolhidos não correspondem às passagens bíblicas representadas nas imagens, e o discurso desenvolve uma complementaridade acrescida entre a pintura e a palavra sagrada.

Para a compreensão da dimensão espiritual e salvífica das obras de Misericórdia desenvolvidas pelo Hospital de Todos os Santos, era fundamental a proposição de Jesus Cristo como destinatário último das Obras de Misericórdia, vinculando-a à acção redemptora presente nos versículos do Evangelho de Mateus. É por prestarem um serviço a Cristo que os misericordiosos, depois do Juízo Final, franqueiam as portas do céu.

Desse modo, a ideia de que a hospitalidade para com os enfermos é um compromisso com Cristo está também enunciada por três vezes na estrutura da narrativa do Hospital de Todos os Santos, em que Ele é auxiliado e hospedado por Zaqueu, Marta e pelos discípulos em Emaús.

A descrição do tecto do Hospital de Todos os Santos não ficaria completa sem a menção a dois episódios secundários da fiada central, representados em pequenas reservas, sem o acompanhamento dos versículos bíblicos: a *Serpente de bronze* quando Moisés no deserto cria uma espécie de simulacro da cruz com poderes curativos e o *Bom samaritano* que cura e hospeda um viajante atacado e ferido por ladrões. Ambos os episódios funcionam como uma alegoria primeva e ao mesmo tempo tradutora do significado específico da cura e da hospitalidade que só seria plenamente revelado com a vinda do Messias, que oferece a verdadeira cura e salvação, representada nas cartelas maiores.

O primeiro episódio compara a cruz da serpente com a crucificação de Jesus e assim faz equivaler a cura do corpo com a “cura” da alma na redenção da vida eterna.<sup>159</sup> O segundo, do bom samaritano, compara a misericórdia humana com a misericórdia divina, que oferece a cura e a hospitalidade eterna no Céu.

---

<sup>159</sup> Como assinalam vários comentaristas, essa leitura tipológica é justificada no próprio texto bíblico do Novo Testamento, no evangelho de João, 3:14-15, com a comparação entre o episódio do deserto e a crucificação: “E, como Moisés levantou a serpente no deserto, assim importa que o Filho do Homem seja levantado, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna.”

Esta forma de discurso comparado define a natureza de uma narrativa tipológica e é uma proposta de interpretação da sagrada escritura que procura demonstrar a profunda coerência e ampla significação dos princípios que estão no Velho e se desenvolvem no Novo Testamento.

Toda esta conjugação das imagens revela uma cuidadosa formação teológica que esteve na base da construção do programa iconográfico. Revela também a proximidade de Fernão Gomes ao modelo do pintor cristão, comprometido com a articulação de um discurso narrativo da imagem com a palavra, ainda que exija a colaboração de um iconógrafo erudito, capaz de, com acerto doutrinário, realizar a exacta escolha das palavras dos versos para cada um dos temas escolhidos.

Mas esse não foi o único programa iconográfico do Hospital onde as palavras e as imagens são parceiras na construção de um significado didáctico. Em 1604, depois do incêndio, o mesmo Fernão Gomes, agora em parceria com Diogo Teixeira, irá pintar o novo tecto da capela-mor, com um triunfo da Eucaristia, acompanhado pelas oito bem-aventuranças personificadas por figuras femininas aladas, como não poderia deixar de ser, complementados, com estipula o contrato, com “...*seus letreiros de letra grande que bem se leiam debaixo...*”.<sup>160</sup>

Durante todo o século XVII e no seguinte, os programas pictóricos estruturados segundo uma narrativa tipológica, com a combinação de episódios do Novo e do Velho Testamento, representados de maneira literal, como transposições dos versículos bíblicos, ganharam um favor crescente, especialmente em programas cujo objectivo central foi o da divulgação dos fundamentos da doutrina católica, como o das Obras de Misericórdia e o Sacramento da Eucaristia.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> O contrato descreve com rigor a obra que deveria ser executada pela parceria entre Fernão Gomes e Diogo Teixeira. Ver: Dagoberto Markl e Vítor Serrão, "Os tectos maneiristas da igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos, 1580-1613", in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, número 86, 1981, pp.35–36.

<sup>161</sup> Dedicamos dois textos à análise deste tipo de programas: Celso Mangucci - «Sob o império da Retórica. Os programas iconográficos de Santiago e São Mamede de Évora» In *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*, 2014, número 8, pp.34–47; e Celso Mangucci - A escritura das imagens. A narrativa didáctica das Obras de Misericórdia in *Um compromisso para o futuro. 500 anos da primeira edição impressa do Compromisso da Confraria da Misericórdia*, 2017, pp.189-244.

## 1.2.2 AS IMAGENS LITERAIS E O DISCURSO HISTÓRICO

De forma diferente, a mesma dualidade, entre a representação de uma imagem literal e a representação de uma imagem moralizada, está presente na narrativa histórica que, cumprindo uma longa tradição, articula-se, num tom apologético, essencialmente através das biografias dos homens de virtude, sejam reis ou santos.

O grande historiador cisterciense Frei Bernardo de Brito, nos *Elogios dos Reis de Portugal*, uma obra seminal da historiografia portuguesa, justificou a necessidade da inclusão na obra das gravuras com os verdadeiros retratos dos monarcas portugueses porque havia, no seu entender, uma íntima relação entre a beleza fisionómica e a beleza interior que emana do carácter virtuoso, razão última para a permanência no poder por mais de cinco séculos:



Figura 34  
Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos  
Gabriel del Barco, 1699-1700. Fotografia do autor

Confiado posso aparecer com esse piqueno dom, diante de V. Magestade pois levo para sanear as faltas nascidas da minha parte não só a lembrança do clarissimo tronco dos Reys de Portugal, progenitores de V. Magestade mas inda a figura, & proporção de cada hum delles, tão imitadora do natural, quanto foi possível descobrir-se, em tanta antiguidade. Nem me pareceo pouco conveniente ajuntar os retratos à relação de sua descendencia, porque sendo a fermosura indício da [formosura] interior, & como tal merecedora de Imperio. Veja o mundo com quanta rezão o tiverão [o Império de Portugal], por mais de quinhentos annos sem nunca se passar a coroa a geração estranha.<sup>162</sup>

Esse mesmo propósito de validação histórica de um comportamento virtuoso e exemplar anima a monumental *Acta Sanctorum*, uma obra que sofreria um grande impulso pelo esforço do jesuíta Jean Bolland, com o objectivo de divulgar de maneira crítica os textos originais antigos em que se baseavam os relatos da vida dos santos e os santorais da igreja católica, uma influência decisiva na elaboração das hagiografias da época.<sup>163</sup>

<sup>162</sup> Frei Bernardo de Brito - *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderão achar ordenados por Frey Bernardo de Brito*, 1603, Dedicatória a Filipe III de Espanha.

<sup>163</sup> O plano teórico inicial da obra foi publicado por Heribert Rosweyde, em 1607.

### 1.2.2.1 O DISCURSO IDENTITÁRIO NA IGREJA DE DE ARRAIOLOS

Para descrevermos a forma de articulação de um discurso histórico de imagens, profundamente influenciado pela historiografia monástica, vamos descrever o programa do convento de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos, que combina uma galeria de retratos com uma hagiografia num único programa identitário. Foi elaborado pelo reitor Frei Bernardo de São Jerónimo, que apôs, em 1700, para a posteridade, um letreiro indicando a responsabilidade pelas obras de azulejo.<sup>164</sup>

O conjunto, desde cedo reconhecido como uma das principais obras para a definição do percurso de Gabriel del Barco, que assina por duas vezes a obra, respira o ambiente de efervescência e modernidade que anima os Lóios nesse último decénio do século XVII.<sup>165</sup>

Além de conhecermos o responsável directo pela encomenda e o pintor, conhecemos também a principal fonte para a elaboração do programa iconográfico dos azulejos de Évora. O padre Francisco de Santa Maria, um dos mais respeitados oradores do reinado de D. Pedro II, fez publicar, em 1697, *O Ceo Aberto na Terra*, obra que, além da história da Congregação dos Lóios, traça uma exaustiva hagiografia de São Lourenço Justiniano.<sup>166</sup>

Logo no prólogo, o historiador, ao justificar a escolha do título escolhido para a sua crónica, enfatiza a liberdade de escolha e de permanência na Congregação como o traço mais importante da identidade institucional que, com certa audácia, compara à organização do próprio céu espiritual:

---

<sup>164</sup> Sobre Arraiolos, um dos conjuntos definidores da obra do pintor Gabriel del Barco, veja-se Robert Chester Smith - “Três Estudos Bracarenses”. Separata da *Belas-Artes*, 1970, números 24 a 26, p.5; José Meco, *O azulejo em Portugal*, 1993, p.216; e João Miguel dos Santos Simões, *Azulejaria portuguesa no século XVIII*, 2010, pp.503-506 e Maria do Rosário Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012,.

<sup>165</sup> Francisco de Santa Maria - *O ceo aberto na terra: história das sagradas congregações dos cônegos seculares de São Jorge em Alga de Venesa & de São João Evangelista em Portugal*, publicado em Lisboa, em 1697.

<sup>166</sup> As obras literárias do Padre Francisco de Santa Maria (1653-1713) demonstram o enorme esforço na consolidação do prestígio dos Lóios, apoiando-se também num percurso intelectual que desde cedo extravasou o âmbito da Congregação. Figura pública com grande prestígio na Corte, o cronista foi qualificador do Santo Ofício e examinador das Três Ordens Militares. Distinguiu-se também como pregador e, desde 1685, foi presença assídua nos púlpitos das capelas reais, tendo sido convidado para proferir o sermão do Auto de Fé que se realizou no Rossio, em 1706. Num episódio de contornos imprecisos, ao que parece, recusou o bispado de Macau, para o qual teria sido nomeado por D. Pedro II, em 1692. Para uma biografia completa do historiador veja-se Manuel de Cunha e Sousa - *Elogio Encomiástico da vida e acções, letras e character do Reverendíssimo Padre Mestre Francisco de Santa Maria*, 1739.

Dei nome a esta Obra, intitulado-a: O Ceu aberto na terra, & com alguma proporção, & energia, porque sem controversia he a minha Congregação hum Ceo aberto: Ceo pela cor do hábito: aberto pela liberdade, que logrão os filhos della: O meu sagrado Evangelista, viu o Ceo com a porta aberta: *Ecce ostium apertum in Caelo*. E foi mesmo, que ver hua idea, ou retrato da sua, & nossa Congregação, a qual tem sempre a porta aberta, & nella (como no Ceo) ninguem vive contra sua vontade.<sup>167</sup>

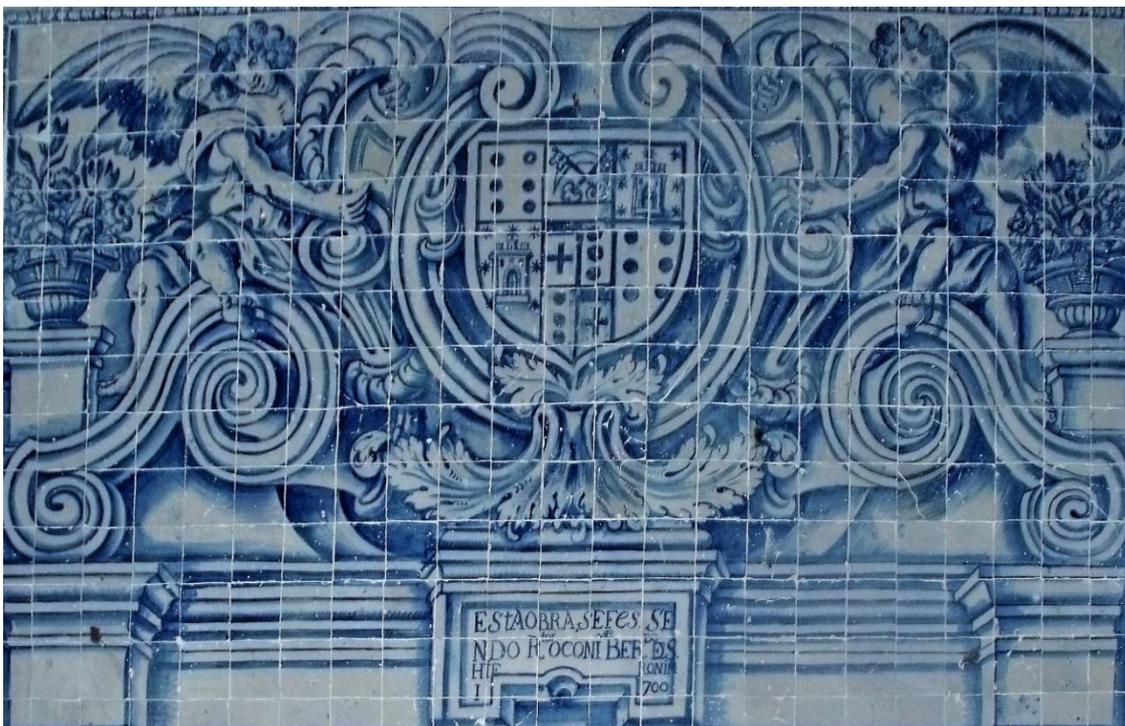


Figura 35. Coroamento superior do portal da entrada com a identificação do reitor Bernardo de São Jerónimo, Gabriel del Barco, 1700. Nave da Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos. Fotografia do autor.

Recordava assim que os Lóios, nas suas constituições, com aprovação do papa Martinho V, no ano de 1427, utilizaram uma forma institucional, a *congregatio*, sem votos religiosos, seguindo o modelo dos *Canonici Regolari di San Giorgio de Venezia*.<sup>168</sup>

<sup>167</sup> Francisco de Santa Maria - *O ceo aberto na terra: história das sagradas congregações dos cônegos seculares de São Jorge em Alga de Venesa & de São João Evangelista em Portugal*, 1697, Prólogo, páginas não numeradas.

<sup>168</sup> Para uma história da Congregação de São João Evangelista, ver o estudo de Pedro Vilas Boas Tavares - Jorge de São Paulo (C.J.S.E.) e o seu Epílogo e Compêndio de Memórias. Traços de um padrão contra o esquecimento in *Quando os Frades faziam história. De Marcos de Lisboa a Simão de Vasconcelos*. Porto, Centro Interuniversitário de História de Espiritualidade, 2004; e Isabel Castro Pina - *Os Lóios em Portugal: origens e primórdios da Congregação dos Cônegos Seculares de São João Evangelista*. Tese de Doutoramento em História, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011.

O Convento de São Salvador de Vilar de Frades foi a primeira casa da Congregação e o hospital de Santo Elói, doado por D. Afonso V, a primeira de Lisboa. Nesta fase de implantação da Congregação no território português, três eixos principais vão distinguir a acção dos Lóios: o ensino, com cursos mais ou menos regulares nos principais conventos e no Colégio de Coimbra, o missionismo em África (Congo), e a assistência hospitalar. Naquela que se constituiria a sua principal acção social, no reinado de D. João III, foram convidados progressivamente para administrar o Hospital das Caldas da Rainha, o Hospital de Todos-os-Santos e também os de Santarém, Montemor-o-Novo, Coimbra, Évora, Vimeiro, Castanheira, Portel e Arraiolos.

Nos dias de Francisco de Santa Maria, a "jovem" instituição da Congregação dos Lóios de Évora contava 271 anos, nove conventos e cerca de 260 cónegos, mas tinha abandonado o esforço missionista e renunciado às administrações de diversos hospitais que durante muitos anos conferiram prestígio e respeito aos Lóios de Portugal. Esta perda de dinamismo, que o cronista atribui à concorrência com outras ordens religiosas, principalmente com os jesuítas, era ainda agravada pelos objectivos de uniformização canónica desenvolvidos pela Igreja Católica após o Concílio de Trento.

De facto, desde os finais do século XVI, a Cúria Romana encetou várias tentativas de transformação dos Lóios numa ordem de votos perpétuos e chegou mesmo a propor a extinção pura e simples da instituição, seguindo o exemplo do processo ocorrido com a Congregação de Veneza, primeiro reformada em 1568 e, depois, extinta por decreto papal em 1668.

Também o contexto no qual se executa a encomenda é bastante incomum na história da azulejaria portuguesa. A canonização de São Lourenço Justiniano, em 1690, facto de maior importância religiosa e política, é praticamente contemporânea dos azulejos, abrindo espaço para um esforço concertado de projecção pública da Congregação de São João Evangelista. Num curto espaço de duas décadas sucedem-se as encomendas de novos retábulos, pinturas e azulejos para numerosos conventos lóios, contribuindo para a definição e divulgação da "nova" hagiografia do Santo, diversa da que se constrói para o Santo de Veneza.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Para uma abordagem sobre o conjunto dessas campanhas ver: Celso Mangucci - Com a pena e com o pincel: a hagiografia de São Lourenço Justiniano e a defesa da Congregação de São João Evangelista nos azulejos de Arraiolos, Vilar de Frades e Évora in *Actas do I Colóquio Sacrae Imagines. Ciclos de Iconografia Cristã na Azulejaria*, 2013, pp.123-149. Para uma comparação entre a iconografia portuguesa e a veneziana de São

Em língua portuguesa, o cronista da Congregação é também o principal hagiógrafo de São Lourenço Justiniano, tendo publicado, já em 1677, uma primeira obra, laboriosamente construída com o apoio e o exemplo dos textos sagrados, ao qual acrescenta, num paralelo de exaltação, a vida do Padre António da Conceição, "santo popular" de Lisboa do tempo do domínio filipino, também objecto de esforços de beatificação pelos congregados lóios.<sup>170</sup>

Podemos ainda observar que o programa iconográfico de Arraiolos contou com a informação cuidadosa de outros programas contemporâneos realizados em Veneza, para a basílica de São Pedro, em Castello, e para a igreja de Santa Maria e Donato, em Murano. Em 1695, uma "nova" vida de Lourenço Justiniano, publicada pelo Abade de São Leonardo, homónimo de Bernardo Giustiniano, com 14 pequenas gravuras com passos da vida do santo, constitui mais um importante contributo para a elaboração do programa iconográfico de Arraiolos.<sup>171</sup>

Entre as iniciativas associadas à canonização fazem parte a reedição da biografia escrita por Bernardo Giustiniano, em latim, e a descrição das cerimónias, em Roma, traduzidas também em português, e a impressão de pelo menos duas gravuras, uma de autoria de Pietro António di Pietri e outra de Francesco Leone, com a representação conjunta dos cinco recém santificados.<sup>172</sup>

Como era comum, as obras, que renovaram por completo o interior do antigo templo manuelino, começaram pela capela-mor, com a encomenda de um novo retábulo de talha dourada, e por azulejos figurativos com painéis representando os apóstolos São Pedro, São Tiago, São João Batista e São João Evangelista, as três Santas Marias, e os episódios de Abraão expulsando Agar e o seu filho.<sup>173</sup>

Os azulejos, que podem ser lidos com um todo coerente, articulam-se em três registos. No alto, adaptando-se à curva dos arcos, a história dos Lóios, "mais útil, mais deleitável, & mais

---

Lourenço Jusiniano, ver Celso Mangucci - *A iconografia de São Lourenço Justiniano nos azulejos dos conventos Lóios de Évora e Arraiolos*, 2013, pp.16-20.

<sup>170</sup> Francisco de Santa Maria - *Saphira Veneziana e Jacinto Portuguez vida morte heroycas virtudes, & maravilhas raras do glorisíssimo protopatriarcha S. Lourenço Justiniano, e do Veneravel Padre Antonio da Cõceiçam*, 1677.

<sup>171</sup> Bernardo Giustiniani - *Notizie Historiche dell'origine, vita, santità e canonizzazione di San Lorenzo Giustiniano*, 1695.

<sup>172</sup> Manoel de Coimbra - *Relação do sumptuoso aparato, que se dispos na grande Igreja de S. Pedro de Roma, & ceremonias na Canonização dos cinco Santos*, 1691.

<sup>173</sup> A presença de duas assinaturas é um forte indício de que se tratou de duas encomendas sucessivas. A capela-mor de Arraiolos possui um programa autónomo de carácter tipológico associado à Virgem Maria, que excede os propósitos da nossa análise.

sublime", segundo o cronista loio, estrutura-se de forma semelhante aos dois primeiros livros do *Ceo Aberto na Terra*, com a representação separada, de cada um dos lados da nave, de uma galeria de retratos dos frades da congregação veneziana de São Jorge em Alga e dos da Congregação portuguesa de São João Evangelista.

Ladeando as janelas, os retratos agrupam-se dois a dois. Para a história dos de Veneza, foram escolhidos os representantes máximos da hierarquia católica, responsáveis pela fundação e pela rápida implantação da Congregação, com o retrato de dois papas: Eugénio IV e Gregório XII; dois Patriarcas de Veneza: Maffeo Contarini e Lodovico Contarini; e dois cardeais-sobrinhos: António Correr, sobrinho de Gregório XII, e Francesco Condulmer, sobrinho de Eugénio IV, todos referenciados com uma nota biográfica na Crónica da Congregação.<sup>174</sup>

Também organizados aos pares, ladeando falsas janelas em azulejos, os Lóios portugueses estão representados pelos retratos de dois santos homens, o beato António da Conceição, "a mais brilhante estrela do nosso ceo azul da congregação sagrada", famoso além dos muros da Congregação; e o padre João da Nazaré, reitor de Vilar de Frades, que travou um duro combate contra o demónio nos últimos dias da vida, em 1478. Seguem-se dois brilhantes oradores, Martim Lourenço, "o língua de ouro", um dos fundadores da Congregação, companheiro do Mestre João Vicente na Universidade de Lisboa, falecido em 1446, e o padre Bernardo de Cristo, confessor dos reis e pregador apreciado no seu tempo, falecido em 1570.<sup>175</sup>

O conjunto de retratos fica completo com dois frades Lóios que se destacaram pela humildade e pelo desapego das honras mundanas, o "arcebispo pequeno" de Braga, Vasco Rodrigues, e João Rodrigues, geral da Congregação, confessor de D. Afonso V, que os azulejos representam com uma mitra aos pés, simbolizando a recusa do bispado de Coimbra.

Se o texto da Crónica influenciou os azulejos de Arraiolos, é também verdade que as pinturas estiveram na base de muitas descrições de Francisco de Santa Maria. Num jogo constante de

---

<sup>174</sup> O cardeal, "*sobrinho de Eugénio IV*", está identificado como "Cardeal Marcos Condelmario" por Francisco de Santa Maria, *O ceo aberto na terra*: 1697, livro único, capítulo XXVI, p.117; e nos azulejos como "MARCVS COMDAMARIVS CARDI...". Não nos foi possível confirmar a ligação do Cardeal Francesco Condulmer aos Cónegos de São Jorge em Alga.

<sup>175</sup> O cronista Lóio identifica dois cónegos que adoptaram o nome de Bernardo de Cristo. Um primeiro, provavelmente representado nos azulejos, nascido na Guarda (Francisco de Santa Maria, *O ceo aberto na terra*, 1697, livro IV, pp.970-976); e um segundo, nascido em Britiande, concelho de Lamego, que recusou o bispado de Macau no reinado de D. João IV, e faleceu em 1658 (Francisco de Santa Maria, *op. cit.*, 1697, livro IV, pp.1038-1041).

inter-relações entre imagem e texto, é o próprio cronista que, na nota biográfica do Padre João da Nazaré, menciona os retratos presentes nas bibliotecas dos conventos da Congregação: "Por esta causa o retratarão os nossos Conegos antigos com humas disciplinas na mão, açoutando ao demonio, & nesta forma se conservão entre nòs os seus retratos ainda hoje".<sup>176</sup>

Complementando esta galeria de figuras relevantes da história dos Lóios, o programa faz destacar, em dois painéis que ladeiam a porta de entrada, os retratos dos dois principais fundadores da Congregação, Mestre João Vicente, insigne médico e bispo de Lamego e Viseu, e D. Afonso Nogueira, arcebispo de Lisboa que, em viagem à Roma, alcançou a autorização para as constituições da Congregação e trouxe as vestes azuis que desde então fazem parte da identidade dos Lóios. Sobre a porta, as armas de João Garcês, fundador do cenóbio de Arraiolos, sublinha a entrada como uma espécie de muro de homenagem aos princípios da Congregação e do Convento de Arraiolos.

Ocupando o registo intermédio, visualmente mais importante, representa-se em Arraiolos uma extensa iconografia de São Lourenço Justiniano. Como a vida de Francisco para a Ordem de São Francisco, nos seus votos de pobreza e humildade, e como a vida de Francisco Xavier para o papel missionista da Província dos jesuítas em Portugal, a hagiografia de Lourenço Justiniano representa o modelo perfeito para a Congregação dos Lóios. Os ideais de rectidão moral e comprometimento com o bem comum, a recusa da glória mundana e a livre participação numa vida comunitária em louvor a Deus são os traços mais relevantes de uma atitude religiosa que se insere no movimento de renovação cristã dos finais do século XV. Como procuraram enfatizar os seus hagiógrafos, Lourenço representa um carácter único, protagonizando uma vida ascética dedicada a Deus, apartada do mundo, que combina como uma intensa preocupação com o bem-estar da comunidade cristã.

Os passos iniciam-se junto do arco triunfal e organizam-se de forma cronológica, principiando com dois painéis com episódios da sua juventude: *São Lourenço desposa a Divina Sabedoria*, do lado da Epístola, e *A penitência de São Lourenço Justiniano*, do lado do Evangelho.

Se a penitência juvenil de Lourenço, representada com troncos e espinhos na cama, é provavelmente uma representação única e de menor importância da sua hagiografia, o

---

<sup>176</sup> O convento de Xabregas possuía a mais completa galeria de retratos da Congregação, e é provável que Gabriel del Barco os conhecesse, tendo representado o padre João da Nazaré, conforme a tradição, de disciplinas na mão, açoutando o demónio.

encontro com a Divina Sabedoria, descrito pelo próprio Lourenço no tratado "*Fasciculus Amoris*", é um dos temas com maior fortuna na iconografia do santo, no período que medeia entre a sua beatificação e a canonização. O pintor Alessandro Bonvicino (il Moretto), numa encomenda dos Cónegos de São Jorge, nos meados do século XVI, para a igreja de San Pietro in Oliveto foi, provavelmente, o primeiro a figurar o relato místico. Criando uma densa composição simbólica, o pintor acrescenta às representações de Lourenço e da Sabedoria Divina que conversam docemente, a companhia de São João Evangelista e, no alto, num trono de nuvens, a de Nossa Senhora com o Menino. Na pintura de Moretto, os dois "novos" personagens funcionam como equivalentes ideais dos dois protagonistas e toda a obra literária de Lourenço Justiniano aparece como uma verdadeira emanção da Sabedoria Eterna.<sup>177</sup>

Com um carácter quase diametralmente oposto, o mesmo tema foi depois transposto para uma ilustração que integra a importante hagiografia de Daniele Rosa, geral da Congregação, publicada em 1614. A gravura anónima e de traço ingénuo, centra a acção na comunicação afectiva e mística do Santo e desenha Lourenço, de joelhos, com a mão sobre o coração, em êxtase diante da presença de uma sabedoria divina que paira no ar, iluminada.



Figura 36  
*Desponsórios de Lourenço Justiniano com a Divina Sabedoria*  
Gabriel del Barco, 1699  
Nave da igreja do convento  
de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos  
Fotografia do autor

<sup>177</sup> Actualmente no Museu Diocesano de Bréscia. Para uma recensão crítica actualizada veja-se: Pier Virgilio Begni Redona - *Alessandro Bonvicino: il Moretto da Brescia*, 1988, pp.462-465.

Também como gravura de ilustração, mas agora para a biografia de Bernardo Giustiniani, reeditada em 1691, a conhecida gravadora Isabella Piccini, ao reproduzir uma tela do pintor Francesco Albani, retoma a tradição da inspiração divina dos seus trabalhos escritos e apresenta a personificação feminina da Sabedoria Divina, envolta em nuvens e acompanhada por anjos, que surpreende Lourenço Justiniano durante o seu labor de escrita.<sup>178</sup>

Nos azulejos, provavelmente conhecendo as duas gravuras que acompanharam edições importantes da hagiografia laurenciana, Gabriel del Barco representa o santo de joelhos sobre uma almofada mas, de maneira a estar de acordo com os relatos hagiográficos e enfatizar o momento da definição da vocação religiosa, prefere representar Lourenço como um jovem nobre que se prepara para receber o anel oferecido por uma jovem "*mais bela que o sol*", representada entre nuvens e anjos à semelhança da gravura da Piccini. A figuração do tema como um casamento místico, os "*desponsórios com a sabedoria infinita*", é também a forma utilizada para descrever o tema no *Sermão do Amado Evangelista* de Santa Maria:

...porque este he o meu muito amado & querido servo Lourenço Justiniano, a quem logo nos primeiros annos desposarei não menos, que com a minha sabedoria infinita, que em figura de fermossissima, & purissima donzella, lhe dará a mão de esposa, não só com admiração, mas com pasmo dos mesmos anjos.<sup>179</sup>

O programa iconográfico de Arraiolos, informado pelo programa das telas para a capela-mor da Basílica de São Pedro de Castello, repete os temas da *São Lourenço Justiniano administra o Santíssimo Sacramento à uma freira*, da *Aparição do Menino Jesus*, da *Libertação da mulher possuída* e da *Morte de São Lourenço Justiniano*, excluindo os temas principais da *Caridade* e da *Intercessão contra a Peste*, claramente conotados com o Patriarcado de Veneza.

A reforma dos conventos femininos foi uma das mais difíceis tarefas empreendidas pelo Patriarca Giovanni Badoer, e a esta ideia da necessidade de uma acção pastoral urgente parece ligar-se à escolha do episódio *São Lourenço Justiniano administra o Santíssimo Sacramento a*

---

<sup>178</sup> Freira no convento de Santa Cruz, suor Isabella Piccini (1644-1734) realizou a sua formação no atelier do pai, Jacopo Piccini, e protagonizou uma extensíssima obra, onde se destacam as imagens sacras e os retratos oficiais, trabalhando durante mais de 50 anos para os Remondini, um dos mais importantes editores venezianos. Sobre a obra da freira-gravadora veja-se o catálogo da exposição organizada por Rudolf Pallucchini - *Mostra degli incisori veneti del settecento*, 1941, p.25.

<sup>179</sup> Francisco de Santa Maria, 1689, volume I, p.143. Seguindo de muito perto, aliás, o texto publicado na primeira hagiografia dedicada ao ainda beato Lourenço Justiniano (Francisco de Santa Maria, *Saphira Veneziana e Jacinto Portuquez*, 1677: p.11).

*uma freira*, numa clara exortação à importância do regular da celebração Eucarística como forma de aperfeiçoamento espiritual. No caso português, a reforma de diversas ordens religiosas granjeou fama e reputação para os Lóios portugueses, e o cronista assinala vários casos de reformas de conventos masculinos e femininos. A rigorosa observação da celebração do ofício da missa, da confissão e da comunhão, que é uma das marcas distintivas da espiritualidade da Congregação, parece justificar também a representação da *Aparição do Menino Jesus a S. Lourenço Justiniano*, no painel de azulejos colocado do lado oposto, sobre a porta. O objectivo do programa de Arraiolos, ao salientar a observância da prática da celebração da Eucaristia, parece justificar o menor interesse na representação quase imperceptível do Menino Jesus sobre a mesa do altar e, também, a simples representação da comunhão da freira que, na narrativa hagiográfica, está ligado ao dom de ubiquidade de São Lourenço Justiniano, que acedeu ao pedido da irmã ao mesmo tempo em que celebrava a missa.

Uma das originalidades de Arraiolos é a representação das cerimónias com que o Papa Eugénio IV, de visita à Bolonha, recebe Lourenço Justiniano com grande pompa para o convencer a aceitar o cardinalato e o acompanhar à Roma. Segundo o relato de Santa Maria: "O Pontífice o recebeo publicamente com extraordinarias mostras de amor, & agrado, & à vista de mitos Cardeais, & mosenhores, o saudou com aquellas palavras verdadeiramente raras, & poucas vezes ouvidas: "Salve decus, & gloria praesulum, venha embora o que he honra, & gloria dos Prelados...". Como vimos, na sua crónica, o historiador, de maneira a torná-la mais didáctica, vai pontuando a narrativa com diversas frases ditas pelos próprios intervenientes e a frase em latim que honra Lourenço, sem o qual não se compreenderia a imagem, figura também nos azulejos, saindo da boca de Eugénio IV.<sup>180</sup>

O tema central e identitário da livre escolha, sem votos perpétuos, dos cónegos regulares é ilustrado com a representação do *milagre do loureiro revivescido*. O episódio conta que um dos companheiros, provavelmente o seu amigo Maffeo Contarini, mergulhado em dúvidas, pede ao confrade para ajudá-lo a persistir na vida religiosa. Lourenço entrega-lhe um ramo de loureiro cozido e pede-lhe que o enterre. Para dar conta desta complexa narrativa, Gabriel del Barco divide o painel em duas cenas sequenciais, em primeiro plano figurando a entrega do

---

<sup>180</sup> Francisco de Santa Maria, *O ceo aberto na terra*, 1697, livro único, capítulo XXXIX, p.158. O passo também é referido no *Sermão do Amado Evangelista* (Santa Maria, *Sermoens*, 1689: volume I, p.144).

ramo de louro cozido, e ao fundo, no jardim, a confirmação do reverdescimento do loureiro, e a consequente vitória do livre compromisso de fé.

Revelando a cuidadosa pesquisa que envolveu a elaboração do programa iconográfico de Bernardo de São Jerónimo, Gabriel del Barco, para o painel com a representação do *Verdadeiro retrato de Lourenço Justiniano*, reproduz, com pequenas adaptações, uma segunda gravura de Isabella Piccini. Como se pode inferir do texto da gravura<sup>181</sup>, a freira Isabella reproduz, por sua vez, um retrato guardado na Igreja de Santa Maria e Donato, em Murano, muito provavelmente, uma tela do pintor veneziano Bartolomeo Litterini, autor de uma série de quatro pinturas com cenas da vida de São Lourenço Justiniano encomendadas pelo bispo Marco Giustiniano.<sup>182</sup>

Em Arraiolos, a morte predita e feliz de São Lourenço e a incorruptibilidade do seu corpo (enquanto se dirimia a disputa sobre a localização do túmulo, o seu corpo permaneceu insepulto por 67 dias, exalando um delicioso perfume) constituem temas fundamentais do programa iconográfico, acompanhando uma ampliação narrativa seiscentista dos dois episódios com que terminava a hagiografia de Bernardo Giustiniano.<sup>183</sup>

Seguindo esta tradição seiscentista, Gabriel del Barco figurou a morte de São Lourenço no momento em que recebe a extrema-unção, com o santo, abraçado a uma imagem de Cristo Crucificado, com uma face que irradia uma beleza angelical, enquanto no alto, a sua alma, representada em forma de homúnculo, é recebida pelos anjos do Céu. Um segundo painel, representa o corpo de Lourenço exposto perante uma numerosa assistência, onde se pode identificar as confrarias de Veneza com seus círios, os cônegos da Congregação de São Jorge em Alga e os senadores da República, que confirmam as "fragâncias de santidade" que acompanharam a ditosa morte do Patriarca de Veneza.

---

<sup>181</sup> Em baixo, acompanhando a circunferência da moldura, a inscrição identifica São Lourenço Jusiniانو como sacerdote da referida paróquia: CONFRATE R. SACERDOTVM IN ECCLESIA S. M. ET S. DONATI MVRIANI.

<sup>182</sup> Da primeira obra conhecida do pintor, nessa primeira fase ainda conotada, de maneira conservadora, com os valores do claro-escuro seiscentistas, hoje se conserva apenas *in loco* a tela *A aparição do Menino Jesus a S. Lourenço Justiniano*, datada de 1697. Para uma análise recente da obra do pintor veneziano veja-se, Lanfranco Ravelli - "Una primizia inedita di Bortolo Litterini datata '1700' e altre aggiunte" in *Arte Documento*, número 20, 2004.

<sup>183</sup> A tradição deste tema iconográfico inicia-se com a publicação, em separado, de uma ampliação dos dois últimos capítulos da obra de Bernardo Giustiniano: *De Laurentii Justiniani primi patriarchae Venetiarum faelicissimo transitu libellus*. Veneza: Antonium Linellum, 1622.

As cerimónias de canonização de São Lourenço Justiniano, que marcou profundamente a história da Congregação, são directamente referidas no programa de imagem de Arraiolos, com a representação de *São Lourenço, São João de Deus, São Pascoal Bailon e São João de Sahagun em adoração à Sagrada Eucaristia*, numa representação semelhante, mas não idêntica, às gravuras citadas de Pietro di Petri e Leone. No painel de Gabriel del Barco, Lourenço surge de joelhos, rodeado pelos outros santos, com um claro sentido de exaltação comparativa, como sugere o nosso cronista, sem medo de ferir susceptibilidades, no Sermão proferido em Santo Elói: "comparando S. Lourenço cõ os outros Santos canonizados (não falo só dos quatro, que juntamente foram canonizados com S. Lourenço, porque entre elles, tem elle sem controversia o primeiro lugar, resplandecendo assim, & avultando mais na occurrencia de tão grandes Santos a vantagem, & o exemplo do nosso...)"<sup>184</sup>

Como bem observa Francisco de Santa Maria, "*foram os milagres dos santos a prova mais certa do seu poder, o mais poderoso incentivo à nossa devoção*". Com esse mote, o programa iconográfico prolonga-se pela parede da entrada com dois passos milagrosos. Do lado do Evangelho, São Lourenço Justiniano intervém para salvar um grupo de navegantes perante a ameaça de uma tempestade na zona costeira de Nápoles e, do lado da Epístola, intervém para libertar uma mulher possuída pelo demónio. Esses dois exemplos, escolhidos entre dezenas de milagres atribuídos ao santo, confirmam o domínio espiritual de São Lourenço sobre "os elementos" e sobre os espíritos malignos, num convite à devoção popular.

O programa iconográfico de Arraiolos, além dos objectivos gerais de exaltação da história da Congregação e de incorporação da hagiografia de São Lourenço Justiniano que comunga com a obra de Santa Maria, possui uma ordem interna própria de leitura com a inclusão de outros episódios não mencionadas na Crónica.

Dispostos no registo inferior, além das relações de correspondência horizontais que organizam o discurso principal, estabelecem também diversos paralelos de significância verticais com os painéis da vida de São Lourenço Justiniano, de maneira a sublinhar o carácter identitário da Congregação.

Voltando atrás e começando pelo primeiro, junto ao arco triunfal, a inspiração divina na obra literária do santo fundador dos Lóios encontra comparação com representação de São Bernardo de Claraval que, sentado no seu escritório, parece iluminado pela luz divina. Por sua

---

<sup>184</sup> Francisco de Santa Maria, *Sermoens*, 1689-1694, volume II, p.75.

vez, do lado oposto, o constante sobressalto de São Jerónimo ao ouvir a trombeta do juízo final encontra paralelo com a penitência constante de São Lourenço Justiniano. Como para os Lóios, São Bernardo e São Jerónimo não são fundadores das ordens Cisterciense e Hieronimita, mas toda a espiritualidade das ordens molda-se ao exemplo das suas vidas.

Numa citação pessoal, a complementaridade entre Bernardo e Jerónimo, em correspondência, de um e do outro lado da nave, identifica o nome de vocação do reitor de Arraiolos, autor do programa iconográfico.

A figura tutelar de São João Evangelista, protector da Congregação dos Lóios, é colocada em evidência com a escolha da representação de São Policarpo, consagrado bispo de Esmirna pelo próprio apóstolo. Santo Inácio é também discípulo de São João e como Lourenço Justiniano, bispo (de Antioquia).

Os martírios de São Policarpo, Santo Inácio de Antioquia e principalmente o do general romano Plácido (Santo Eustáquio), condenado a ser cozido vivo, fazem prova da resistência da fé e da devoção em Cristo relacionando-se com o painel onde se apresenta o milagre do loureiro cozido e reverdescido dos cónegos de São Jorge. Presos e assediados por algozes, São Policarpo e Santo Eustáquio contrastam com a devoção livre dos cónegos Lóios.

O painel, com uma rara representação da *Aparição de São João Evangelista a Santo Eduardo, rei de Inglaterra*, liga-se, mais uma vez, à devoção ao Apóstolo São João Evangelista, o orago da Congregação dos Lóios, que Francisco de Santa Maria considerava ser a principal razão para os príncipes tornarem-se santos. Relaciona-se com o conhecimento antecipado da hora da morte e também com a cerimónia de canonização, já que somente em 1689, um ano antes de Lourenço Justiniano, o seu culto oficial estendeu-se a toda a cristandade, deixando de estar restrito à Inglaterra.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> A lenda do Rei Eduardo de Inglaterra conta que São João Evangelista, disfarçado de peregrino, depois de receber um anel de esmola do rei inglês, mandou devolver-lho, avisando-o que em seis meses o visitaria para levá-lo consigo.

### 1.3. A RETÓRICA DA IMAGEM METAFÓRICA EM PORTUGUÊS

Ao retomar uma linha de continuidade com o tratado de Manuel Pires de Almeida, que parecem desconhecer, as obras do lexicógrafo Rafael Bluteau e do poeta Francisco Leitão Ferreira situam-se já em pleno apogeu conceptista e almejam uma renovação e ampliação dos recursos do discurso erudito, entre palavras poéticas e pinturas metafóricas.

É esse objectivo primordial que os leva a escolher a divulgação do *Il Cannocchiale Aristotelico*, do jesuíta e professor de retórica Emanuele Tesàuro como fonte principal, uma obra publicada pela primeira vez em Veneza, em 1654, retomando ideias primeiramente esboçadas num tratado de empresas que não foi impresso na época (*Idea delle perfette imprese*, 1622-28) e num ensaio crítico à oratória sacra (*Il giudizio*, publicado nos *Panegirici sacri*, em 1633).<sup>186</sup>

Na verdade, existe entre os académicos portugueses algum debate sobre a possibilidade de se definirem regras universais e absolutas para a pluralidade de expressões do discurso erudito. Francisco Leitão Ferreira, que será o responsável pelo estabelecer das bases desta abordagem teórica, considera esse um dos objectivos centrais da sua obra.

Segundo o poeta jesuíta Baltasar Gracián, a outra influente revisão seiscentista da poética aristotélica, seguida por Bluteau, em última instância, tudo dependerá da valentia do engenho:

No se pueden dar reglas ciertas y infalibles para estas sutiles consecuencias; sola la valentia y vivacidad de un Ingenio, es bastante para tan extravagante discurrir.<sup>187</sup>

Como o engenho humano move-se pelos conceitos, estas duas posições são mais aproximadas do que parecem e a escolha de Tesàuro merece a total aprovação de Rafael Bluteau:

O primeyro, ou certamente o mais methodico Mestre, & mais autorizado Legislador da aguda, & arguta locução, foy em Italia o Conde Dom Manoel Thesauro; Author nesta matéria tão insigne, & tão celebre, que a repetição dos encómios que merece, seria injuria

---

<sup>186</sup> Para um enquadramento da obra de Tesàuro no contexto da retórica seiscentista, veja-se o clássico estudo de Marc Fumaroli - *L'âge de l'éloquence: rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Paris: Librairie Droz, 1980, pp.283-332.

<sup>187</sup> Baltasar Gracián - *Agudeza y arte de ingenio*, 1648, discurso 50, p.262. Tradução livre: Não se podem das regras certas e infalíveis para estas sútis consequências; apenas a coragem e a vivacidade de um engenho é suficiente para tão extravagante raciocínio.

para a fama, cujas cem bocas não cessão de publicar nos mais recônditos ângulos do Orbe litterario o seu nome.<sup>188</sup>

Embora as obras do beneficiado da Sé de Lisboa e do teatino francês, concebidas para palestras aos académicos, estejam mais próximas de um discurso didáctico de divulgação de referências teóricas fundamentais, definitivamente está no horizonte desta produção teórica uma apropriação nacional, num processo de consolidação de uma prática informada e erudita, à qual não falta alguma inventividade.<sup>189</sup>

Para a iconologia professada por Leitão Ferreira e Bluteau, o motor essencial da invenção de novas expressões metafóricas é determinado por uma estreita correspondência entre a oratória e a imagem pictórica, responsável por um avolumar das categorias expressivas nos dois campos, como salientou o historiador francês Marc Fumaroli.<sup>190</sup>

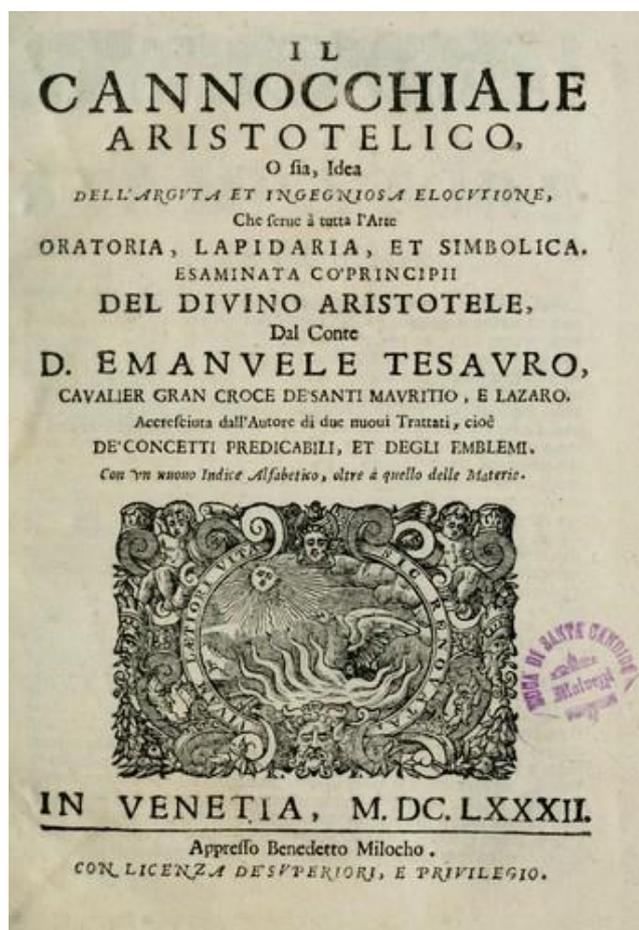


Figura 37  
Emanuele Tesàuro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, 1682  
© Getty Reserch Institute (CC BY 4.0)

<sup>188</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 1718-1721, volume II, censura de Rafael Bluteau.

<sup>189</sup> Para uma história da actividade académica em Portugal e, mais especificamente, sobre o papel preponderante de Leitão Ferreira na Academia dos Anónimos veja-se a monografia de João Palma Ferreira - *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*, 1982, pp.71-74.

<sup>190</sup> Nas palavras do historiador francês: "L'iconofilia del Seicento cattolico é accesa come la sua passione per l'eloquenza e la parola. Così ad ogni scelta stilistica nell'ordine dell'eloquenza corrisponde una scelta nell'ordine plástico. Il parallelismo é tanto più stretto in quanto, all'epoca, le arti visive si pensano nel linguaggio della retorica, e la loro ricezione stessa si conforma ai criteri dell'ascolto oratorio». Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio*, 1995, p.23.

### 1.3.1 A “IDEA” DE FRANCISCO LEITÃO FERREIRA

Secretário do Núncio Apostólico D. Jorge Cornaro, que patrocinou os seus votos religiosos, Francisco Leitão Ferreira formou-se nas aulas do Convento de Carmo em Lisboa, seguindo o caminho tradicional de uma primeira formação em filosofia, no caso com uma especialização na física natural de Aristóteles, para depois completar a formação em Teologia.

O bibliólogo Barbosa Machado, a quem coube o elogio fúnebre do membro da Academia Real de História Portuguesa, elogia a vastidão da erudição do académico, apontando os seus vastos conhecimentos na mitologia clássica, na iconologia, na epigrafia e na história eclesiástica e secular.<sup>191</sup>

É bastante provável que a *Nova Arte de Conceitos* fizesse parte de um programa coerente de estudos da Academia dos Anónimos, que teria complemento numa lógica da retórica, com a análise e definição da estrutura lógica dos argumentos e das premissas do discurso, a cargo do confrade Lourenço Botelho Soutomaior, publicada em 1719, com o título de *Systema Rhetorico* e, ainda, um tratado de empresas, uma versão do *Mondo Simbolico*, do Abade Picinelli, que o próprio Leitão Ferreira elaborou para a Academia.<sup>192</sup>

Na abertura das palestras, o poeta dos Anónimos declarou que as suas lições seriam um conjunto de regras para uma Retórica das Retóricas, um conjunto de regras superior e organizador de todas os outros conjuntos de saberes:

Tomarey por assumpto das minhas Exposições, nestas esclarecidas, & nocturnas  
conferencias, o meditar, & ditar, (pois assim mo ordenastes, & definistes) hum methodo,  
ou arte de fabricar conceytos por images, & ideas engenhofas, que serà huma nova

---

<sup>191</sup> Anos depois, Barbosa Machado corrigiria alguns dados deste panegírico, com o apoio de uma biografia escrita pelo próprio Beneficiado da Sé de Lisboa. Ver Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronológica*, volume II, p.169-173. Para uma ampla análise da filiação teórica de Leitão Ferreira, que transcende a obra magna de Tesàuro, veja-se o já clássico estudo de Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo*, 1973, pp.157-163 e 169-176; Christopher C. Lund - “Francisco Leitão Ferreira's Nova arte de conceitos. A Portuguese Apology for the Conceit in the Tradition of Gracián and Tesàuro” in *Luso-Brazilian Review*, 1977, volume 14, número 1, pp.60-75; e, Davide Conrieri – “Presença italiana na tratadística portuguesa da primeira metade do século XVIII: a Nova arte de conceitos de Francisco Leitão Ferreira” in *Estudos Italianos em Portugal*, 2005.

<sup>192</sup> Lourenço Botelho Sotomaior: *Systema Rhetorico, causas da eloquencia, dictadas, e dedicadas a Academia dos Anonimos de Lisboa por hum anonymo seu academico*, 1719. Segundo Barbosa Machado, o *Mondo Simbolico* de Picinelli foi tema das aulas na Academia Portuguesa, patrocinadas pelo Conde da Ericeira, e ficaram manuscritas. Ver Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronológica*, volume II, p.169-173.

Dialectica da Poesia, huma Theoria lógica da eloquencia, & huma util Rethorica da Rhetorica.<sup>193</sup>

Como em Tesàuro, a “retórica das retóricas” funda-se na noção de conceito, que na sua abrangência semântica e teórica equivale à ideia, ao modelo e à imagem:

Nenhuma outra cousa he (senhores) o conceyto mais, que o pensamento, idea, ou imagem, que o entendimento forma em si mesmo da alguma cousa: e formar conceyto de alguma cousa he o próprio, que representalla no entendimento, conhencendo-a, ou como elle em si he, ou parece, ou se imagina ser.<sup>194</sup>

Os conceitos, como as linguagens, podem ser comunicados de duas formas principais, através de palavras ou através de sinais visíveis:

O segundo modo com que se fazem sensíveis, & comunicáveis os pensamentos, são os sinaes mudos, em que não tem parte as vozes, os quais para o mesmo fim, como para declarar seus affectos, instituirão os homens por natureza, e por Arte, nos acenos, gestos, movimento do corpo, nos symbolos, geroglifos, & empresas.<sup>195</sup>

Os símbolos, os emblemas e as empresas, apesar da componente escrita, fazem parte dos signos visíveis, e também do discurso erudito, por comunicar um novo significado, uma metáfora, algo diferente do que se vê:

Os symbolos, Geroglificos, & Emprezas são também sinaes sensíveis dos conceytos: são engenhosos, porque alusivos: & figurados, porque metafóricos. Nelles huma cousa se vê,

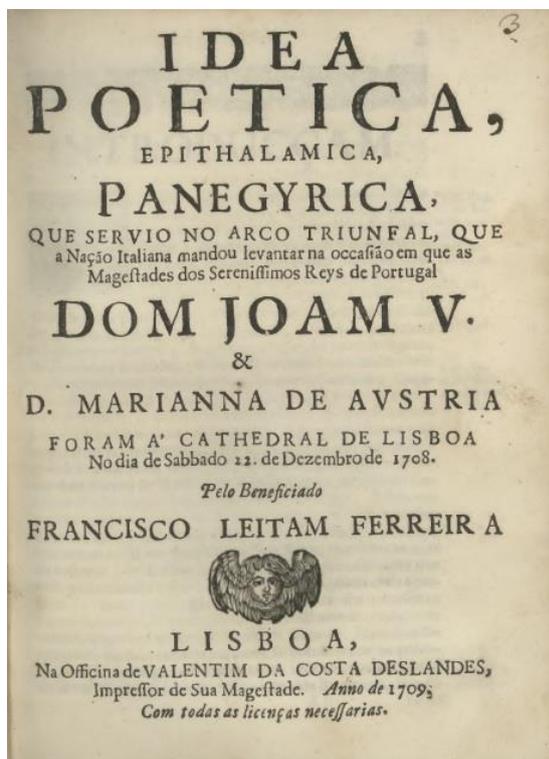


Figura 38  
Francisco Leitão Ferreira - *Idea poética, epithalamica, panegyrica que servio no arco triunfal...*, 1709.  
© Biblioteca Nacional de Lisboa (CC BY 4.0)

<sup>193</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 1718-1721, volume I, primeira lição, parágrafo 11, p.8.

<sup>194</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 1718-1721, volume I, primeira lição, parágrafo 18, p.12.

<sup>195</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 1718-1721, volume I, primeira lição, parágrafo 43, p.25.

& outra se entende: manifestaõ o corpo, & occultaõ a alma: os olhos admiraõ a figura, & o figurado só o entendimento o percebe; & por si semelhantes sinaes são huns quasi contradictorios sensíveis, pois a vista conhece o objecto, & ignora o significado: está evidente, & parece enigma; a allusaõ veste-se de illusaõ; & senão vede.<sup>196</sup>

Ao retomar um tradicional argumento de Cícero, Leitão Ferreira relembra que todas as artes da comunicação partilham esse mesmo berço conceitual da comunicação erudita, urbana e civilizada, abrindo lugar a que possam ser analisadas segundo critérios semelhantes:

Por isso disse a eloquência de Cicero, que todas as artes humanas tem hum vinculo comum com que se unem, e hum quasi parentesco com que entre si se compreendem. *Omnes artes, qua ad humanitatem pertinent, habent commune quoddam vinculum, & quasi cognatione quandam inter se continentur.*<sup>197</sup>

Como bem sublinhou o historiador Robert Klein, é surpreendente e notável que a aproximação com a pintura se faça pela definição de conceito como imagem e não pela imediata presença da figura no corpo do emblema ou da empresa. Como vimos, nessa abordagem teórica, o centro é o conceito e não há uma reflexão sobre o método da expressão da linguagem pictórica, relegada para o domínio da técnica, que permanece como arte mimética em sentido lato, porque essencialmente é a partir do reconhecimento do símbolo que se irá alcançar a relação metafórica.<sup>198</sup>

Como a construção das metáforas se apoia no estabelecer de relações análogas entre as características e qualidades dos seres e objectos, o objectivo final do poeta é o de explorar todos as qualidades e características passíveis de serem utilizados nas figuras metafóricas que irão representar um determinado tema escolhido:

Quem pois descobrir mayor numero de noções, mais propriedades, mais circunstancias, mais analogias, & metáforas nos objectos de seu assumpto, será mais prompto, eficaz, &

---

<sup>196</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 1718-1721, volume I, primeira lição, parágrafo 52, p.31

<sup>197</sup> Paráfrase da oração *Pro Archia Poeta*, parágrafo 2, citado à margem. Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 1718-1721, volume I, segunda lição, parágrafo 16, p.45.

<sup>198</sup> «Il est tout à fait remarquable que l'impresa soit assimilée à la peinture non à cause du dessin réel qui constitue son corps, mais à cause de la «comparaison» ou métaphore qui constitue son Âme; le concetto «figure» de style, est donc considéré comme figure tout court.» Robert Klein – «La Théorie de L'expression Figurée dans Les Traités Italiens sur Les Imprese, 1555-1612» in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1957, tomo 19, número 2, p.339.

feliz na especulação dos conceytos, no verisimel das imagens, & provável das conclusões.<sup>199</sup>

Se, como vimos, as alegorias, os emblemas e as empresas são formas particulares de metáforas, e aceitarmos que os programas iconográficos, para estabelecer uma narrativa, necessitam de se articular através de alusões e analogias entre as partes, então a busca pela formação de um extenso e complexo conjunto de metáforas será o desafio e o objectivo que se colocam à actividade dos iconógrafos.

### 1.3.1.1 O DISCURSO PANEGÍRICO DO ARCO DOS ITALIANOS

Prior da Igreja do Loreto, com fortes ligações à comunidade italiana, é com naturalidade que o poeta Francisco Leitão Ferreira foi escolhido para elaboração do programa para o arco do triunfo que a nação italiana mandou erguer em Lisboa, em 1708, para a celebração das bodas reais de D. João V e D. Maria Ana de Áustria:

Estava este arco (cuja idea se encomendou à minha incapacidade) acompanhado cinco estatuas de vulto de diversa representação, & de alguns emblemas, & tençoens symbolicas, & geroglyficas, para que todo esse poético adorno saisse proporcionado à majestade do argumento.<sup>200</sup>

O arco, o primeiro de um percurso de dezanove, abria o percurso e situava-se no largo da Tanoaria, com duas fachadas, organizadas de maneira simétrica, com dois registos de altura, um portal ao centro e um zimbório oitavado na parte superior.<sup>201</sup>

A descrição, publicada logo a seguir a realização da boda, sem dedicatória, com a identificação do autor da obra, abria com um pequeno ensaio sobre as máquinas triunfais, desde o tempo dos romanos e da tradição antiga cumprida nas festas portuguesas. Nesse breve apanhado

---

<sup>199</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 1718-1721, volume I, quarta lição, parágrafo 1, p.75.

<sup>200</sup> Francisco Leitão Ferreira - *Idea poética, epithalamica, panegyrica que servio no arco triunfal, que a nação italiana mandou levantar na occasião em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal Dom Joam V & D. Marianna de Austria foram á Cathedral de Lisboa no dia de Sabbado 22 de Dezembro de 1708*, 1709, p.9.

<sup>201</sup> Para uma visão geral das diversas festividades que compõem o programa das festas, veja-se Ana Paula Rebelo Correia – Fogos de artifício e artifícios de fogo nos séculos XVII e XVIII: a mais efémera das artes efémeras in *Arte Efémera em Portugal*, 2000, pp.100-149. A descrição do arco dos ingleses com projecto do architecto maltês Carlos Gimac, também foi objecto de publicação: *Descripçam do arco triunfal que a naçam ingleza mandou levantar na occasião em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal D. Joam o V. & D. Marianna de Austria foraõ à Cathedral de Lisboa*, 1708. Para um relato histórico de todo o processo de negociação matrimonial, que culmina com a entrada régia, veja-se António Caetano de Sousa - *Historia genealogica da Casa Real Portuguesa*, 1735-1749, tomo VIII, pp.64-67.

histórico, o iconógrafo Leitão Ferreira definiu aquele que seria o tema modelar do programa dos arcos triunfais, construídos para comemorar vitórias militares, com representações alegóricas das cidades conquistadas, dos rios, dos deuses a quem se deve prestar homenagem, e das virtudes morais e heroicas reveladas pelos vencedores:

E julgando os Romanos, que seria hum grande abono dos seus triunfadores, acreditar-lhes, os applausos com memorias perpetuas, lavràraõ-lhes simulacros de preciosa, & perdurável materia, nos quaes ou se representavão Províncias conquistadas, Rios sogeitos, & Cidades vencidas; ou Deoses tutelares, & virtudes moraes, & heroicas. Estes simulacros ou acompanhavão aos triunfadores em seus triunfos; ou collocados nas maquinas triunfaes, que lhes erigião, motivavão aos olhos curiosos espetaculos, em que os entendimentos discorsivos desentranhavão allusoens conceituosas de profundos geroglyticos, que alli se vião entalhados, & esculpidos à força do buril, ou do cinzel na dureza dos mármorees, & bronzes elegantemente trabalhados.<sup>202</sup>

Além da definição dos diversos elementos que devem compor o discurso panegírico de vitória, razão de ser dos Arcos de Triunfo, foram também os romanos que principiaram a decorá-los com imagens e inscrições poéticas, criando um discurso metafórico para dar voz à uma arquitectura antes muda:

Depois que os Romanos começàráo a celebrar a gloria de seus triunfos com a magnificencia dos Arcos, reputando pequena exaltação de seu nome construir marmores mudos á eternidade das proezas; descobrirão a nobre traça das Inscriptoens, Emblemas, & Geroglyficos, para que as fabricas arrogantes tivessem linguas, & vozes com que explicassem as ideas profundas, que a primeira lisonja dos edificadores calàra com o silencio dos jaspes.<sup>203</sup>

Fazendo jus ao gosto da época, Leitão Ferreira justifica uma certa liberdade na inclusão de pinturas com cores, uma inovação ao clássico modelo romano, que acrescenta vida à uma arquitectura considerada mortíça:

Não consta que os Romanos vestissem as maquinas do triunfo de quadros coloridos; porque como as destinavão para a duração, cometião todo o seu ornato ás fadigas do buril, & do cinzel; para que na resistencia da materia, se entretivesse por mais anos a voracidade do tempo. Pensamento foy dos que depois os imitarão, afermosear com

---

<sup>202</sup> Francisco Leitão Ferreira - *Idea poética*, 1709, p.10.

<sup>203</sup> Francisco Leitão Ferreira - *Idea poética*, 1709, p.38.

pinturas excellentes as maquinas triunfaes, para que a variedade das tintas propuzesse aos olhos còm expressaõ mais natural os objectos, que os lavores da escultura só podião imitar com palpaveis relevos, onde parece que a arte espira, faltandolhe a viveza das cores.<sup>204</sup>

Será esse o figurino, uma celebração à vitória do amor, que o poeta e Beneficiado da Sé de Lisboa fez cumprir no Arco dos Italianos. Na primeira fachada, dispunham-se as figuras escultóricas de Roma e Lisboa, onde a primeira, espelho perfeito da segunda, representa, com as mesmas letras do nome da cidade, o amor, significando o arco como dádiva e voto de triunfo do casal real:

& agora mais excessivamente desentranhando graças, & abrindo espirituas thesouros, sublima as finezas de Mãy com os mais obsequiosos filhos: porque fazendo do arco de AMOR, arco de Victoria, espera pelo augusto, & feliz consorcio de Suas Magestades, ver os scismaticos reverentes à sua espada, os Hereges ajoelhados á sua Mitra, & os infiéis reduzidos às suas chaves; para que este mayor triunfo da Religião, redunde aos dous Reynantes em mayor gloriado do seu triunfo, na màyor das Cidades de seu Império.<sup>205</sup>

Sobre o portal, as armas de Portugal, primorosamente esculpidas, que mereceram uma interpretação simbólica desenvolvida da pena do historiador do Arcebispado de Braga, estavam acompanhadas de dois quadros com emblemas.

Do lado direito, figurava o Jardim das Hespérides, onde um dragão protegia o pomo de ouro, como símbolo das riquezas guardadas por D. João V e agora entregues ao desfrute de Mariana de Áustria, como justa vencedora de um desafio contra a nobreza de Juno, a sabedoria de Minerva e a beleza de Vénus.

Do lado esquerdo, a *pictura* representava duas palmas enlaçadas por um cordão de rosas, em símbolo da feliz união matrimonial do casal régio, porque, como explica o poema, as palmas, conhecido símbolo da vitória, fenecem separadas e crescem e reproduzem-se unidas.<sup>206</sup>

Na fachada posterior, as esculturas representavam Mercúrio e Hércules e, sobre o portal, o brasão heráldico das armas do Estado Pontifício. Mercúrio, embaixador dos deuses e guia dos

---

<sup>204</sup> Francisco Leitão Ferreira - *Idea poética*, 1709, p.30.

<sup>205</sup> Francisco Leitão Ferreira - *Idea poética*, 1709, p.18.

<sup>206</sup> A palma, com os seus diversos significados, é a figura utilizada como exemplo da linguagem dos sinais mudos, na *Nova Arte de Conceitos*. Ver: Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 1718-1721, volume I, primeira lição, parágrafo 53, p.31.

viajantes, com o braço estendido, apontava o caminho do futuro, com a clava de Hércules na outra mão. Hércules, herói tebano de numerosas e gloriosas façanhas, trajava a pele do Leão de Nemeia e segurava o caduceu com as serpentes de ouro entrelaçadas, símbolo da prudência do primeiro. Esta inusitada troca de atributos unia os dois personagens mitológicos numa única alegoria, para expressar o desejo de um futuro governo que unisse as duas qualidades, o heroísmo e a sabedoria na condução da República.

Nesta fachada, na parte superior, dispunha-se, do lado direito, um emblema com a representação de dois corações unidos por uma única flecha, triunfo do amor verdadeiro, e, no lado esquerdo, um arco-íris nascendo sobre uma panóplia de armas bélicas que equiparava a união dos esposos reais à bonança depois da tempestade, num novo voto de paz e bom augúrio.

A passagem de um ao outro lado, através de um pequeno túnel, era também decorada com emblemas. No tecto, pintou-se a fama que vestida de cem olhos, com o espelho da verdade e o clarim da proclamação pública, fazia uma citação dos versos dos *Lusíadas*.<sup>207</sup>

Na parede do arco figurava o emblema com a figura da águia dos Áustrias e um cupido com o arco pronto a disparar, ambos fitando directamente o sol, rei dos astros, por nome D. João V. Conforme dizia o poema, a vitória do amor devia ser creditada à Rainha das aves, D. Maria Ana, cumprindo uma longa jornada até ao encontro do amor puro, podendo mesmo ensinar o cupido a ver o amor verdadeiro.

Do outro lado, outra águia em voo levava, presa nas garras, as armas do cupido ao rei de Portugal, rememorando a águia que levou os raios de Vulcano a Júpiter, deus mitológico tantas vezes derrotado pelo amor e agora também vencido pelo Magnânimo.

A forma de reprodução da planta da palma, a formação do arco-íris e a águia a fitar o sol são conhecimentos da filosofia natural, qualidades e características dos seres naturais, com que se estabelecem as metáforas, associadas figuradamente com as alegorias mitológicas e símbolos heráldicos. No texto, como prova de que as metáforas se fundam em conhecimentos efetivos, Leitão Ferreira faz questão de citar as fontes que congregam filósofos, historiadores e literatos, de Plínio a Aristóteles, de Vincenzo Cartari a Pierio Valeriano e Natale Conti.

---

<sup>207</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, 1613, canto 9, estrófe 44, fólio 248v.

Segundo o iconógrafo, a chave do programa era a escultura de um Jano bifronte, antigo rei italiano, com uma face jovem e outra anciã, coroando o zimbório, desde logo porque a figura da divindade, com duas chaves, uma de ouro e outra de ferro, simbolizava a entrega do domínio da cidade. Simbolizava também, com as duas faces, o passado e o futuro e, mais importante, detinha os domínios sobre a guerra e a paz:

E porque o mundo, que arde em chama esquiva  
De Mavorcio furor, goze o suave  
Feliz sossego da aurea paz festiva;  
Aqui, por gloria desta pompa grave,  
A hum, & a outro Rey, que eterno viva,  
Da paz, & guerra offrece Templo, & Chave.<sup>208</sup>

Para finalizar, no centro da arquitrave, dispunha-se um pentagrama como símbolo da saúde pública e, na fachada posterior, o da eternidade, com uma serpente circular mordendo a sua própria cauda.

Todo o conjunto, uma composição de alegorias escultóricas, símbolos, emblemas pintados e tarjas poéticas, conforma uma narrativa laudatória, sob o tema da vitória do amor, e compara o casal real, com excepcionais qualidades de carácter e virtude, aos Deuses do Olimpo, sublinhando que esta união representa um ciclo de paz e prosperidade para Portugal, numa Europa ameaçada por diversos conflitos armados. Em poucas palavras, no arco do triunfo, a vitória do amor e a vitória da paz.

### 1.3.2 O MUNDO SIMBÓLICO DE RAFAEL BLUTEAU

Ao *Tratado Compendioso da Arte Symbolyca*, de Rafael Bluteau, pertencem os anagramas, os provérbios, os emblemas, as empresas e os enigmas, e o seu principal mérito é o de apresentar uma visão de conjunto, relacionando os conceitos de Manuel Tesàuro diretamente com as figuras do *Mundo Simbolico* do Abade Picinelli.<sup>209</sup>

Bluteau, além da parte teórica e uma selecção de exemplos para cada uma das tipologias mencionadas, compilou uma selecção de alegorias, mas conferiu-lhes uma outra forma de

---

<sup>208</sup> Francisco Leitão Ferreira - *Idea poética*, 1709, p.14.

<sup>209</sup> O tratado, uma oração académica, foi publicado no segundo tomo das *Prosas Portuguezas*: Rafael Bluteau – *Prosas Portuguezas, recitadas em diferentes Congressos Academicos por D. Rafael Bluteau*, 1728, volume II, pp.11-106.

organização, a partir de características determinadas, agrupadas por semelhanças, seja pela fisionomia, pela cor do cabelo, pelos gestos, pelas vestes e por outros elementos que se podem associar à figura humana. Ciente que apresentava uma pequena selecção de um universo muito mais vasto, esta organização pretendia demonstrar o mecanismo de formação da metáfora, construída a partir das semelhanças encontradas entre as características, propriedades e qualidades dos seres e objectos:

Sem gastar tempo com outros exemplos, basta saber, que na essencia, propriedades, qualidades, e accidentes de todas as cousas, se podem buscar razões de semelhança para as apropriar à imagem representativa do conceito, e de passagem bom será advertir, que senão representam qualidades essenciais com efeitos contingentes, porque seria desexxabida, e ridicula a representação, como v. g. para a imagem da desesperação a figura de hum homem, que com barço na garganta se afoga; ou para a imagem da amizade, duas pessoas que se estão abrançando; porque em imagens tão significativas, não luz o engenho de quem inventou, nem com ellas se exercita a curiosidade de quem as examina.<sup>210</sup>

A construção destas metáforas pressupõe um efectivo conhecimento sobre as coisas, nas várias dimensões, um verdadeiro processo “especulativo”, para usarmos a palavra da época, que transforma a retórica poética numa forma de articulação transversal de todo o conhecimento humano, das Ciências Naturais às Matemáticas, da Filosofia à Teologia.

Com implicação decisiva na forma do discurso, estas metáforas não podem ser construídas por relações óbvias, e de todas as figuras simbólicas, o padre Teatino Rafael Bluteau preferia o enigma, que é como prefere designar as personificações alegóricas, principalmente porque são realizadas a partir da figura humana, o modelo nobre e superior da natureza, e porque são o desenvolvimento completo de um conceito. Por último, mas não menos importante, os enigmas são apenas figuras-pinturas e não utilizam palavras em dísticos identificadores ou alusivos, evitando um longo debate sobre a melhor forma de os compor. Nas suas criações, o lexicógrafo privilegia que os programas iconológicos se apresentem como uma interrogação aos espectadores, na senda da avaliação positiva do prazer intelectual associado à descoberta dos significados ocultos, como definido na poética de Aristóteles.

Orador consagrado, autor do *Vocabulario Portuguez e Latino*, membro da Academia Real de História, Rafael Bluteau produziu uma obra polifacetada, particularmente empenhada na

---

<sup>210</sup> Rafael Bluteau, *Prosas Portuguezas*, 1728, volume II, p.90.

articulação de conhecimentos enciclopédicos, entre os quais se conta a realização de um extenso comentário exegetico a todo o Antigo Testamento, do qual chegou a ser publicado um primeiro volume.<sup>211</sup>

Como iconógrafo, colaborou com o arquitecto Mateus do Couto (sobrinho) na elaboração de parte do programa do monumental pórtico e ponte da Casa da Índia, nas festas do casamento de D. Pedro II com D.<sup>a</sup> Maria Sofia, onde os quatro continentes, com as principais cidades do mundo português, num total de 37 figuras, prestavam tributo ao casal régio, com poemas latinos de sua autoria, que mereceram publicação. Foi também autor do programa iconográfico para a nave da igreja do convento de Santa Marta de Lisboa, que vamos agora examinar em detalhe.<sup>212</sup>

### 1.3.2.1 OS ENIGMAS DA NAVE DA IGREJA DO CONVENTO DE SANTA MARTA EM LISBOA

O programa eucarístico que o padre Teatino elaborou para igreja do Convento de Santa Marta de Lisboa, descrito na conclusão do *Tratado Compendioso da Arte Symbolyca*, insere-se num vasto conjunto de obras que deram outra dignidade ao templo, para acompanhar uma curta residência de D. Catarina de Bragança, nos vizinhos Paços dos Condes de Redondo, em 1693. É ainda bastante provável que esses frescos, infelizmente desaparecidos, tenham sido executadas pelos pintores Lourenço Nunes Varela e Miguel dos Santos, que decoraram de brutesco o tecto do coro-baixo da mesma igreja.<sup>213</sup>

Naquela que podemos considerar a forma modelar de organização desse tipo de encomendas artísticas, as religiosas clarissas definiram o tema e as premissas que deviam orientar o discurso alegórico. Segundo o relato do próprio Bluteau, os conceitos relacionados com o sacramento da Eucaristia deviam estar representados exclusivamente por alegorias femininas e não haveria lugar à inclusão de palavras ou dísticos para identificação das figuras:

---

<sup>211</sup> O percurso intelectual de Rafael Bluteau encontra-se historiado em Tomás Caetano de Bem - *Memorias historicas chronologicas da sagrada religião dos Clerigos Regulares em Portugal, e suas conquistas na India Oriental*, 1794, volume I, livro VI, pp.283-317.

<sup>212</sup> Para uma descrição completa do monumental arco triunfal de quatro lados e três andares de altura, a estrutura arquitectónica mais importante do cortejo, veja-se a monografia de Nelson Correia Borges - *A Arte nas festas do casamento de D. Pedro II*, 1986, pp.14-28; e Rafael Bluteau - *Porticus Triumphalis, a regali palatio, ad publicam receptionem, Mariae, Sophiae, Elisabethae, portugalliae reginae, ulyssiponem ingredientis, anno domini MDCLXXXVII die 11, augusti, pictis, inscriptisque tabulis, ornata a R. P. D. Raphaele Bluteavio*, 1694.

<sup>213</sup> Ver: Luísa Cortesão - "O Antigo Convento de Santa Marta" in *Monumentos*, 1995, número 2, pp.66-71.

Para ornato da sua igreja, quizeraõ as ditas religiosas imagens symbolicas do Santissimo Sacramento, e estas em figura de mulheres, mas sem escritura, ou (como lhe chamaõ outros) letra, que he a alma dos corpos das Emprezas, ou Divisas.<sup>214</sup>

Para responder a esta encomenda que rompe com o clássico modelo subdividido entre corpo e alma, entre figura e lema, o iconógrafo teatino afirma que criou uma nova forma de imagem metafórica, que nomeou de semi-enigmática, porque imediatamente declara o tema do todo o discurso em cada uma das figuras. A repetição do tema, no caso pela representação da óstia sagrada, é também a forma de estabelecer um fio condutor narrativo:

Para evitar o inconveniente destes excessos, tomey o caminho do meyo com imagens, a que com novidade chamei *Semi-enigmaticas*, porque entre claro, e escuro, e quasi com discreto crepusculo se póde descobrir a sua significaçãõ; quanto mais, que contra a commum pratica dessa Arte, em cada imagem fica patente à vista o assumpto, ou corpo principal de todas ellas, que he o Sacramento do Altar, representado na Hostia.<sup>215</sup>

Como em outros programas iconográficos do mesmo período, o discurso principiava sobre o coro alto, onde estava representada a Onipotência Divina como força criadora do Sacramento da Eucaristia, descrito como a manifestação de outras dez qualidades divinas. Do lado esquerdo, do Evangelho, a partir da capela-mor, representavam-se a Providência, a Liberalidade, a Graça de Deus e a Sapiência; do lado direito da assistência, do lado da Epístola, no mesmo sentido, a Fé, a Esperança, a Caridade, a Concórdia e a Imortalidade.

Para compor as suas alegorias, Bluteau utilizou a figura humana como um organizador de sucessivas metáforas, como proposto na *Iconologia* de Cesare Ripa, de onde retira a grande maioria das sugestões como, por exemplo, o corno da abundância da Ninfa Almatéia para a figura da Providência Divina, utilizada na figura da *Abondanza*.<sup>216</sup>

A figura feminina da Sapiência Divina segue exatamente a representação da *Iconologia*, uma figura aliás acrescentada pelo editor Zaratino Castellini, em 1669, e está assente sobre uma base quadrada por oposição à da fortuna, que tem os pés sobre um globo, símbolo da volubilidade:

---

<sup>214</sup> Rafael Bluteau - *Prosas Portuguezas*, 1728, volume II, p.90.

<sup>215</sup> Rafael Bluteau, *Prosas Portuguezas*, 1728, volume II, p.96

<sup>216</sup> Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrittione dell'imagini universali*, 1669, p.1.

Representase a *Sapientia* em pé em huma base quadrada, equilatera, solida, e firme, que não vacila, nem pende mais de huma parte, que de outra; que assim como a fortuna, pela sua continua variedade, e incostancia se representa sobre hum globo, corpo redondo, e volúvel; a Sapiencia Divina, que sempre em solidas, e eternas razoens se forma, nem esta sogeita a mudanças, tem por base hum quadrado.<sup>217</sup>

Como diz a Bíblia, a Sabedoria Divina traz um elmo na cabeça, como símbolo do juízo infalível:

No elmo, que tem na cabeça, se significa a certeza dos seus juizos em tudo; ao que alludio o Author do livro da Sapiencia, dizendo *accipiet pro galean judicium certum* (cap. 5, verso 19).<sup>218</sup>

Numa mão, traz um livro fechado com sete selos pendentes como símbolo do indecifrável saber divino, inalcançável para a sabedoria humana. Na outra, um escudo circular, com o seu resplendor de raios solares, para simbolizar o governo da Sabedoria Divina sobre as coisas do Mundo, o qual tem, no meio, um cordeiro, como empresa do Senhor, símbolo da Eucaristia. Esta oposição entre o mundo natural do globo terrestre e o mundo espiritual do cordeiro místico é a raiz do conceito e permite a Bluteau desenvolver um longo comentário filosófico sobre o grau mais elevado da sabedoria divina expressa na Eucaristia, que se diferencia, justamente, porque todos os limites conhecidos das leis naturais, como o da finitude dos corpos e as diferenças entre as propriedades imutáveis e mutáveis das coisas, são ultrapassados:

No Theatro do Mundo se conforma Deos com a natureza, logra a quantidade sua extensão natural, inherem os accidentes nos subjectos, sustentão os subjectos aos accidentes,



Figura 39  
Sabedoria divina, Cesare Ripa, *Iconologia*, 1669  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

<sup>217</sup> Rafael Bluteau, *Prosas Portuguezas*, 1728, volume II, p.96.

<sup>218</sup> Rafael Bluteau, *Prosas Portuguezas*, 1728, volume II, p.96. O verso completo do Livro da Sabedoria, 5:19, diz: *Induet pro thorace justitiam, et accipiet pro galea judicium certum*. Tradução livre: Tomará a justiça por armadura e por elmo o juízo infalível.

occupaõ os corpos o seu *ubi* circumscripivo, com toda a extençã das suas partes, e continuamente se fazem novas geraçoens, sem aniquilaçã da materia. Na mesa Eucaristhica sucede tudo ao contrario. Excede, e sobrepuja a Sapiencia Divina todas as forças da natureza.<sup>219</sup>

O programa eucarístico que o padre Teatino elaborou para igreja do Convento de Santa Marta de Lisboa é um dos melhores exemplos da coerência entre os princípios teóricos e a realização prática de um programa iconográfico. É também uma assunção cristalina dos limites de comunicação da imagem pictórica conceptual, à qual parece reservada uma função prévia de divertimento, necessariamente complementado por leituras eruditas, que o próprio texto de Bluteau vem concluir:

Da situaçã, e sentido de cada huma vou dando successivamene noticia, porque se com a pintura dellas se recreaõ na Igreja os olhos, com a declaraçã das mesmas se instruaõ nesse papel os entendimentos.<sup>220</sup>

Se lembrarmos de todas as prescrições retóricas em relação à adaptação do discurso em função de um determinado tipo de auditório, o texto comentário do iconólogo teatino deve ser considerado um segundo momento, liberto das contingências do tempo e do lugar e, claro está, destinado à posteridade.

### 1.3.3 A ACADEMIA DO DESENHO DE FÉLIX DA COSTA

Como vimos, para a retórica da produção da imagem metafórica, a pintura é a linguagem natural dos sinais mudos, do olhar e da imitação da natureza, e podemos considerar a *Antiguidade da Pintura* de Félix da Costa Meesen, que adquire versão final em 1696, a parte que faltava para um pleno desenvolvimento de uma teórica da pintura seiscentista, ainda que as duas vertentes teóricas se considerem, na sua própria razão de ser, completas.

O tratado de Félix da Costa, pintor régio de têmpera, e membro de uma importante família de pintores da corte, é um ensaio teórico para a justificação da criação de uma academia de pintura. De forma efectiva, as academias, enquanto uma instituição de organização

---

<sup>219</sup> Rafael Bluteau, *Prosas Portuguezas*, 1728, volume II, p.96. Circumscripivo é um conceito da Teologia, referente à forma que as coisas ocupam o espaço, que varia para os corpos, para os espíritos criados e para Deus. O próprio Rafael Bluteau oferece uma definição do conceito no *Vocabulario Portuguez e Latino*, 1712-1721, volume II, p.326.

<sup>220</sup> Rafael Bluteau, *Prosas Portuguezas*, 1728, volume II, p.90.

profissional, de reconhecimento social e de ensino, foram a solução ideal encontrada para a regeneração da vida cultural portuguesa, marcada, nesses anos, pelo nascer e o renascer de diversas academias literárias. Nas décadas seguintes, D. João V transformaria esta forma institucional numa política de Estado, com a criação da Academia de Pintura em Roma, em 1718, e com a fundação da Real Academia de História Portuguesa, em 1720.<sup>221</sup>

Com o estabelecimento de huma Academia se pode ver aumentada a Arte do Debuxo neste Reyno, e seguir-se grande lustre a estas Artes; darem-se a conhecer os engenhos Portugueses, lustrarem suas obras, terem nome em as nações estrangeiras, virem a lograr aplausos, estudarem-na os benemeritos, e seguirem-na os Grandes, favorecendo seus Artífices: que como disse o maior dos Filóstratos. O que não abraça e favorece a Pintura, não só faz injuria à verdade, mas também à sabedoria que pertence aos Poetas.<sup>222</sup>

Como em toda a tratadística do período, a defesa da nobreza da arte da pintura é um tema que perpassa toda a obra, de maneira a justificar a importância da criação de uma instituição que, segundo esses autores, não faria mais que confirmar uma evidência histórica e social, comprovada por filósofos, historiadores e pelo mecenato liberal de reis e aristocratas.<sup>223</sup>

Mais preocupado com a teorização de um edifício conceptual para o enquadramento de todas as artes visuais, o pintor que acompanhou D. Catarina de Bragança à Inglaterra, não procurou estabelecer um conjunto de regras ou descrever os materiais e técnicas necessários para o exercício da profissão do pintor, como Filipe Nunes o fez na *Arte Poetica e da Pintura*.<sup>224</sup>

Félix da Costa, filiando-se na tratadística italiana, como seguidor dos *Dialogos de la Pintura*, de Vicente Carducho, estabelece o desenho como o denominador teórico comum para a reunião das artes da Arquitectura, Pintura e Escultura. Para reforçar o argumento de que as três artes

---

<sup>221</sup> George Kluber, foi o primeiro a realçar a importância da ideia da criação da Academia como génese do tratado da *Antiguidade da Pintura* (Félix da Costa - *The Antiquity of the Art of Painting*, 1967). Para uma análise da prática do desenho como base do ensino académico neste período veja-se Luís de Moura Sobral - Non Mai Abastanza. Desenho, pintura e prática académica na época do Magnânimo in *A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V, 1706-1750. Joanni V Magnifico*, 1994, pp.109-115.

<sup>222</sup> Félix da Costa - *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fólho 71 e verso.

<sup>223</sup> Para uma visão geral do tema do reconhecimento do estatuto do pintor e da pintura, na tratadística do período Barroco em Portugal, veja-se o artigo de Joaquim Oliveira Caetano - A Maldição de Séneca. Reivindicação e estatuto da arte da pintura no período Barroco in *A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V, 1706-1750. Joanni V Magnifico*, 1994, pp.119-131.

<sup>224</sup> Sobre o percurso artístico de Félix da Costa, que também assinava Félix da Costa Meesen e Félix da Costa de Almeida, veja-se a entrada de Joaquim de Oliveira Caetano no *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 1989. Sobre o papel do pintor na organização da Irmandade de São Lucas, veja-se Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.45-48.

poderiam estar reunidas numa única academia, utilizou uma alegoria de Cesare Ripa, com a descrição da figura do Desenho como uma *persona* de três cabeças iguais:<sup>225</sup>

Por esta causa Cesare Ripa em sua Iconologia o pinta com três cabeças, qual outro Gerião, significando ser o que gerou estas três Artes. Se bem para se explicarem e dar a entender seus conceitos e ideias corpóreas e visíveis se diferenciam no modo, porque a Pintura usa deste Debuxo delineando, e o escultor formando corpo de cera, ou barro, que os antigos chamaram plástica, a quem segundo M. Varron, chamou Praxiteles mai da estatuária, e a Arquitetura também delineando. E Vitruvius em sua definição diz: Debuxo é uma certa e firme determinação, concebida na mente, expressada com linhas e ângulos aprovados com a verdade.<sup>226</sup>

O debuxo, na sua dimensão prática, é desenho exterior que obram as mãos e, na sua dimensão intelectual, de produção de um conceito ou imagem mental, é desenho interior. Esta dupla valência do desenho é uma premissa fundamental para o refutar do engano em se considerar a prática artística como uma actividade meramente manual. Com uma estrutura teórica muito semelhante à do discurso poético a volta do conceito, a Pintura, a arte de Félix da Costa, confirma-se como arte liberal:

Pois se a pintura consiste em actos do entendimento bem prova ser liberal; ou secundariamente nella o que obrao os pinceis, he em o debuxo exterior, que não he fundamento da Arte, senão expreção de seus conceitos como prova Jorge Vasari.<sup>227</sup>

Ao mesmo tempo, método e instrumento para pensar e representar, o desenho permite abarcar todo o universo do conhecimento, da mesma forma em que a metáfora é uma máquina de fazer conceitos. De maneira atingir o grau máximo da arte, o de pintor perfeito, o artista deve ser versado em filosofia natural, geometria, aritmética, anatomia, perspectiva, arquitectura, poesia, história profana e sagrada, pois todas estas ciências convergem na pintura:

Deve ser provido e advertido nas eleições e conceitos; abundante e sábio em a inventiva; galhardo em os adornos, alegre e fresco em o colorido, com maneira livre, magestoso em

---

<sup>225</sup> “*Si potrà dipingere il Disegno (per esser padre della Scultura, Pittura, & Architettura) con tre teste uguali, e simili, & che con le mani tenghi diversi istromenti convenevoli alle sopra dette arti, & perche questa pittura per se stessa è chiara, mi pare sopra di essa non farsi altra dichiarazione.*” Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali*, 1669, p.153.

<sup>226</sup> Félix da Costa - *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fólho 49 verso e 50.

<sup>227</sup> Félix da Costa - *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fólho. Jorge Vasari, tomo I, capítulo 15.

a formosura e assim mesmo grande e advertido arquiteto civil e em tudo tão geral como é a mesma natureza no natural o será no artificial. Lido nas Histórias Divinas e humanas; para as pintar ajustadas à verdade; usando com tanta prudência e sciencia e com tão desembaraçada e boa pratica, que com a vista e propriedade das coisas engane a todos, e em o scientifico admire aos sábios.<sup>228</sup>

Ao abranger todo o universo do conhecimento humano como passível de ser representado através da pintura e, ao mesmo tempo, ao postular o desenho como um agente contínuo desta transposição, responsável pela ideia e pela execução, o principal desafio que se coloca ao pintor é o do conhecimento enciclopédico.

Para a bibliografia que deveria constituir a formação intelectual de base do pintor, Félix da Costa indica a Bíblia Sagrada, a História Romana de Tito Lívio, a *Ilíada* de Homero e as *Metamorfoses* de Ovídio, entre outras sugestões de história da Antiguidade, arquitectura, perspectiva, anatomia e fisionomia. Sem surpresas, para a compreensão do discurso metafórico, assinala a *Iconologia* de Cesare Ripa, a *Mitologia* de Natale Conti, e as *Imagini de gli Dei* de Vincenzo Cartari, obras de referência contínua entre a produção poética e artística do seu tempo.<sup>229</sup>

Como discursos académicos que, no anseio de reconhecimento social, almejam transformar-se num ponto central e transversal de todo o conhecimento, a poética funda-se no conceito operacional da metáfora e as artes visuais no desenho. Nesse sentido, como construção teórica, são caminhos totalmente paralelos que convivem no tempo, com distâncias medidas. A pintura utiliza-se para a representação de todas as coisas, independente da forma de relação entre a *pictura* e o significado, enquanto a poesia pretende ser o discurso de todas as metáforas, independente da linguagem ou técnica utilizada.

Nesta justificação teórica que é, ao mesmo tempo, a reivindicação de um reconhecimento social profissional, o autor de um programa iconográfico tanto pode ser o poeta-metafórico, como o pintor-desenhador.

---

<sup>228</sup> Félix da Costa - *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fólio 46.

<sup>229</sup> Félix da Costa - *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fólio 56 verso e 57.

### 1.3.4 A ICONOLOGIA ESCULTÓRICA DE INÁCIO DA PIEDADE VASCONCELOS

Quatro décadas depois da iniciativa precursora de Félix da Costa, o padre da congregação de São João Evangelista, Inácio da Piedade Vasconcelos, natural de Santarém, fez publicar, em cuidada edição com gravuras de Miguel Le Bouteaux, o tratado *Artefactos symmetriacos e geometricos: advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura*, um “...Livro, nas matérias de que trata, o primeiro, que no idioma Portuguez sahe à publica luz neste Reyno”.<sup>230</sup>

A semelhança de Félix da Costa que, a partir da pintura, constrói um tratado de escultura e arquitectura, o padre lóio escolheu a obra do célebre ourives Juan de Arfe *De varia Commensuracion para escultura y arquitectura* como modelo e propôs uma teoria das proporções dos corpos para os escultores e, para os architectos, uma geometria euclidiana seguida de um tratado das cinco ordens de arquitectura.<sup>231</sup>

Os escultores são também os principais destinatários de uma extensa e bem fundamentada história da mitologia clássica, que também poderia beneficiar os pintores, como assinala o cosmógrafo Luis Pimentel na sua aprovação:

Neste livro , que V. Magestade me manda ver, intitulado Artefactos Symmetriacos e Geométricos, composto pelo Padre Ignacio da Piedade, se contém huma collecção de varias regras, e preceitos, conducentes para as Artes da Escultura, e Architectura, authorizados dos melhores Authores, que nas linguas Latina, e Italiana escreveraõ sobre estas faculdades, com huma ampla, e agradável explicação da Mythologia, e principaes Fabulas da Gentilidade, util não só para os desenhos dos Pintores, e Escultores, mas para a instrucção de todo genero de estudiosos.<sup>232</sup>

Como indicam as censuras, as apresentações e os versos dedicatórios que antecedem a obra, o segundo livro, dedicado à mitologia, foi particularmente bem recebido pelo meio académico. As fábulas da Antiguidade de Vasconcelos, seguindo uma tradição literária milenar, são os

---

<sup>230</sup> Inácio da Piedade Vasconcelos, *Artefactos symmetriacos e geometricos*, 1733, dedicatória. Sobre a importância do tratado de Vasconcelos, veja-se a entrada de Carlos Moura no *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 1989, pp.516-517, e o texto de Nuno Saldanha - *Poéticas da imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, 1995, p.207.

<sup>231</sup> Sobre a importância do tratado de Juan de Arfe y Villafañe, várias vezes reeditado no século XVIII, veja-se Antonio Bonet Correa - *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas espanoles*, 1993, pp.37-94.

<sup>232</sup> Inácio da Piedade Vasconcelos, *Artefactos*, 1733, censura de Luís Francisco Pimentel.

princípios da linguagem simbólica, e o autor, no prefácio da obra, define o método e a amplitude do dicionário de alegorias, que incluíam também as quatro partes do mundo:

O segundo livro trata, de como se devem fazer as figuras das Fabulas, para os Escultores, e Pintores saberem como lhe devem lançar as roupas; que insignias haõ de ter; e juntamente se declaraõ com as intelligencias de todas as Fabulas, que neste segundo livro vaõ escritas, dando nas das quatro partes da terra huma breve noticia de todo o Mundo.<sup>233</sup>

Com esse objectivo, Vasconcelos propôs, em primeiro lugar, a forma de representação de uma determinada divindade mitológica, ou seja, descreve uma escultura, seguida por uma justificativa erudita apoiada nas fontes humanistas clássicas. Por último, descreveu, para cada um dos deuses escolhidos, uma “inteligencia commentaria da representaçãõ”, em que demonstra, de maneira didáctica, a concordância entre o representado e as características das deidades da Antiguidade expressas no segundo ponto. Na ausência de gravuras, o interesse em fornecer um conceito visual é a principal objectivo desse capítulo da obra de Vasconcelos:

e seguindo neste segundo livro dos nossos artefactos o que he fabuloso, nelle iremos propondo a mentida descendencia dos Deoses da Gentilidade, para que os Escultores, e Pintores achem com clareza os deliniamentos, e as propriedades com que se devem fazer as figuras das Fabulas.<sup>234</sup>

Com informações colhidas na bibliografia mais relevante do período, com citações cuidadosas dos tratados humanistas italianos de “João Bocacio”, “Natal Comite”, “Vicente Cartario”, e com conhecimento das obras de referência em língua espanhola como Pérez de Moya e o padre Baltasar de Vitoria, o capítulo iconológico dos *Artefactos* é, de facto, um exercício seguro do procedimento iconológico, à maneira efrásica de Vincenzo Cartari.<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Inácio da Piedade Vasconcelos, *Artefactos*, 1733, prólogo ao leitor.

<sup>234</sup> Inácio da Piedade Vasconcelos, *Artefactos*, 1733, p.70.

<sup>235</sup> A obra o *Teatro de los Dioses de la de Gentilidad*, de Baltasar de Vitoria, que já citámos na nota 15, publicada, em Salamanca, em dois volumes, em 1620 e 1623, foi ampliada, em 1688, por Juan Bautista de Aguillar. É considerado por António Palomino, no seu *Museo Óptico*, o melhor tratado de mitologia, em língua espanhola, para os pintores. Ver Lopez Torrijos, *La Mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro*, 1995, pp.42-44.

O cónego loio, um autodidata e curioso da escultura, performa, desta forma, o papel do iconólogo como autor de conceitos e ideias que depois poderiam ser transpostos para o barro, a pedra, a madeira ou o chumbo.<sup>236</sup>

Como elogia o sobrinho, Rodrigo de Faria, numa carta dedicatória, a prosa de Vasconcelos é tão evocativa que as gravuras-figuras não eram absolutamente necessárias para os escultores transporem as descrições do padre loio:

...nem as figuras das Fabulas carecem aqui de sensíveis expressoens, que para os Artifices lhe imprimirem as decentes formas, bastará lerem o ornato com que V. Reverendissima escrevendo, as anima.<sup>237</sup>

Sem o espírito crítico nem a visão de futuro de Félix da Costa, sem a inventividade teórica de Rafael Bluteau, afastado de qualquer reivindicação profissional, o tratado de Vasconcelos, um erudito historiador e curioso de escultura, permanece aquém tanto do mundo da academia quanto das oficinas.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> A informação sobre a prática amadora de escultura deve-se ao próprio autor: “As figuras, que mais tempo tem levado a minha inclinação, e curiosidade em as fazer... são as de barro”. Inácio da Piedade Vasconcelos, *Artefactos*, 1733, livro I, capítulo III, p.49. Nos últimos anos, atribuíram-se alguns trabalhos de escultura ao labor de Vasconcelos, apoiados na informação do padre João Crisóstomo Policarpo da Silva, publicada por Cirilo Wolkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, p.202. O mesmo historiador, no entanto, preferiu registar a actividade do cónego lóio como um curioso e teórico da escultura: “Como não conhecemos outra Obra sua, só fazemos menção d'elle como curioso respeitável, e como escritor.”

<sup>237</sup> Inácio da Piedade Vasconcelos, *Artefactos*, 1733, carta de Rodrigo Xavier Tereira de Faria.

<sup>238</sup> Ao explicar os objectivos que o levaram a escrever a obra, o autor não se inclui entre os que estariam “obrigados” a escrevê-la: “...me determiney, zeloso, a pôr por obra aquillo, a que outros estariaõ mais obrigados pelas suas publicas profissoens...” (Inácio da Piedade Vasconcelos, *Artefactos*, 1733, prólogo). A monografia com o título de *História de Santarém Restaurada* seria publicada em dois volumes, em 1740.

## 1.4 A GRAVURA COMO MODELO

Particularmente inspirados pelos trabalhos pioneiros de Marie Thèrese Mandroux-França, com o inventário do património teórico artístico presente nas bibliotecas portuguesas, e o estudo da monumental encomenda da colecção de gravuras a Pierre-Jean Mariette, protagonizada por D. João V, voltou-se a generalizar, nos estudos de História da Arte, a identificação das fontes gravadas como suporte de análise da produção arquitectónica e pictórica do século XVIII.<sup>239</sup>

Se, por um lado, esses estudos corroboram um processo de actualização artística, orientados por uma política cultural coerente, conduzida pelo Rei Magnânimo, por outro lado, geram a ideia de um processo conduzido do exterior, sem verdadeiras raízes nacionais.

Diferente do observado na pintura, em que o alinhamento com as correntes internacionais geralmente prevalece sobre a necessidade de afirmação de valores nacionais, no caso da azulejaria figurativa portuguesa, fortemente dependente da cópia de gravuras, a contradição expressa por esse duplo movimento revela-se particularmente ameaçadora. Por esse motivo, os historiadores irão defender a originalidade das obras produzidas pelas adaptações e acréscimos realizadas ao modelo original, por uma de duas razões: ou como forma de adaptação ao espírito nacional, ou por uma incompreensão do modelo.<sup>240</sup>

O problema desse tipo de análise, herança da historiografia romântica, de procura de identificação e valorização de um carácter nacional, em que o azulejo desempenha papel fundamental, é o de não conseguir encontrar em Portugal um processo de assimilação consciente da recepção das principais correntes artísticas internacionais. Para esse tipo de análise, no máximo, serão estrangeirados, serão poucos, será um episódio epidérmico.

---

<sup>239</sup> Ver Marie-Thérèse Mandroux-França e Maxime Preaud - *Catalogues de la Collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal, par Pierre-Jean Mariette*, 1996; e Marie-Thérèse Mandroux-França - *L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIIe siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais*, 1983.

<sup>240</sup> Em 1979, na obra, póstuma e inacabada, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, o historiador José Miguel dos Santos Simões esboçou uma primeira tentativa de síntese sobre o tema, num capítulo introdutório que, na nova edição, foi revisto e alargado por Patrícia Roque de Almeida: João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria portuguesa no século XVIII*, 2010, pp.43-50. Para um panorama geral do modo de utilização da gravura na azulejaria seiscentista, veja-se o ensaio de Diana Gonçalves Santos – Fontes gravadas para a azulejaria seiscentista segundo a sua classificação tipológica in *Um Gosto Português. O Uso do azulejo no século XVII*, 2012, pp.223-234.

É sintomático desse tipo de abordagem, o desvalorizar a aquisição de obras estrangeiras, exóticas ou alinhadas com o gosto romano ou francês, como prática regular de afirmação do estatuto social do mecenas. Pela qualidade, mas também pela novidade, pelo custo desmesurado e pela raridade se distinguia a nobreza com Arte.<sup>241</sup>

Não é por acaso que, após a Restauração, assiste-se a um novo fluxo de encomendas de esculturas italianas e francesas, que os casos mais conhecidos e citados de aquisição ao atelier de Bernini pelo Conde da Ericeira de um grupo escultórico para o Palácio da Anunciada e da aquisição, a Pierre Mignard, pelo Marquês de Fronteira, de outro para os jardins da quinta de recreio de Benfica, bem documentam.<sup>242</sup>

O momento e a estratégia é a de afirmação de Portugal em contexto europeu, no pleno restabelecimento das relações culturais e diplomáticas. Independente da avaliação que se possa fazer da verdadeira qualidade destas encomendas, ou de crítica ao superficial fausto cortesão – e é fácil demonstrar o quanto estas críticas, muitas vezes, estão comprometidas com valores relacionados com um ponto de vista pré-determinado sobre a cultura portuguesa -, a encomenda dos móveis, da porcelana chinesa, das sedas e rendas italianas, das tapeçarias francesas, dos azulejos holandeses, afirmam a plena posse de um gosto erudito que serve de orientação tanto para as encomendas internacionais como para a produção nacional.

Nas artes decorativas, os pintores de azulejo, com os seus irmãos da têmpera, fresco e dourado, serão positivamente valorados pela capacidade de actualização de um vocabulário ornamental que acompanhe a renovação proposta por uma arquitectura que se quer actual e contemporânea. Mas essa busca de actualidade, mais uma vez, coloca o problema da arte nacional, agora por pôr em cheque a determinação de uma persona artística que evolua segundo parâmetros próprios e nacionais, um dos objectivos considerados fundamentais para a valorização dos pintores de azulejo injustamente esquecidos pela História da Arte.

Como procurámos demonstrar, nos programas iconográficos do Hospital de Todos os Santos, da Biblioteca de Alcobaça e da Igreja de Arraiolos, a apropriação da gravura fez-se no âmbito

---

<sup>241</sup> Para uma síntese de referência veja-se Angela Delaforce, *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*, 2002.

<sup>242</sup> Para a identificação da escultura da fonte do Tritão, agora nos jardins da quinta real de Queluz, como obra de Ercole Ferrata, veja-se: Paulo Varela Gomes, Angela Delaforce, Jennifer Montagu, Miguel Soromenho, “A fountain by Gian Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata” in *The Burlington Magazine*, 1998. Sobre as esculturas de Pierre Mignard, agora colocadas na balastrada do tanque, veja-se Teresa Leonor Vale – “O Ninfeu de Mignard” in *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, nº 7, setembro de 1997, pp.25-29.

do desenvolvimento das ideias de um programa iconográfico, segundo princípios teóricos elaborados e discutidos em português, e as adaptações significantes são introduzidas em função dos objectivos desse discurso, não necessariamente determinados pelos pintores.

Para completar o nosso quadro de análise, vamos examinar agora um caso oposto, o dos azulejos do claustro inferior do convento de São Francisco da cidade do Salvador da Bahia, em que há uma identidade quase completa entre a narrativa proposta pelo livro de emblemas e o objectivo final do programa iconográfico.



Figura 40. *A verdadeira amizade*, Grande Oficina de Lisboa, Nicolau de Freitas, c.1746. Claustro do Convento de São Francisco da Bahia, Brasil. Foto do autor

#### 1.4.1 OS EMBLEMAS MORAIS DE OTTO VAN VEEN NOS AZULEJOS DA BAHIA

A prevalência do emblema como uma linguagem formal de divulgação de *loci comune*, de conceitos filosóficos e morais, transformou-o numa produção particularmente cara aos objectivos pedagógicos de filósofos, literatos e teólogos, principais interessados na divulgação dos significados desses símbolos poéticos.

Como geralmente não se dedicavam às artes do desenho, para além das sugestões ecráficas contidas nos versos, as obras organizadas como repertórios de emblemas procuram definir de maneira escrita as instruções para a elaboração de uma figura gravada. Um dos primeiros exemplos que conhecemos desse procedimento, encontra-se na *Emblemata* de autoria do médico humanista holandês Adriaan de Jonghe, publicada em Antuérpia, em 1565, com o acréscimo de um comentário explicativo aos emblemas, com esclarecimentos tanto sobre os versos quanto sobre a figura que acompanhava cada epigrama.<sup>243</sup>

Com certeza, a qualidade da ilustração da sentença moral atingirá maior requinte quando foram os pintores a dirigirem a organização da colecção de emblemas e a obra *Quinti Horatii Flacci emblemata*, publicada pela primeira vez em 1607, é, sob esse aspecto, uma das mais notáveis do período. Como prova da sua cultura humanista, foi o próprio “*doctus pictor*” Otto van Veen, que ficou para a história ofuscado pelo brilho do seu aluno Rubens, quem se encarregou da seleção dos versos do poeta Horácio, seguindo os princípios estoicos ensinados pelo filósofo flamengo Justo Lípsio.

Mais uma vez, como verificámos nas obras de Alciato, Catari e Cesare Ripa, o sucesso editorial da obra é acompanhado por várias alterações e adições, desta vez, primeiramente, na forma de quadras de versos em holandês, francês, italiano e espanhol, que colaboram na difusão internacional da obra.<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Os desenhos foram realizados por Geoffroy Ballain e Pieter Huys e as xilogravuras abertas por Gerard van Kampen e Arnold Nicolai. A obra de Junius estava representada na excelente biblioteca do académico Diogo Barbosa Machado, transferida para o Rio de Janeiro quando das Invasões Francesas, e analisada no artigo de Luís de Moura Sobral - «The Emblem Book Collection of Diogo Barbosa Machado (1682-1772)», in *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics*, 2009, número 13, p.169.

<sup>244</sup> Sobre o processo de composição da obra, com vários colaboradores, veja-se o artigo de Margit Thofner - “Making a Chimera: Invention, Collaboration and the Production of Otto Vaenius's *Emblemata Horatiana*” in *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective*, *Glasgow Emblem Studies*, 2003, pp.17-44.

Sucedem-se traduções completas em vários idiomas e, em 1672, a versão espanhola, com o título *Theatro Moral de la vida humana en cien emblemas*, publica-se em Bruxelas com uma previsível adição de comentários para a explicação dos significados dos emblemas.<sup>245</sup>

O fundo moral estóico foi a razão principal da escolha dos emblemas desta obra para serem representados nos azulejos do claustro do convento de São Francisco da Bahia, e embora não se conheça um responsável directo pela escolha, a obra de Van Veen, que existia na biblioteca do convento brasileiro, funcionou naturalmente como forma de comunicação entre os dois lados do Atlântico, permitindo aos responsáveis pela ordem monástica em Lisboa supervisionarem a elaboração do programa e a realização dos azulejos nas olarias da cidade.

Os azulejos do claustro fazem parte de uma encomenda em diversas fases, principiada em 1738, como indica o cronograma dos azulejos da capela-mor da igreja identificados com a marca do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes e, pela sua extensão, incluindo as representações dos meses do ano, dos cinco sentidos, dos quatro elementos e dos quatro continentes, é considerado o conjunto setecentista mais importante em terras brasileiras.

Pelo que se conhece actualmente da forma de actuação do mestre ladrilhador, responsável pela contratação de diversos pintores de azulejos, é muito provável que os emblemas de Van Veen tenham sido transpostos pela mão cuidadosa do seu genro, o pintor Nicolau de Freitas, por volta de 1746.<sup>246</sup>

Nas palavras de alguns historiadores, a identificação das gravuras da obra de Van Veen foi considerada o momento fundamental para o conhecimento do programa iconográfico, o que, ao nosso ver, apesar de factual, desvaloriza a profunda relação entre texto e imagem que procuramos descrever até aqui.

Como é facilmente perceptível, não é possível separar *lemma* e *pictura*, não é possível separar o significado expresso nos comentários do significado atribuído às imagens. Mais uma vez, é importante sublinhar que a razão fundamental para a escolha da obra do pintor flamengo é a

---

<sup>245</sup> *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas; con el Enchiridion de Epicteto, &c. y la tabla de Cebes, filosofo platónico*, 1672. A versão castelhana da obra de Van Veen, conheceu um sucesso editorial assinalável, e das colecções da Biblioteca Nacional fazem parte a edição de 1701, que pertenceu a Casa de São Vicente, e também a de 1733, muito próxima da realização dos azulejos.

<sup>246</sup> Conforme a documentação publicada, os azulejos de Nicolau de Freitas para o claustro inferior foram assentes em 1748. A campanha do claustro superior e espaços adjacentes, com as figuras dos continentes, meses do ano, incluindo a platibanda exterior, devem ser atribuídos a oficina de Valentim de Almeida. Sobre a cronologia da obra e a autorias, veja-se o artigo de José Meco - "Algumas Fontes Flamengas do Azulejo Português: Otto Van Veen, Rubens in *Azulejo*, números 3-7, 1995-1999, pp.26-30.

identificação do emblema com uma metáfora visual de princípio moral articulado num pensamento filosófico coerente.<sup>247</sup>

Por outro lado, há, da parte dos historiadores, uma sobrevalorização da própria ideia de interpretação das imagens e, por um pernicioso efeito colateral, o lançar de uma desconfiança e incerteza sobre os possíveis significados do programa iconográfico. Como vimos, o carácter elusivo e metafórico das imagens é intencional e advém de as figuras ilustrarem sentenças filosóficas organizadas em formas de máximas ou, como preferem denominar os filósofos, *loci communes* – em última instância, uma forma erudita de provérbios e ensinamentos morais.

Realizados mais de um século depois da obra original, os azulejos beneficiam de um longo processo de sedimentação dos significados expressos na obra que, como vimos, foi objecto de traduções e comentários adicionais. Se há um influxo importante dos ideais morais associados ao filósofo grego Séneca, é porque estas ideias estão profundamente impregnadas na teologia, filosofia e literaturas seiscentistas e setecentistas (para não dizer das próprias ideias cristãs). A versão castelhana do manual do filósofo estoico Epicteto, que o tradutor acresce ao volume da obra da versão castelhana, temperada com comentários piedosos, é só mais um episódio de uma longa e fecunda corrente moralista que atravessa o século, como justificação primeira da utilidade e importância das obras de poesia e pintura.<sup>248</sup>

A extensa reprodução da obra - são 37 painéis escolhidos entre 103 emblemas -, para um espaço perfeitamente delimitado, estabelece a identidade do tema central da obra com o tema principal do programa iconográfico. Esse é um livro de doutrina moral, cujo principal objectivo é ensinar a virtude a todos os que pretendem assumir a natureza humana com dignidade, como assinala o tradutor, no comentário ao primeiro emblema da obra do pintor holandês:

Sendo este Libro de Doutrina Moral, cuyo principal objeto es la Virtud. Aquí nos la representa el Artifice, (con raro primor) en su celestial Alcázar, confiante, è immobil, hollando con los pies à la Fortuna, y menospreciando las Honras, las Dignidades, y las Riquezas Humanas, como indignas de su magestuosa generosidad; tiniendose a si sola, por amplissimo premio de si misma. *Ipsa quidem virtus praetium sibi*. Al redeor della estan

---

<sup>247</sup> Frei Pedro Sinzig - "Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja do Convento de São Francisco da Bahia" in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*, 1933, número 59, pp.195-219.

<sup>248</sup> *Enchiridion de Epicteto Gentil, con ensayos de christiano*. Sobre as ideias do filósofo de Córdoba e a emblemática e também sobre os azulejos de São Francisco da Bahia, veja-se o capítulo Emblemática y filosofía neoestoica da obra de Santiago Sebastián, *Emblemática e historia del arte*, 1995, pp.259-284.

pintadas sus mas nobles especies, que son la Piedad ò Religion, la Justicia, la Prudencia, la Fortaleza, la Magnanimidad, y la Templanza. Destas seis Virtudes como principales nazen todas las demás, que son innumerables, como de los siete vicios capitales, nazen infinitos vicios. La grande hermosura de aquellas, obliga a que las amen y sigan, quantos pretenden el dicho nombre de hombres: porque la Virtud, consiste en lo intelectual, (en que el hombre es semejante a los Angeles) y el vicio, en los movimientos naturales y animales, mal reglados - (en que es semejante á los Brutos.) El Amor de la Virtud, y aborrecimiento de los vicios, es lo representado en estas cien Emblemas- este es el intento del Autor, y el instituto desta obra.<sup>249</sup>

Como bem identificou Santiago Sebastián, muitos dos elementos significantes dos emblemas do pintor nascido em Leiden, encontram-se nas obras de Pierio Valerio, de Andrea Alciato e de Cesare Ripa, obras estas que, como vimos, são contributos fundamentais para a disseminação e organização de um verdadeiro vocabulário metafórico. Mas, para todos os envolvidos na encomenda brasileira, os emblemas possuem uma significação plena e indubitável, e reportam-se à uma obra consagrada, justificada através dos comentários e pela coerência narrativa.<sup>250</sup>

Tendo em conta que a obra de Van Veen é construída para a representação figurada de princípios morais e que é possível identificar com clareza o significado de cada uma das imagens – a reprodução cuidadosa das gravuras com o mote em latim não deixa qualquer dúvida de interpretação -, a questão desloca-se da leitura de um programa iconográfico para as razões que motivaram a escolha dos emblemas para os azulejos dos claustros inferiores dos franciscanos da cidade de Salvador.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> *Theatro Moral de la Vida Humana*, 1733, p. 2. Tradução livre: Sendo este Livro de Doutrina Moral, cujo objeto principal é a Virtude, aqui, nos representa, o Artífice (com rara delicadeza), [a Virtude] no seu palácio celestial, confiante, e inamovível, pisando com os pés fortuna, e desprezando as honras, dignidades e riquezas humanas, como indignas de sua generosidade majestosa; tendo-se a si só, por prêmio amplíssimo de si mesma. A virtude e a sua própria recompensa [Claudiano]. Ao redor dela estão pintadas as suas formas mais nobres, que são o Piedade ou Religião, Justiça, Prudência, Força, Magnanimidade e Temperança. Destas seis Virtudes, como principais, nascem todas as demais, que são inumeráveis, como dos sete vícios capitais, nascem infinitos vícios. A grande beleza daquelas, obriga a amá-las e segui-las, todos quanto pretendam o dito nome de homens. Porque a virtude consiste no intelecto (que no homem é semelhante aos anjos), e o vício, nos movimentos naturais e animais, mal regrados - (que é semelhante aos Brutos). O amor da virtude e o ódio ao vício, são descritos nestes cem Emblemas - esta é a intenção do autor e o instituto deste trabalho.

<sup>250</sup> Santiago Sebastián, *Emblemática e historia del arte*, 1995, p.264. Para a influência de Alciato, veja-se, por exemplo, o emblema dedicado à virtude do silêncio, *Non Vulganda Consilio*.

<sup>251</sup> Sobre as possíveis relações que se possam estabelecer entre o programa dos azulejos e a arquitetura do claustro, veja-se o já citado capítulo de Santiago Sebastián, 1995, pp.259-284, e também o texto de Alexandre Nobre Pais, "O Theatro Moral de la Vida Humana no Convento de São Francisco da Bahia" in *Oceanos*, 1998-1999, pp.100-124.

Como bem observou Pedro Maia, a partir da obra de Frei António de Santa Maria Jaboatão, os claustros inferiores são um espaço semipúblico, “...uma alegre e vistosa perspectiva aos que vem de fora e entram pela portaria”, e é muito provável que a finalidade de garantir uma recepção e uma estadia proveitosa e educativa para esses visitantes, não necessariamente religiosos, seja a razão determinante para a escolha de referências poéticas clássicas em detrimento de episódios religiosos.<sup>252</sup>

Corroborando a ideia de que o discurso se compagina com os programas da arquitectura civil, é provável que os mesmos emblemas de Van Veen, pintados nos azulejos, desta vez pela oficina de Valentim de Almeida, tenham servido para a decoração de um palácio lisboeta, como o demonstra o facto de serem enquadrados em duas molduras diversas, identificando espaços arquitectónicos diferentes, provavelmente para serem aplicados em salas subsequentes.<sup>253</sup>

Mesmo a disposição dos emblemas no claustro de São Francisco seguem a própria ordem do livro, com a identificação da verdadeira sabedoria como um processo de aquisição de virtudes, a denuncia dos vícios, o desprezo das riquezas e a certeza da morte e do tempo fugaz da vida. A única verdadeira alteração traduz-se na colocação do emblema com a virtude do silêncio, logo no início da entrada do claustro, uma admoestação relativamente comum para os visitantes de espaços religiosos.<sup>254</sup>

Ao contrário dos exemplos que vimos anteriormente, da utilização das obras de Alciato e Cesare Ripa como verdadeiros dicionários, os azulejos do claustro inferior do convento de São Francisco da Bahia são um dos bons exemplos da transposição directa de um programa iconográfico pronto e acabado para um determinado contexto arquitectónico. São também um bom exemplo de equivalência entre uma narrativa iconográfica literária e uma narrativa iconográfica arquitectónica.

Parece também evidente que não será pedido aos pintores de azulejo que escolham as gravuras ou que façam alterações significantes ao conteúdo das imagens, sendo forçoso

---

<sup>252</sup> Pedro Moacir Maia - *Os cinco sentidos, os trabalhos dos meses e as quatro partes do Mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco, em Salvador, 1990, p.72.*

<sup>253</sup> Antes de integrarem as colecções do Museu de Lisboa, este conjunto de azulejos encontrava-se aplicado no Palácio dos Coruchéus, provavelmente já não disposição original. Sobre este último conjunto, veja-se o já citado artigo de José Meco - “Algumas Fontes Flamengas do Azulejo Português: Otto Van Veen, Rubens in *Azulejo*, números 3-7, 1995-1999, pp.31-40.

<sup>254</sup> Veja-se o já referido capítulo de Santiago Sebastián, 1995, pp.259-284, que de maneira cuidadosa elenca e compara a ordem dos painéis do claustro com a ordem dos emblemas da obra de Van Veen.

concluir que, nesse caso, a experiência profissional dos pintores está limitada à transposição dos emblemas para o suporte cerâmico, à escolha das molduras decorativas e à adaptação das gravuras às dimensões do espaço arquitetónico.<sup>255</sup>

## 1.5 A ARQUITECTURA DOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS

Como vimos, no ensaio exemplar do iconógrafo Francisco Leitão Ferreira, os arcos triunfais são máquinas arquitectónicas criadas para organizar um discurso metafórico, composto por pinturas, esculturas e inscrições. Mais do que isso, podemos estabelecer, pelas palavras do Beneficiado da Sé de Lisboa, que há mesmo uma sequência temática própria e uma tipologia do discurso, necessariamente laudatório, associado a esse tipo de arquitectura efémera.<sup>256</sup>

O palácio e os jardins dos Marqueses de Fronteira, uma peça fundamental para a compreensão da relação entre os programas iconográficos e a arquitectura civil no Portugal de seiscentos, foram profundamente influenciados pelos programas das festas efémeras, em primeiro lugar, porque o que se pretende é um discurso panegírico dos proprietários e, em segundo, porque foram palco do casamento do 2º Marquês de Fronteira com a filha do Conde de Atouguia, que se celebrou em 1673.

Em Benfica, o projecto de arquitectura está intimamente relacionado com a decoração, e ambas, arquitectura e decoração, com os propósitos do programa iconográfico. O edificado faz-se como discurso de triunfo, com guirlandas de flores, coroas e festões realizadas com peças cerâmicas ou embrechados, numa celebração da vitória do amor e dos novos heróis, os vencedores da Restauração.

A grande varanda dos reis, uma zona de estar para o disfrute do formoso tanque e do jardim de aparato, irmã das varandas construídas para as celebrações reais do Terreiro do Paço, é, ao mesmo tempo, um suporte ao discurso histórico dos bustos régios, uma exaltação épica da glória militar da aristocracia portuguesa, que se inicia com o Conde D. Henrique de Borgonha no torreão poente, e termina com D. Nuno Álvares Pereira, no torreão nascente.

---

<sup>255</sup> A análise do percurso dos pintores de azulejo, o reconhecimento social da profissão, e a forma de colaboração na implementação e execução dos programas iconográficos é o tema do capítulo 2.

<sup>256</sup> Analisámos, em pormenor, o programa iconográfico de Francisco Leitão Ferreira para o arco dos italianos, nas celebrações do casamento de D. João V com Maria Ana de Áustria, em 1708, no ponto 1.3.1.1.

Esse mesmo princípio de máquina de organização do discurso está presente nos retábulos, a partir dos meados do século XVII, inundados por sugestões simbólicas, celestiais e eucarísticas, numa arquitectura subsumida ao serviço da enunciação de uma mensagem cristã, ao mesmo tempo em que se adapta, qual máquina teatral, à celebração de missas ou festas litúrgicas.

Seguindo esta mesma ideia genérica, as salas, os tectos, os claustros, serão suportes de programas específicos, contribuindo com limites próprios para circunscrever e dar ordem ao discurso iconográfico, normalmente elaborado com um programa decorativo distinto.

É esse o caso da encomenda dos azulejos que Gabriel del Barco realizou para a nave da igreja de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos, que se diferencia da capela-mor, dedicada à Virgem, uma situação que se repete, em outra obra do mesmo autor, em São Vítor de Braga, com os passos da vida do orago organizados no espaço da capela-mor. É esse também o exemplo do programa para o claustro inferior do convento de São Francisco de Bahia, ilustrado com os emblemas da obra do *Theatro Moral* de Van Veen, que forma uma unidade à parte do restante discurso iconográfico.<sup>257</sup>

Os estudos da historiadora norte-americana Marilyn Aronberg Lavin para a produção pictórica italiana abrangem um larguíssimo arco temporal e documentam um bom número de formas de articulação sequencial do discurso, com diversos ritmos e direcções de leitura, desde o simples horizontal até o complexo alternado vertical.<sup>258</sup>

O elencar de todas estas soluções narrativas, que parecem apoiar-se principalmente na tradição, sem ter adquirido uma teoria formal, em que a arquitectura confere suporte ao programa iconográfico, é um sinal claro de que a estrutura interna, de correlação entre os próprios elementos, foi considerada forte o suficiente para aceitar as mais diversas disposições.

Aliás, muitos dos discursos iconográficos não necessitam de uma ordem fixa de leitura. As sete artes liberais, os cinco sentidos, os quatro elementos, as estações do ano, os quatro

---

<sup>257</sup> O programa da nave de Arraiolos está descrito no ponto 1.2.2.1, e o do claustro de São Francisco da Bahia, no ponto 1.4.1. Examinamos o programa de São Vítor de Braga no nosso texto: Celso Mangucci - Nova História, Novas Imagens. A singular experiência dos programas iconográficos religiosos seiscentistas em azulejos in *Um Gosto Português. O Uso do azulejo no século XVII*, 2012, pp.237-246.

<sup>258</sup> Marilyn Aronberg Lavin - *The Place of Narrative: Mural Decoration In Italian Churches, 431-1600. The Work of Art Before The Work of Art*, 1990.

continentes, para citarmos apenas alguns exemplos, são partes da totalidade que se quer representar e descrever. E esta ausência de ordem fixa não se justifica apenas porque são repetições repisadas de *loci communes* do discurso erudito. Todas as trinta e nove virtudes de Santo Isidoro Lavrador, na Basílica de São Pedro, dispostas pelo *Cavalier Borghese*, em 1622, descrevem a totalidade da santidade virtuosa do canonizado. As dez qualidades divinas presentes na Eucaristia de Bluteau para a igreja de Santa Marta de Lisboa relacionam-se, sem uma ordem obrigatória, por descrever uma característica de uma entidade superior, a onipotência divina, que por sua vez tem no Santíssimo Sacramento, a sua obra maior. A mesma lógica se encontra subjacente na disposição das ciências, como partes da Sabedoria Universal, na Sala da Academia da Universidade de Évora.<sup>259</sup>

Os painéis das batalhas da Restauração, da famosa sala dos Marqueses de Fronteira, em Benfica, também não respeitam uma ordem cronológica, e as tentativas de descrição da ordem de leitura dão origem a um esquema tão complexo que provam exactamente o contrário daquilo que pretendem demonstrar. O objectivo do discurso não é o de representar uma história das guerras da Restauração mas, sim, o sentido épico dos feitos militares portugueses. Cada batalha, em si mesma, é um exemplo virtuoso e emblemático desta honra, e o conjunto das batalhas, o orgulho de Portugal.<sup>260</sup>

Em espaços arquitectónicos mais vastos, como no caso das igrejas-salão, o discurso tende a ser organizado segundo um esquema que podemos denominar de vitruviano, que tem por objectivo alcançar a harmonia pela exacta correspondência e simetria de todas as partes. No período que estudamos, a harmonia e o decoro são consideradas as principais qualidades do discurso arquitectónico, e Félix da Costa, ao definir o estatuto dos profissionais, define estas qualidades como um verdadeiro objectivo profissional:

Vitruvio diz que o Arquitecto o he pella ordem, pella disposição, pella simetria, pello decoro, pella boa distribuição, e pela graciosa maneira, e modo de obrar as fabricas.<sup>261</sup>

A implementação desse ideal, que aprofunda a relação entre a cultura arquitectónica e a cultura erudita iconográfica, foi acompanhada pelo reforço do papel do arquitecto como

---

<sup>259</sup> Para uma descrição das alegorias da nave da igreja de Santa Marta de Lisboa, ver neste capítulo, o ponto 1.3.2.1.

<sup>260</sup> Confrontar: Lilian Pestre de Almeida – “O teatro da guerra da restauração portuguesa. A sala das batalhas do Palácio fronteira: uma leitura estético-simbólica” in *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, 1997, número 7, pp.71-77.

<sup>261</sup> Félix da Costa - *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fólio 47v.

coordenador das campanhas decorativas, como aliás preconizava o muito influente Tratado de Sebastiano Serlio:

Digo, que el architecto no solamente deve ser curioso en los ornamentos que han de ser de piedra y de marmol, pero tambien lo deve ser en la obra y pintura de pinzel para adornar las paredes y otras partes de los edificios, principalmente conviene ser el mismo ordenador de todo como superior de todo lo que se aya de hazer en las obras.”<sup>262</sup>

Como vimos através da descrição do padre Manuel Fialho, na aula magna da Universidade de Évora, palco da celebração dos triunfos académicos, a ideia de correspondência exacta orienta a disposição simétrica dos retratos dos reis e jesuitas. Esta forma de disposição também informa a obra de Gabriel del Barco para a igreja do convento de Nossa Senhora da Assunção em Arraiolos, com os retratos dos congregados portugueses em paralelo com os de Veneza, numa adaptação feliz da ordem existente na crónica de Francisco de Santa Maria. No registo do meio, no mesmo cenóbio, a ordem dos episódios da hagiografia de São Lourenço Justiniano, distribui-se em ordem cronológica, da juventude para a vida eterna, da capela-mor em direcção ao coro-alto, em paralelo, alternando dos dois lados da nave.

Na igreja de Santa Marta, de Lisboa, no programa criado por Rafael Bluteau, a figura principal situava-se no coro alto, numa espécie de contraponto ao pólo significativo da capela-mor. A mesma situação repete-se em Santiago de Évora, com a monumental adoração da Sagrada Eucaristia pintada a fresco no coro-alto, enunciando o tema iconográfico da nave da igreja, e em São Vítor de Braga, com o episódio em que D. Paterno preside a realização do Concílio em Toledo, um argumento histórico determinante da crónica de D. Rodrigo da Cunha, para que seja considerada hierarquicamente superior ao burgo castelhano, e assim o mais importante de toda a Hispânia, uma perene reivindicação da cidade.

A execução de cada uma das partes do discurso iconográfico em artes e materiais diversos é outra das estratégias que podem ser utilizadas para conduzir a leitura. Na igreja da Misericórdia de Évora, os passos da Vida de Jesus estão transpostos no azul dos azulejos de António de Oliveira Bernardes, como representação das obras de Misericórdia Espirituais,

---

<sup>262</sup> Veja-se Sebastiano Serlio – *Tercero y Quarto Libro de Architectura*, 1552, livro 4, capítulo XI, *De lo ornamento de la pintura para por de fuera y dentro de los edificios*. Tradução livre: Digo, que o architecto não somente deve ser curioso dos ornamentos que serão de pedra e de mármore, mas também do que deve ser em obra e pintura de pinzel para adornar as paredes e outras partes dos edificios, e principalmente convém ser ele próprio o coordenador de tudo, como superior de tudo do que se há de fazer nas obras.

enquanto as obras de Misericórdia Corporais foram realizadas em óleo sobre tela, pelo pintor Francisco Lopes Mendes.<sup>263</sup>

No caso da Biblioteca de Alcobaça, a galeria de retratos organizava-se numa sequência horizontal, a partir de um ponto principal, marcado pelo altar, mas entre esta galeria e os emblemas do tecto podiam estabelecer-se relações verticais, revelando um aturado planeamento que implicou medições cuidadosas para que as peças se relacionem nesses dois eixos de coerência discursiva.

Como vimos no conjunto de Gabriel del Barco para Arraiolos, uma nova narrativa foi criada sobre a estrutura literária, exactamente pela possibilidade de se estabelecerem relações de significados verticais que realçam a ideia primordial de defesa da forma institucional de organização dos Congregados Lóios.

Em suma, e como conclusão provisória de uma investigação que está longe de ser concluída, podemos considerar que a realização de um programa iconográfico se apropria de todas as possibilidades que o espaço arquitetónico oferece para a implementação da sua própria lógica de discurso. Nos melhores exemplos, há mesmo uma estreita harmonia entre o programa decorativo e o programa iconográfico.

### 1.5.1 A ARQUITECTURA DO FRONTISPÍCIO DA CRÓNICA DE BALTAZAR TELES

Os frontispícios dos livros, quando organizados à imitação de arcos triunfais ou grandes retábulos, são formas de organização de um discurso de imagens numa arquitectura virtual, em muitos casos desenvolvendo de maneira figurada o tema central da obra que apresentam.

O frontispício da *Chronica da Companhia de Iesu, na provincia de Portugal* obra magna de Baltazar Teles, professor de retórica e teologia nos colégios Évora, Coimbra, Braga e Lisboa, que já seguimos na descrição da fachada da sala da academia da Universidade de Évora, é um requintado exemplo desta linguagem ao serviço da identidade da instituição jesuíta, com a representação de uma faustosa capela, com pilastras coríntias, decorada com quadros de

---

<sup>263</sup> Para uma análise do programa da Misericórdia de Évora veja-se: Celso Mangucci - A escritura das imagens. A narrativa didáctica das Obras de Misericórdia in *Um compromisso para o futuro. 500 anos da primeira edição impressa do Compromisso da Confraria da Misericórdia*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2017, pp.189-244.

emblemas e retratos, abertos a buril pela mão segura do gravador francês Grégoire Huret que, em 1663, tornou-se membro da Academia Real de Paris.<sup>264</sup>

No centro da capela, coroada por anjos, sobre um pedestal, apresenta-se a figura escultórica e alegórica da Companhia de Jesus da Província de Portugal, figura essa que segue a do modelo do frontispício do célebre *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, obra que comemora, num discurso histórico, poético e emblemático, o glorioso cumprimento do primeiro centenário da fundação da Companhia de Jesus.<sup>265</sup>

Em ambos os frontispícios, a figura feminina da Companhia de Jesus, da Flandres e da Lusitânia, respectivamente, recebe uma coroa de louros pela castidade (*virgini*), outra pelos doutores (*doctori*) e uma terceira pelos mártires jesuítas (*martyri*), como se fez questão de identificar. Na obra de Teles, aos pés da Companhia, no pedestal, a inscrição *Lusitana Societas Iesu* e um versículo dos Salmos, *super stabilitatem suam* (sobre as suas bases), enfatiza a solidez eterna dos fundamentos da Província Portuguesa, assentes sobre a vontade divina.<sup>266</sup>

No grupo de anjos que coroa a Virgem, os que portam as trombetas da fama presidem a duas filacteras com a inscrição de um trecho do verso das profecias de Isaías: *Ite angeli veloces* (Ide anjos velozes) e *ad gentem exspectantem* (ao povo que espera), o que, nesse novo contexto e interpretação, será uma confirmação divina do trabalho missionário dos jesuítas.<sup>267</sup>

Nas paredes laterais estão apostos, um de frente para o outro, os retratos do fundador máximo da ordem, Inácio de Loyola e, do lado direito, o de Simão Rodrigues, o primeiro provincial da Companhia Lusitana, figura central da narrativa de Baltasar Teles.

---

<sup>264</sup> Sobre o percurso artístico de Grégoire Huret (1606-1670), que neste caso assina apenas como o executor da gravura e que foi um especialista na produção de frontispícios alegóricos para teses e tratados filosóficos, veja-se Emmanuelle Brugerolles e David Guillet – “Grégoire Huret, dessinateur et graveur” in *Revue de l'Art*, 1997, número 117, pp.9-35.

<sup>265</sup> A luxuosa obra, publicada em 1640, constitui um marco na organização das celebrações festivas jesuítas e reúne textos de Johannes Bolland e Jean de Tollenaer, poemas de Sidronius de Hossche e Jacques van de Walle, com gravuras incisas por Cornelius Galle, o jovem, a partir dos desenhos do pintor flamengo Philip Fruytiers. *Imago primi saeculi Societatis Iesu: a provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*. Antuérpia: Balthasar Moreti, 1640.

<sup>266</sup> Salmos, 103:5 [104:5], “*Qui fundasti terram super stabilitatem suam: non inclinabitur in saeculum saeculi*”. Versão livre: Funda-se a terra sobre as suas bases: não vacilará por séculos e séculos.

<sup>267</sup> Isaías, 18:2: “*Ite, angeli veloces, ad gentem convulsam et dilaceratam; ad populum terribilem, post quem non est alius; ad gentem exspectantem et conculcatam, cujus diripuerunt flumina terram ejus.*” Versão livre: Ide, anjos velozes, até ao povo alto e moreno, até um povo forte e vitorioso, cujo país é sulcado pelos rios.

Na moldura oval com o retrato de Inácio, inscreveu-se o verso *nec define tales*, que prossegue no de Simão, *nate sequi*, numa citação do poeta latino Cláudio Claudiano em louvor ao quarto consulado do Imperador Flávio Honório. Nos versos, a figura tutelar de Tibério insta a que Honório siga o exemplo do imperador Marco Trajano: “falha em não fazer como o exemplo dele, meu filho”, para identificar de maneira umbilical os dois fundadores, Loyola e Rodrigues, como figuras modelares dos jesuítas.<sup>268</sup>

Também como no frontispício da obra flamenga, que dispõe um conjunto de emblemas numerados, na obra de Baltasar Teles, em cada lado da capela, em quadros com molduras de *cartouche* relevadas, estão dois emblemas que descrevem a expansão global da Companhia, que leva o nome de Jesus aos quatro cantos do orbe.

Do lado esquerdo, na parte superior, o Oriente, representado pela figura do Sol brilhante, do nome de Jesus e por uma águia, recebe o mote *Ab ortu solis* (do nascer do Sol), um trecho do verso do livro dos Malaquias, que continua no emblema que lhe corresponde do outro lado, dedicado ao Ocidente, *usque ad occasum* (até ao poente), e, na *pictura*, o sol e o acrónimo da Companhia de Jesus irradiam a sua luz sobre um castelo à beira-mar. Outro trecho de mesmo verso, *magnum est nomen meum* (grande é o meu nome), inscreve-se numa filacteria ao lado do rosto da personificação da Companhia da Província de Portugal, como se fossem palavras nascidas da sua boca. A continuidade do verso estabelece um nexo contínuo entre a alegoria e os dois emblemas, numa clara referência ao sentido profético da vitória do cristianismo, simbolizada pela adoração do nome de Jesus, por todos os povos não crentes.<sup>269</sup>

Mais uma vez, o tema foi inspirado pela obra de comemoração do primeiro centenário, que dedica um emblema ao verso do profeta Malaquias, com a *pictura* dos dois hemisférios do globo, acompanhado por um extenso poema, justamente com o título *Societas Iesu toto orbe diffusa implet prophetiam Malachiae* (a difusão da Companhia de Jesus por todo o mundo realiza a profecia de Malaquias).<sup>270</sup>

---

<sup>268</sup> Seguimos a versão inglesa: *Claudian com tradução de Maurice Platnauer*, 1922, volume I, livro VIII, versos 319-320, p.310.

<sup>269</sup> Malaquias, 1:11. O verso completo diz: “*Ab ortu enim solis usque ad occasum, magnum est nomen meum in gentibus, et in omni loco sacrificatur: et offertur nomini meo oblatio munda, quia magnum est nomen meum in gentibus, dicit Dominus exercituum.*” Tradução livre: Mas, desde o nascer do sol até ao poente, será grande entre os gentios o meu nome; e, em todo lugar, se oferecerá ao meu nome incenso e uma oblação pura; porque o meu nome será grande entre as nações, diz o Senhor dos Exércitos.

<sup>270</sup> *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, 1640, livro 2, p.318.

Se os motes foram apropriados da *Imago Primi Saeculi*, as figuras dos dois emblemas da obra de Baltasar Teles foram provavelmente inspiradas nos emblemas de Sebastián Covarrubias Orozco, irmão de Horozco Covarrubias, também autor de uma obra com o mesmo título de *Emblemas Morales*. O emblema número 79 da primeira centúria representa a mãe águia obrigando os seus filhotes a olharem directamente para o Sol, com o mote, adaptado de um verso de Horacio, *tu mihi solus eris* (tu serás o único para mim), para confirmar a boa estirpe das crias e a devoção incondicional ao Deus-Sol.<sup>271</sup>

Na mesma obra, o autor de um dicionário da língua espanhola e confessor de Felipe II de Espanha, representou o Sol difundindo os seus raios sobre as cidades de Jerusalém e Babel, com o mote *omnibus idem* (o mesmo para todos), com o significado de que Deus estende a sua graça para os bons e para os maus, um desígnio que a Companhia de Jesus pretende replicar, ao levar a palavra de Deus também para os gentios.<sup>272</sup>

Esses dois emblemas superiores são complementados por outros dois que se relacionam com a expansão específica da província portuguesa desenvolvida nos territórios da América do Sul e da África.

No lado esquerdo, uma figura feminina, a própria Companhia de Jesus, armada com um arco, traz na trela um animal feroz, com o título *Lusitania Societas in Africa*, e, como *subscriptio*, *Consilio et Patientia* (prudência e paciência), um versículo do livro dos Macabeus, expressando a ideia da conversão dos gentios em África, alcançada através da sagacidade política e perseverante da Companhia de Jesus.<sup>273</sup>

Do lado oposto, em correspondência, o quadro representa dois globos terrestres, cada um com um candelabro aceso por cima, com o título *Lusitania Societas in Brasilia* e, como *subscriptio*, *unus non sufficit orbis* (um mundo não é suficiente), uma contracção de um verso das *Sátiras* do poeta romano Juvenal, referindo-se ao ímpeto conquistador do imperador

---

<sup>271</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco - *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco*, 1610, emblema 79 da primeira centúria, páginas não numeradas.

<sup>272</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco - *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco*, 1610, emblema 8 da primeira centúria, páginas não numeradas.

<sup>273</sup> Macabeus, 8:3. O oitavo capítulo relata o percurso vitorioso dos Romanos no domínio político e económico da Ibéria: "*et quanta fecerunt in regione Hispaniae, et quod in potestatem redegerunt metalla argenti et auri, quae illic sunt, et possederunt omnem locum consilio suo, et patientia.*" Tradução livre: E quanto haviam feito na região de Espanha, e como haviam posto debaixo do seu poder as minas de prata e ouro que havia ali, e haviam conquistado toda a região, com sua prudência e paciência.

Alexandre, o Grande, de maneira a louvar a expansão da luz divina por terras brasileiras, por iniciativa da Província Lusitana.<sup>274</sup>

Na obra modelo, um emblema semelhante, com uma *pictura* de um mapa representando o globo em dois hemisférios, e o mesmo verso como *motto*, serve para ilustrar a expansão jesuíta nas Índias.<sup>275</sup>

À volta do pedestal da Companhia de Jesus, um grupo de *putti* fixa a coroa sobre as armas de Portugal. Do lado direito, um medalhão, com a representação de uma caravela, escreve *Imperium Oceano*, o princípio de um verso da *Eneida* de Virgílio, dedicado ao Imperador Júlio César, que se prolonga no medalhão, do outro lado, com a representação das estrelas: *famam qui terminet astris*. A reunião dos dois deve ser interpretada como a Companhia a estender a fama gloriosa Jesus, que reina nos céus, ao Império do Oceano.<sup>276</sup>

O tom triunfalista do império dos mares e da fama das estrelas partilhado entre a Casa Real e a Província de Portugal contrasta com a representação belicosa do emblema, no último capítulo da *Imago Primi Saeculi*, em que se descreve as viagens marítimas promovidas pela Província da Flandres, com o mote *Missio navales ardua* (a árdua missão náutica), com a figura de uma batalha naval.<sup>277</sup>

A perfeita correspondência entre o lado esquerdo e o lado direito também se verifica entre o alto e o baixo. Na parte inferior, na base do pedestal, uma inscrição com um verso de Horácio, da *Ode aos Romanos*, em que o poeta vitupera o seu povo pelo desleixo com o culto aos Deuses: *Hinc omne principium, huc omnem refer exitum*, adverte da importância de se considerar Deus como princípio e fim de todas as coisas, porque “deles depende todo o principio das acções: & por isso nelle se devem invocar.”<sup>278</sup>

---

<sup>274</sup> Juvenal, *Sátiras*, livro X, verso 108. O verso completo diz: «*Unus Pellaeo juveni non sufficit orbis*», um mundo não é suficiente para o jovem de Pella. Seguimos a versão inglesa de *Juvenal and Persius*, com tradução de Susanna Morton Braund, 2004, p.381.

<sup>275</sup> *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, 1640, livro 2, p.326.

<sup>276</sup> Para sermos rigorosos, há uma pequena diferença (*nomem por famam*) que consideramos um lapso, entre o verso na moldura e o texto do poeta. Ver: Maffeo Vegio - *La Eneida de Virgilio*, 1614, livro I, verso 287, p.15.

<sup>277</sup> *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, 1640, livro 6, p.944.

<sup>278</sup> Seguimos a versão portuguesa anónima seiscentista das Odes de Horácio, que conheceu sucesso com múltiplas reimpressões e correcções: *Obras de Horacio principe dos poetas latinos lyricos: com o entendimento literal, & construção portuguesa: ornadas de hum index copioso das historias, & fabulas conteudas nellas*, 1681, livro 3, Ode 6, verso 6, p.78.



Figura 41  
Frontispício da obra *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, 1640.  
© Biblioteca Nacional de España (CC BY 4.0)

Esta mesma ideia, que é também um dos propósitos da Companhia de Baltasar Teles, se complementa com outro verso do mesmo poeta latino, agora da primeira *Ode a Mecenas*, inscrito no tecto: *certant tergemini tollere honoribus* (procura levantar a este com honras avantajadas), com o sentido de que todos os louvores devem ser, na verdade, dirigidos a Deus.<sup>279</sup>

A obra *Imago Primi Saeculi*, cujo frontispício serviu de modelo para Baltazar Teles, desenvolve um discurso poético e figurado absolutamente original no âmbito historiográfico em que se insere, ainda mais se compararmos com a estrutura dos relatos biográficos apoiados

na descrição factual e pormenorizada que caracteriza a produção associada às ordens monásticas em Portugal, também presente na crónica do jesuíta português.<sup>280</sup>

Esse enorme vigor original, como veremos, irá frutificar, e a obra constitui um exemplo fundamental de narrativa emblemática que depois seria adaptado aos programas de imagens na arquitectura.

<sup>279</sup> *Obras de Horacio principe dos poetas latinos lyricos: com o entendimento literal, & construção portuguesa: ornadas de hum index copioso das historias, & fabulas conteudas nellas*, 1681, livro 1, ode 1, verso 8, pp.1-2.

<sup>280</sup> Sobre o conexo histórico da obra e a configuração emblemática, veja-se o importante estudo de Lydia Salviucci Insolera - *L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: Genesi e fortuna del libro*, 2004, pp.59-84.



Figura 42. Frontispício da obra de Baltasar Teles – *Chronica da Companhia de Iesu, na provincia de Portugal e do que fizeram, nas conquistas d'este reyno, os religiosos, que na mesma provincia entraram, nos annos em que viveo Ignacio de Loyola, nosso fundador*, Grégoire Huret, 1645. © Biblioteca Nacional de Portugal (CC BY 4.0).

## 1.6 O CARÁCTER DIDÁCTICO DAS IMAGENS

Podemos assinalar, em termos gerais, que a função didáctica da imagem, com insistência, após a Contrarreforma, será defendida e avaliada pelo compromisso com uma estratégia de persuasão, semelhante ao estabelecido para o desempenho da palavra na retórica sacra ou profana.

A imagem, escultórica ou pictórica, colabora com o discurso persuasivo por quatro ordens de razão: pela capacidade de comunicação universal, pela representação verosímil do real, como recurso auxiliar da memória, ou ainda, por participar com a poesia no desafio prazeroso da descoberta intelectual.

Segundo uma ideia bastante difundida desde a primeira crise iconoclasta cristã, no século VIII, quando comparada com a palavra escrita ou falada, a imagem possui um valor pedagógico superior porque se considera que detém um poder de comunicação universal ao dirigir-se directamente aos olhos, ultrapassando diferenças de idade, formação e barreiras linguísticas.

É essa a razão fundamental para o esforço editorial de lançamento de uma edição profusamente ilustrada da *Doutrina Christam*, cartilha utilizada no ensino das primeiras letras, como defende, em 1616, o editor jesuíta, o alemão Georg Mayr, na apresentação dirigida aos padres professores, porque “...o que os outros lem na escritura acham os idiotas na pintura, porque nesta vem o que deuem seguir, nesta vem o que nam entemdem nas letras.”<sup>281</sup>

O mesmo jesuíta acrescentava - fazendo concordar as palavras do Papa Gregório Magno, com um argumento da *Arte Poética* do Horácio -, que esse mesmo poder universal de comunicação das imagens era capaz de uma persuasão acrescida:

Entendia bem este nam menos doutíssimo que Santissimo Padre [Gregório Magno] e os mais que Christo deu para Doutores a sua igreja, que com o uso das sagradas imagens, seriam com mor facilidade, gosto e firmeza instruidos, na doutrina christã todos, e

---

<sup>281</sup> Marcos Jorge, *Doutrina christam de padre Marcos Jorge da Companhia de Iesu representada por imagens*, 1616, p.1. Para uma análise geral da importância das cartilhas “menores”, em Espanha, Itália e Portugal e as suas relações com o ideário artístico da Contrarreforma, veja-se: Rafael Zafra, *El emblemático catecismo de la Compañía de Jesús y su influencia en la creación del imaginario doctrinal de la Contrarreforma in Imagen y cultura. La interpretación de las Imágenes como Historia Cultural II*, 2008, pp.87–99.

principalmente os de menor idade sendo assim que “*Segnius irritant ânimos demissa per aures, Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.*”<sup>282</sup>

Aliado a esse poder de comunicação, as artes pictóricas caracterizam-se pela representação de uma imagem verosímil e o texto do académico Francisco Leitão Ferreira, com uma paráfrase de um argumento da poética de Aristóteles, é particularmente incisivo ao definir que é por esse meio, pela capacidade de apresentar um símile do real, independente das boas ou más características e qualidades do objecto representado, que a pintura pode influenciar a opinião:

E daqui vem, que hum conceyto polido, hum dito engraçado, hum epiteto sutil, hum equívoco engenhoso, & outras agudezas pronunciadas, ou escritas, admiraõ, movem, & recreaõ os ânimos, assim como os recreaõ, movem, & admiraõ as Imagens, em que o douto pincel treslada as fermosuras, naõ pela matéria de que constaõ, mas pelo exemplar, que representaõ; consistindo a admiração, deleyte, & movimento, na conformidade da copia com o original, aonde parece, que, ou o original se converteo em cópia, ou que o pintado se animou em vivo.<sup>283</sup>

Obviamente, a preferência será pela representação de episódios que expressam uma virtude moral exemplar, e tanto as narrativas literárias históricas como os programas iconográficos utilizam a capacidade persuasora para manterem vivos exemplos do passado, como defendeu o frade dominicano Filipe Nunes, no seu tratado da *Arte Poetica e da Pintura*:

Não sò deleyta, & agrada aos olhos a Pintura mas faz fresca a memoria de muytas cousas passadas, & nos mostra diante dos olhos as historias muyto tempo ha acontecidas. Serve mais a Pintura que vendo pintadas as façanhas, & cazos illustres nos excitamos, & animamos para cometer outros semelhantes como se leramos em historiadores.<sup>284</sup>

A possibilidade de apresentar, aos olhos dos neófitos, dos noviços, dos estudantes e ao povo em geral, um exemplo perene de um comportamento virtuoso, louvável e digno de imitação,

---

<sup>282</sup> “O que é percebido através do ouvido afecta o espírito menos efectivamente do que o que é visto pelo olho dos fiéis”, na tradução de José dos Santos presente na edição crítica publicada recentemente: Marcos Jorge, *Doutrina Cristã escrita em diálogo para ensinar os meninos*, 2016, p.25.

<sup>283</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 1718-1721, livro II, décima terceira lição, parágrafo 17, pp.8-9.

<sup>284</sup> Filipe Nunes, *Arte poetica e da pintura e symmetria, com principios da perspectiva*, 1615, p.39. Como demonstrou a análise crítica de Leontina Ventura, este passo é uma paráfrase do tratado de Gaspar Gutiérrez de los Rios, *Noticia General para la estimación de las Artes*, publicado em Madrid, em 1600 (Filipe Nunes, *op. cit.*, 1982, p.46-52).

será uma das justificações mais comuns para a implementação desse tipo de programas e, ao mesmo tempo, a forma mais comum de justificar o papel didático-persuasor da imagem.

Também as empresas e os emblemas são louvados pelo tema moral, ao qual estão normalmente vinculadas, mas acrescentando a vantagem, pela sua composição mista, de se dirigirem ao mesmo tempo aos olhos e aos ouvidos, como vimos no tratado *Idea de un Principe Politico Cristhiano* de Saavedra Fajardo, utilizado como fonte para o programa iconográfico da Biblioteca de Alcobaça:

Propongo a V. A. la Idea de un Principe Politico Cristhiano, representada con el buril, i con la pluma, para que por los ojos i por los oidos (instrumentos del saber) quede mas informado el animo de V. A. en la sciencia de Reinar i sirvan las figuras de memoria artificiosa.<sup>285</sup>

Ainda segundo o mesmo autor, as imagens configuram uma espécie de memória artificial, uma proposição que parece intimamente relacionada com o papel específico que se atribui às obras historiográficas.

Se os programas de imagens históricas comumente pressupõem uma pintura verista, no caso da narrativa alegórica, o sentido é criado a partir da assunção de uma polissemia do signo visual, fazendo com que as imagens partilhem um mesmo significado metafórico.

É esse o caso exemplar do programa da sala oitavada do Colégio do Espírito Santo de Évora onde os quatro elementos naturais, representados nos azulejos por figuras mitológicas, são comparados, por representarem as propriedades do que é essencial e combinatório, com as quatro instituições criadoras da Universidade de Évora, representadas em esculturas de vulto de arcanjos heráldicos: a Casa Real, o Arcebispado de Évora, a Cidade de Évora e a Companhia de Jesus.

A identidade entre os dois conjuntos, os quatro elementos naturais e as quatro instituições fundadoras, estabelece-se por analogia numérica e pela analogia com a suposição de que todas as coisas do universo são criadas através da combinação dos elementos fundamentais.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe Politico Cristhiano*, 1640-1642: Dedicatória. Tradução livre: Proponho a V. A. a Ideia de um Princípio Político Cristão, representado com o buril e com a pena, de modo que, pelos olhos e pelos ouvidos (instrumentos de conhecimento), o espírito do V. A. se torne mais informado na ciência de Reinar, e sirvam as figuras de memória artificial.

<sup>286</sup> No decurso do presente projecto de investigação, apresentamos uma primeira leitura do programa iconográfico da casa oitavada do Colégio do Espírito Santo de Évora: Celso Mangucci - Universo, Universidade – O enigma

Nesse programa iconográfico, concebido pelo professor António Franco, o discurso filosófico e científico sobre a natureza estende-se de maneira figurada para abarcar também as instituições de ensino criadas pela sociedade humana. Ao mesmo tempo, o contexto do próprio edifício, a sua funcionalidade e a sua arquitectura, ajudam a definir de maneira clara o âmbito, bastante estrito, de interpretação dessa metáfora visual.

Também esse discurso metafórico visual reclama a sua vertente pedagógica, mas não pelo exemplo virtuoso e também não pela facilidade de compreensão. Pelo contrário, o discurso metafórico deve procurar a dificuldade e a alteridade em relação ao representado. Como defendeu o poeta jesuíta Baltasar Gracián, na sua obra seminal *Agudeza y arte de ingenio*:

La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable: y el conocimiento que cuesta, es más estimado. Son noticias pleiteadas, que se consiguen con más curiosidad, y se logran con mayor fruición, que las pacíficas. Aquí funda sus vencimientos el discurso, y sus trofeos el ingenio.<sup>287</sup>

Como sublinhado repetidamente pelos teóricos dessa nova poética, esse apreço pela metáfora engenhosa encontra as suas raízes profundas nas ideias de Aristóteles em defesa da utilização da analogia na elaboração de um discurso eloquente e refinado:

...é forçoso que as metáforas provenham de coisas apropriadas ao objecto em causa, mas não óbvias, tal como na filosofia é próprio ao espírito sagaz estabelecer a semelhança com entidades muito diferentes.<sup>288</sup>

Na sua simplicidade, ao utilizar conceitos da formação básica dos alunos, apelando a uma decifração prazerosa, o programa da sala oitavada é também um exercício didáctico na melhor tradição da prática jesuíta, de iniciação a um jogo intelectual que está na raiz de boa parte da produção poética do período. De facto, entre os exercícios preconizados pela *Ratio Studiorum*,

---

dos azulejos da torre octogonal do Colégio Jesuíta de Évora in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, coordenação de Susana Varela Flor, 2015. No capítulo 3, voltamos à análise do conjunto em pormenor.

<sup>287</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio: en que se explican todos los modos y diferencias de conceptos, con exemplares escogidos de todo lo mas bien dicho, asi sacro, como humano*, 1648, discurso VII, p.43) Tradução livre: A verdade, quanto mais difícil, é mais agradável, e o conhecimento que custa, é mais estimado. São notícias disputadas, obtidas com mais curiosidade e alcançadas com maior fruição do que as pacíficas. Aqui fundamenta o discurso as suas vitórias, e seus troféus, o engenho.

<sup>288</sup> Seguimos a versão portuguesa traduzida por Manuel Alexandre Júnior: Aristóteles, *Retórica*, 2005, (1412a), p.270.

constavam a produção de emblemas e outras composições metafóricas onde se associavam as pinturas e as letras:

“...fazer investigação sobre os costumes dos antigos e sobre matérias de erudição;  
interpretar hieróglifos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adágios, emblemas ou enigmas;  
fazer declamações, ou outros exercícios semelhantes, ao critério do professor.”<sup>289</sup>

Como vamos procurar demonstrar com maior detalhe, os programas didácticos dos colégios integram-se em programas mais vastos tendo em conta a definição e promoção de uma identidade institucional da Companhia de Jesus e a atribuição de uma conotação simbólica a um determinado espaço arquitectónico, seja para a celebração religiosa, seja para as aulas, seja para a realização de actos académicos solenes.



Figura 43  
Tecto da biblioteca do colégio do Espírito Santo de Évora  
Francisco Lopes Mendes, 1708  
© Jaime Silva (CC BY 4.0)

<sup>289</sup> *Ratio Studiorum*, XVI, 12. Seguimos a edição de Margarida Miranda - *Código Pedagógico dos Jesuítas. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus. Edição bilingue latim-português*, 2009.

## 1.7 A RETÓRICA DOS ICONÓGRAFOS

O sempre fecundo paralelo entre a Pintura e a Poesia, plasmado no famoso paragono de Horácio, *ut pictura poesis*, foi pedra fundamental da argumentação da tratadística humanista para a valorização intelectual da arte e do pintor. Uma dos objectivos subjacentes a esta comparação é que o discurso pictórico encontre um *corpus* teórico de referência na Antiguidade Clássica e passe a ser organizada, a exemplo da sua irmã Poesia, segundo um conjunto de regras, condição essencial para a definição como disciplina específica de conhecimento.<sup>290</sup>

Com esse propósito de legitimação, o jurista Juan Alonso de Butrón, autor seguido na *Antiguidade da Pintura* por Félix da Costa, nos discursos que elaborou para a defesa do estatuto liberal da pintura, faz recordar o papel desta arte, única entre todas, como modelo de perfeição para a Oratória, que almeja representar a realidade aos olhos dos seus ouvintes:<sup>291</sup>

Y no solo fue la Pintura buscada de la Retorica, mas tan deseada para imitarla, que hizieron los Oradores de la lengua pinceles, y de los libros paletas, y colores, obrando con la oracion la pintura que deseavan, y con las palabras pintavan su objeto, como lo hizo Luciano, segun dixe en otro lugar; y Ciceron lo refiere de Cleantes en el libro *definibus* Cleantes (dize) solia con las palabras pintar una tabla. *Cleantes tabulam verbis pingere solebat.*<sup>292</sup>

Como já vimos, a função persuasiva é um tópico recorrente para a valorização da pintura e, por estas mesmas qualidades, Félix da Costa defende que a Pintura deve ser considerada superior ao discurso oral:

Aquela mesma ação e ato que a Pintura representa, esse mesmo imprime no coração de quem a considera, movendo a pessoa ao mesmo afeto da ação pintada e que ora compunge ora alegra, sendo geral a todos seu conhecimento do que representa, e por

---

<sup>290</sup> Para uma apresentação geral da questão veja-se o ainda útil: Rensselaer W. Lee, "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting" in *Art Bulletin*, XXII, 1940, pp.197-269.

<sup>291</sup> Sobre a influência do tratado de Juan de Butrón na obra de Félix da Costa veja-se a introdução de George Kubler na edição do tratado: Félix da Costa - *The antiquity of the art of painting*, 1967.

<sup>292</sup> Juan Alonso de Butrón - *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, 1626, Discurso décimo quinto, fólho 104. Tradução livre: E não foi apenas a pintura procurada da Retórica, mas tão desejosa de imitá-la, que fizeram, os Oradores, da língua, pincéis, e dos livros, paletas e cores, formando com o discurso a pintura que queriam, e com as palavras pintavam seu objeto, como Luciano fez, de acordo com outro lugar; e Cícero refere-se a Cleantes, no livro *definibus* Cleantes (disse) costumava utilizar as palavras para pintar uma tábua. *Cleantes tabulam verbis pingere solebat.*

caminho mais breve que dos sentidos do ouvir como disse Horácio: *Segnius irritant animos demissa per aures, quam quae sunt oculis commissa fidelibus*.<sup>293</sup>

Mas nem só os pintores e literatos defenderam a aproximação da Pintura à Retórica. Com outros propósitos, também os teólogos, como defensores da pintura sagrada, escolheram o caminho de aproximação entre as duas Artes. O tratado do cardeal bolonhês Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagine sacri et profane*, que já seguimos para a definição da imagem sagrada, realça a semelhança do papel desempenhado pelos oradores e pintores porque perseguem o mesmo objetivo de construir um discurso persuasivo, que pode ter como tema a representação de todas as ideias e seres do Universo:

L'una perche, si come degli oratori e stato scritto che, per riuscire grandi et eccellenti, debbono essere versati in ogni facolta e scienza, poi che di tutte le cose puo occorrere loro di dover ragionare e persuadere il popolo; cosi pareva si potesse dire della pittura, la qual essendo, come un libro popolare, capace d'ogni materia, sia di cielo o di terra, di animali o di piante, o d'azzioni umane di qualunque sorte, richiedesse insieme che il pittore, al quale appartiene il rappresentare queste cose, fosse di ciascuna, se non compitamente erudito, almeno mediocrementemente instrutto o non affatto imperito.<sup>294</sup>

Qualquer falha nesse conhecimento universal apresenta um perigo acrescido na representação dos mistérios da religião, como havia sido sublinhado nas determinações do Concílio de Trento. Esta é a razão maior para o cardeal bolonhês ter dirigido o tratado não aos pintores, mas aos conselheiros, sacerdotes, nobres e pessoas honradas, que considera os principais responsáveis pela correcta representação dos temas sacros e do necessário decoro com que devem o ser os temas profanos:

*Desiderandosi di provvedere quanto si puo agli abusi delle imagini secondo il decreto del sacro Concilio Tridentino, e considerandosi cio essere non tanto errore degli artefici che le formano, quanto de'patroni che le commandano, o piu tosto che tralasciano di commandarle come si doverebbe, essendo essi come i principali agenti, e gli artefici essecutori della loro volonta; pero si e avuta considerazione in questo trattato di ragionare*

---

<sup>293</sup> Félix da Costa - *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fólho 24 e verso.

<sup>294</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, 1582: Proêmio. Tradução livre: A primeira [razão] porque dos oradores se escreveu que, para serem grandes e excelentes, deviam ser versados em toda a aptidão ou ciência, pois que de todas as coisas podem ter o dever de instruir e persuadir o povo; assim parece ser possível dizer da pintura, o qual sendo, como um livro popular, capaz de toda a matéria, seja do céu ou da terra, de animais ou de plantas, ou de acção humana de toda a sorte, que se pedisse que ao pintor, a quem pertence o representar dessas coisas, fosse de cada uma, se não completamente erudito, ao menos mediocrementemente instruído, ou não de todo ignaro.

*non solo con li pittori e scoltori, ma principalmente con li curati e con li nobili e persone onorate, che sogliono abbellire le chiese e le loro abitazioni con simili ornamenti".<sup>295</sup>*

A comparação entre o discurso do orador e do pintor foi também um tópico frequente dos sermões realizados na Irmandade de São Lucas, dos pintores de Lisboa, durante o século XVII.

Na sua prédica da festa de 1685, frei Diogo da Anunciação Justiniano, da Congregação dos Lóios, dirigindo-se a um auditório de artistas, reconhece a importância fulcral dos pintores "*que dão a ver Deus como querem*", na citação de Cícero, ao mesmo tempo em que descreve São Lucas como o modelo de pintor ideal, reunindo o predicador evangélico com o artista, a palavra com o pincel, a pintura com o sermão, chegando mesmo a inverter o sentido da comparação, à maneira de Juan de Butrón:

...porque nenhuma outra coisa parece que foi senão hum destro pintor no seu evangelho. Porque o papel lhe serviu de pano, as parábolas de sombras, as regras de linhas, as virtudes de cores, as acções de Christo de ideias, & as notícias de matizes.<sup>296</sup>

Mas os objectivos doutrinários que justificam a importância do papel dos iconógrafos são apenas um preâmbulo para as semelhanças que aproximam a maneira de articular o discurso das imagens como um discurso de oratória.

Um bom exemplo da profunda relação com o objectivo epidítico da persuasão que aproxima a oratória ao discurso das imagens pela semelhança de objectivos e também pelas soluções expressivas é a obra de Gutiérrez de los Rios, cujo tratado, de conhecimento de Filipe Nunes e Félix da Costa, também é o primeiro a ser impresso em Espanha.<sup>297</sup>

Seguindo o tópico comum da pintura e da poesia como artes irmãs, e no afã de demonstrar o carácter liberal da Pintura, Gutiérrez de los Rios estabelece uma extensa comparação entre todo o manancial de recursos disponíveis para os oradores e para os pintores, com os

---

<sup>295</sup> Gabriele Paleotti, *op. cit.*, 1582: Proémio. Tradução livre: Desejando sustentar tanto quanto se possa os abusos nas imagens segundo o decreto do sagrado Concílio Tridentino, e considerando-se ser não tanto erro dos artifices que lhes dão forma, mas dos mecenas que as encomendam, ou mais que deixam de encomendá-las como se deve, e sendo estes os principais agentes, e os artifices executores da sua vontade; por isso é maior a consideração de instruir não só os pintores e escultores, mas principalmente os sacerdotes, nobres e pessoas honradas, que costumam embelezar as igrejas e suas habitações com semelhantes adornos.

<sup>296</sup> Sobre o percurso intelectual do Bispo de Cangranor e Bispo auxiliar de Évora veja-se. Diogo da Anunciação Justiniano, *Trofeo Evangélico*, 3ª parte, 1699, pp.347-348.

<sup>297</sup> Como já citamos, para uma demonstração da influência do autor castelhano na obra de Nunes veja-se a introdução crítica de Leontina Ventura à reedição do Tratado da Pintura (Filipe Nunes, 1982, p.46-52). Entre os autores modernos, Filipe Nunes menciona a obra no prólogo: "& entre os modernos ao Licenciado Gaspar Guterres de los Rios na sua noticia geral, lib[ro]. 3ª" (Filipe Nunes, 1615, p.43).

discursos a equivalerem-se pelas formas de expressão dos afectos, em que há uma exacta correspondência entre as formas do dizer e as formas do representar por imagens:

No es poca tãbien la emulacion que tienen estas artes con la Retorica. Porque si para ser perfectos los Oradores han de estar diestros y experimentados en el estilo del dezir, grave, mediano, humilde, y mixto, correspondiendo siempre ala materia q. se trata de una manera en las cartas, de otra en las historias, de otra en los razonamientos, oraciones, y sermones publicos: de una manera en las cosas de prudencia, de otra en las cosas de doctrina: Si devé assi mismo demostrar todo genero de afectos de ira, misericordia, temor, ò amor, y passarlos en los oyentes, para poder persuadir e inclinarlos a lo que se dize: también tiene necesidad de saber todas estas cosas el que hade ser perfecto o artifice en estas artes del dibuxo, y las deve guardar con gran puntualidad, pintando a cada figura conforme á lo que representa, de varias maneras y modos: que rustica, que plebeya, que noble, grave, mediana, humilde, honesta, deshonesta, sobervia, ayrada, alegre, temerosa, que atrevida: Dando a entender (si assi se puede dezir) todo lo que tienen encerrado en los animos, con varias y graciosas posturas, sombras y colores , que son en estas artes, como en la Retorica, las forma, figuras, y generos del decir.<sup>298</sup>

Como princípio geral, podemos definir que cada pintura ou escultura, em todas as suas derivações técnicas, é um elemento com uma unidade inteligível completa e, ao mesmo tempo, participa e colabora no desenvolvimento de um tema geral, quando inserto num programa iconográfico complexo.

Assim, usualmente, o autor do programa iconográfico, ao escolher cada um dos versículos que compõe um emblema ou que servem de base para a composição de uma imagem literal, performa o primeiro passo de uma composição retórica, a *inventio*, que o dominicano Luís de Granada define de maneira pragmática como o primeiro e principal passo para a criação de uma peça da Oratória:

---

<sup>298</sup> Gutiérrez de los Rios, 1600: 178-179. Tradução livre: A emulação que estas artes têm com a retórica não é também nada pequena. Porque se para serem perfeitos os oradores deverão ser hábeis e experientes no estilo de dizer, sérios, moderados, humildes e mistos, sempre correspondendo ao tema que se trata de uma maneira nas cartas, de outra nas histórias, de outra nos raciocínios, orações e sermões públicos: de certo modo nas coisas da prudência, de outro nas coisas da doutrina: Devem assim mesmo demonstrar todo o gênero de afectos de raiva, piedade, medo ou amor, e passá-los aos ouvintes, para persuadir e inclinar-se para o que ele diz: também é necessario saber todas essas coisas o que ha de ser perfeito artifice nestas artes do desenho, e as deve guardar com grande rigor, pintando cada figura de acordo com o que ela representa, de várias formas e modos: de rústica, de plebéia, de nobre, séria, mediana, humilde, honesta, desonesta, orgulhosa, corajosa, alegre, temerosa, de ousada: Dando a entender (se assim se pode dizer) tudo o que encerram nos ânimos, com várias e graciosas posturas, sombras e cores, que são nestas artes, como na retórica, as formas, figuras e gêneros de dizer.

A la Invención pertenece hallar señaladas, y esclarecidas sentencias, y estas acomodadas á su designio: porque assí dirá aptamente, que es la virtud principal de la Invención.<sup>299</sup>

Em termos de configuração formal da lógica de organização do discurso de imagens, também podemos considerar que, de maneira geral, as narrativas encontram o modelo principal numa cultura literária erudita, progressivamente construída pela fusão de texto e *pictura*. No caso da narrativa metafórica, tivemos a oportunidade de examinar como a composição da imagem apoia-se numa linguagem dicionarizada, em que sobressaem as obras de Vincenzo Cartari, Andrea Alciato, Cesare Ripa e Filippo Picinelli.

No caso da narrativa histórica, tanto o poder civil da Casa Real e das famílias nobres quanto o poder religioso das Ordens Monásticas revêem-se no modelo das narrativas históricas constituídas pelas genealogias familiares e pela organização de biografias dos homens de virtude. A galeria de retratos será o símile plástico mais evidente e as crónicas régias, as crónicas monásticas e as hagiografias constituem uma fonte literária obrigatória para a elaboração desse tipo de programas iconográficos, muitas vezes construídos a par e passo com a obra literária.

O estudo comparativo entre os programas iconográficos religiosos e a sua matriz literária, como o que se pode identificar entre os azulejos de São Victor de Braga e a *obra Primeira Parte da Historia Ecclesiastica dos Arcebispos de Braga e dos Santos e Varoens Illustres que florescerão neste Arcebispado*, do arcebispo D. Rodrigo da Cunha; e entre os azulejos de Gabriel del Barco para a igreja do convento de Nossa Senhora da Assunção e de António de Oliveira Bernardes para o convento de Évora com a hagiografia de São Lourenço Justiniano exposta na crónica o *Ceo Aberto na Terra* de Francisco de Santa Maria, permite demonstrar que esse tipo de programas, com assinalável constância nos séculos XVII e XVIII, partilham uma mesma intenção de argumentos e adaptam uma organização codificada nos estudos históricos.

Para ficarmos no âmbito da Companhia de Jesus, podemos acrescentar, por exemplo, os frescos do tecto da sacristia da igreja do Espírito Santo de Évora, com um conjunto de imagens formado por diversos passos da vida de Inácio de Loyola, datados de 1599 e coevos, portanto, aos esforços de consolidação da biografia do fundador da Companhia pelo Padre Pedro de

---

<sup>299</sup> Luís de Granada, *Los seis libros de la Rethorica Ecclesiastica...*, 1778, prólogo do autor. Tradução livre: À invenção pertence identificar sentenças demonstrativas e esclarecedoras, e estas, acomodadas ao seu designio: porque assim dirá com competência, que é a principal virtude da invenção.

Ribardanera que precederam a sua canonização, o que, como vimos, ira ocorrer apenas duas décadas depois, em 1622.<sup>300</sup>

Por outro lado, para que esse discurso histórico e iconográfico assumisse uma estrutura poética e metafórica, que irá triunfar sobre todas as outras formas de discurso, foi determinante a edição da obra *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, publicada em Antuérpia, em 1640, no âmbito das comemorações do primeiro centenário da Companhia de Jesus.



Figura 44. *Pentecostes*, Francisco Lopes Mendes, 1708. Biblioteca do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Jaime Silva, 2018 (CC BY 4.0).

<sup>300</sup> José Alberto Gomes Machado - As pinturas a fresco da sacristia nova da Igreja do Espírito Santo de Évora (1599) in *Barroco: Actas do II Congresso Internacional*, coordenação de Fausto Sanches Martins, 2003, pp.286-289.

### 1.7.1 AS CIÊNCIAS MARIANAS DA LIVRARIA DO ESPÍRITO SANTO DE ÉVORA

O historiador Manuel Fialho relato-nos como a progressiva ruína do tecto da livraria - uma parte do estuque desabou em 1698 - acabou por dar lugar a uma campanha de total renovação do interior da livraria do Colégio do Espírito Santo, edificada em 1626.<sup>301</sup>

O início da obra sofreu diversos adiamentos, com uma série de consultas aos mestres pedreiros da cidade sobre as melhores opções, mas nada foi executado até outubro de 1705, o que acabou por agravar a situação do tecto e a obrigar a uma intervenção mais extensa.<sup>302</sup>

Todo a campanha, de enorme coerência iconográfica e decorativa, foi realizada num prazo bastante curto, entre os anos de 1707 e 1708, e seria dirigida pelo responsável pela administração da botica, o padre portuense Manuel Cardoso, na época em que as receitas desta eram frequentemente utilizadas para a realização das obras do Colégio. Como é óbvio, nada seria realizado sem a aprovação do reitor em exercício, o padre Gregório da Costa.<sup>303</sup>

Dando expressão a uma sensibilidade apurada pelos materiais sumptuosos e uma preocupação constante sobre as proporções e simetrias do espaço arquitectónico, valores que norteiam as intervenções desta época no Colégio do Espírito Santo, o historiador eborense descreve-nos o interior luxuoso e inebriante da nova biblioteca, com um tecto de brutescos, pintado com uma paleta de cores sumptuosas, e as estantes em jacarandá negro pontuadas por bronzes dourados, marfins e outras madeiras exóticas, onde não faltam as sugestões das faunas brasileira e africana, com a representação de papagaios, araras, elefantes e tigres:

Tomou a obra á sua conta o Boticario Manuel Cardozo, natural da cidade do Porto, que ainda não era mas já he sacerdote. Começar a estão [?] em Setembro de 1707 e acabado a estão [?] pela Paschoa de 1708. Veio por Reitor o Padre Antonio de Souza, natural de

---

<sup>301</sup> Túlio Espanca – “Notícia dos edifícios do Colégio e Universidade do Espírito Santo de Évora” in *A Cidade de Évora*, números 41-42, janeiro-dezembro de 1959, p.170.

<sup>302</sup> Na primeira versão da obra, concluída em 1703, o autor reserva espaço em branco para descrever a remodelação, consciente de que as obras deveriam avançar mas, dois anos depois e, em face aos sucessivos adiamentos, no afã de concluir a obra, acaba por registar que essas ainda não se iniciaram. Padre Manuel Fialho - *Évora Ilustrada*, tomo III [primeira versão], 1703, 3ª parte, capítulo 14, fólhos 364 v.º a 366, parágrafos 514-516.

<sup>303</sup> As datas de Manuel Fialho esclarecem os dados exarados na documentação entre os anos de 1704 e 1708, que comprovam o pagamento da “feitura do telhado da Livraria, com tecto de estuque, portal com mármore de Estremoz, estantes em pau-preto e bufetes, por 61\$300; retábulo por 92\$000 e pintura do tecto por 84\$430.” Ver a ficha de inventário do património do SIPA, de autoria de Manuel Branco 1993, João Santos, 2005 e Paula Figueiredo, 2005. O reitor do triénio subsequente, de 1708 e 1711, o padre Manuel de Sousa, acompanhou o final das obras.

Murça, Lá de Tras os Montes. E animou-se o Boticario, a pintar o tecto, e o fez com vários florões e Brutescos, como se vee, entressachando-lhe alguns emblemas, segundo a arte dos pintores da terra: E o que mais zelou e estremeou quem o escreve, mudou a porta, e as janelas pondo-as todas em toda a boa proporção e arcou com as estantes fazendo-as de novo, e amoldurando-as de pao preto do Brasil, acrescentando-as tanto mais assima para caberem mais livros: que foi necessário lançar fora os painéis antigos. Porem por não faltar a devoção levantou altar e lhe fez hum muito lindo retabolo de talha moderna, em que colocou a Virgem May de Deos com o titulo da doutrina e senhora da livraria. O retabolo está lindamente dourado, e athe o frontal lhe fez de preciosas madeiras do Brasil vermelho e amarello com embutidos de marfim. As estantes tem de bronze dourado toda a pregaria, e cantoneiras e as letras e números para a distinção dos livros, e dos caxilhos, e targetas de talha dourada para os titulos das faculdades. Esses estão sobre as estantes para o mesmo, e per ornato tem douradas, e estofadas varias passarolas, como Fenices, Aguias, Araras, Papagayos e semelhantes: E pera sustentar as estantes por baxo vários animaes como Leões, Elefantes, Tigres, Alões etc. E todos esses em postura que mostram estarem gemendo com o peso.<sup>304</sup>

Manuel Fialho, historiador e curioso pela arquitectura, interessa-se por medidas rigorosas e pelos aspectos construtivos, com opiniões próprias sobre as melhores opções técnicas para a realização das obras. Por outro lado, pressionado pelo tempo e pelo espaço, demonstra aqui menor interesse pela erudição emblemática, e não descreve o tecto da biblioteca, preferindo deixar-se contagiar pelas sugestões sensoriais dos materiais.

Como bem observou o professor André Masson, o grande painel central do tecto da biblioteca representa a figura da Virgem Maria como mentora da Casa dos Saberes - Maria Santíssima, *Domus Sapientiae* - rodeada por oito molduras, de diferentes formatos, com dísticos e imagens que corroboravam esta mesma ideia. Infelizmente, quatro foram destruídas pela incúria e pelo tempo, e actualmente podemos conhecer apenas as cartelas com a representação da Virgem Maria como princípio imanente das ciências da Teologia, da Retórica Eclesiástica, das Matemáticas e da Teologia Moral.

O professor francês, autor de uma obra de referência sobre o programa iconográfico das bibliotecas europeias, assinalou que a matriz do programa de Évora deveria ser encontrada na obra *Musei sive bibliothecae*, do jesuíta Claude Clément, publicada pela primeira vez, em 1635. Nessa monografia modelar sobre a organização das bibliotecas, o jesuíta francês estabeleceu

---

<sup>304</sup> Padre Manuel Fialho - *Évora Illustrada*, tomo III [segunda versão], 1707, 3ª parte, capítulo 14, fólio 291 v.º, parágrafos 630 e 631.

desde as melhores diretrizes para a concepção arquitectónica até a lógica da organização bibliográfica, com a indicação dos temas principais e os emblemas para o desenvolvimento de programas iconográficos para a decoração do interior do edifício, de maneira a configurar um conjunto absolutamente coerente.<sup>305</sup>

Na *Musei sive bibliothecae*, Clément, professor de literatura clássica no Colégio Imperial de Madrid, propõe para a decoração das Bibliotecas um elenco de 12 temas principais que, começando pelo Cristo Crucificado, incluía Maria, Mãe de Deus, a Igreja Cristã, os Profetas, as Sibilas, o Egípto, a Grécia, Roma e também os Caldeus, os Druidas e os logues hindus, retomando a ideia de uma história universal do conhecimento humano.

Além desses temas principais, a obra apresenta um conjunto de emblemas, a exemplo do que analisámos na Biblioteca de Alcobaça, com uma série de recomendações úteis para a formação virtuosa do pensador cristão, imune à arrogância, com uma sensata avaliação das prioridades e afastado de investigações quiméricas.<sup>306</sup>



Figura 45  
Maria Santíssima, casa da sabedoria  
Francisco Lopes Mendes, 1708  
Biblioteca do Colégio do Espírito Santo de Évora  
Fotografia © Jaime Silva, 2018 (CC BY 4.0)

<sup>305</sup> O investigador dedicou um artigo exclusivo para a análise dos programas das bibliotecas históricas em Portugal e Espanha: André Masson, “Le Décor des Bibliothèques Anciennes au Portugal et en Espagne” In *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 2, 1962, pp.87-99. As mesmas ideias repetem-se em António Alberto Banha de Andrade - *Vernei e a cultura do seu tempo*, 1965, p.240 e no texto de Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, 1989: pp.44-45.

<sup>306</sup> Como em muitas obras de iconógrafos eruditos, os emblemas da obra de Clément estão apenas descritos, sem o acompanhamento das imagens, e Mathilde Rovelstad e Michael Camilli apresentam uma útil versão em inglês no artigo “Emblems as Inspiration and Guidance in Baroque Libraries” in *Libraries & Culture*, 1994, pp.147-165.

Por outro lado, o jesuíta francês adverte que se é desejável que tanto o Cristo crucificado como a Virgem Maria possam ser tomados como tutores da verdadeira sabedoria, devem ser considerados um caso a parte e não devem ser apresentados como emblemas porque são um enigma sagrado mais para veneração do que estudo. Com esse sentido mais amplo, como era comum em muitas bibliotecas do período, a livraria de Évora possuía um altar próprio, com um retábulo de talha dourada, com a invocação de Nossa Senhora da Doutrina.<sup>307</sup>

Assim, contrariando as indicações de Claude Clément de forma justificada, uma vez que, na sua estrutura vocativa, os emblemas escolhidos funcionam da mesma forma que as ladainhas, os poemas laudatórios e os hinos, e podem ser considerados uma forma de louvor, o emblema-enigma do centro do tecto da Biblioteca de Évora enuncia-se a partir do medalhão superior, com o vocativo “*Maria Santissima, domus sapientiae*” que se apoia na autoridade de São Jerónimo, nos seus comentários ao livro de Isaías.

Esta representação encontra a referência fundamental no primeiro Livro dos Reis, do Antigo Testamento, onde se descreve em detalhe o trono do Rei Salomão, de marfim dourado:

Fecit etiam rex Salomon thronum de ebore grandem et vestivit eum auro fulvo nimis qui habebat sex gradus et summitas throni rotunda erat in parte posteriori et duae manus hinc atque inde tenentes sedile et duo leones stabant iuxta manus singulas et duodecim leunculi stantes super sex gradus hinc atque inde non est factum tale opus in universis regnis.<sup>308</sup>

Como era usual na interpretação tipológica, podemos considerar esse trono, símbolo da sabedoria misericordiosa do Rei Salomão, como o prenúncio alegórico da virtude da sabedoria que, no Novo Testamento, adquiriu a forma perfeita na Virgem *Sedes Sapientiae*, como nos informa Niccolò Riccardi, um padre dominicano nascido em Génova, autor do *Ragionamenti sopra le letanie di Nostra Signora*, publicada em dois volumes, em 1626.<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> Claude Clément, *Musei sive bibliothecae*, 1635, p.123.

<sup>308</sup> Livro I dos Reis, 10: 18-20. Tradução livre: “Fez mais o rei um grande trono de marfim e o cobriu de ouro puríssimo. Tinha este trono seis degraus, e a parte superior do trono por detrás era redonda, e de ambas as bandas tinha encostos até ao assento; e dois leões estavam junto aos encostos. Também doze leões estavam ali sobre os seis degraus de ambas as bandas; nunca se tinha feito obra semelhante em nenhum dos reinos.” De notar a correcção, em Évora, dos leões postados ao lado do trono que não estão representados na gravura de Juan Shorquens.

<sup>309</sup> Niccolò Riccardi - *Ragionamenti sopra le letanie di Nostra Signora*, 1626, volume II, pp.16-17.

Para Niccolò Riccardi, que completou os seus estudos na Universidade de Valladolid e que se veria envolvido no malfadado processo de Galileu Galilei, os seis degraus do trono podem ser comparados aos seis dias da criação de todo o universo, simbolizando todos os seres da natureza, assim como os degraus simbolizam a distância entre os seres inferiores e o conhecimento espiritual da Virgem:

Potrei contentarmi, secondo questo senso, che i sei gradi del trono simboleggiassero le creature tutte, disegnanole con questo per inferiori è Maria Vergine, e per scaglioni per poter salire ài gran concetti del suo conocimiento.<sup>310</sup>

Todas estas sugestões simbólicas de comparação entre o inferior natural e o alto conhecimento divino parecem ter informado a ideia das estantes, com os pés em forma de criaturas animais, assim como os leões representados nos tectos, são leões de marfim, cobertos de ouro.<sup>311</sup>

Nesse programa iconográfico, a *subscriptio*, com os versos da Eneida, DIVINA PALLADIS ARTE AEDIFICANT (construída sob a inspiração da Arte de Palas), procura demonstrar a equivalência e também a preeminência da sabedoria Divina sobre a poesia clássica.<sup>312</sup>

O curioso leitor é ainda auxiliado pela palavra “enciclopédia”, inscrita numa pequena filacteria ao lado da esfera armilar, e devemos chegar a conclusão de que o emblema representa a Virgem como sede de uma pluralidade de saberes, fazendo equivaler o conceito da livraria ao da enciclopédia, onde se conjuga a totalidade da sabedoria.

O primeiro emblema, dos quatro que podemos conhecer com associação directa às disciplinas que organizam a livraria, propõem como *subscriptio* OMNIA VOS HAEC UNA DOCEBIT (Ele vos ensinará todas as coisas), uma adaptação de um trecho de um verso do livro do evangelho de João, que também faz parte da empresa da Universidade, associado à pomba do Espírito Santo.

---

<sup>310</sup> Niccolò Riccardi. *Ragionamenti*, 1626, volume II, p. 21. Tradução livre: “Neste sentido, poderia me contentar com o fato de que os seis níveis do trono simbolizam todas as criaturas, designando-as como inferiores à Virgem Maria, e com degraus para poder ascender aos grandes conceitos de seu conhecimento.”

<sup>311</sup> Niccolò Riccardi. *Ragionamenti*, 1626, volume II, p.23.

<sup>312</sup> Acompanhamos a versão castelhana de Maffeo Vegio - *La Eneida de Virgilio*, 1614: Livro 2, versos 15-16, p.37.

A figura do emblema representa o milagre de Pentecostes com as línguas de fogo do Espírito Santo descendo sobre a Virgem e os apóstolos.<sup>313</sup>



Figura 46. *Maria Santíssima, oradora evangélica*, Francisco Lopes Mendes, 1708. Biblioteca do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor.

<sup>313</sup> Como indicado na cartela, trata-se de uma adaptação dos versos do evangelho de João (14: 26): “*Paracletus autem Spiritus Sanctus quem mittet Pater in nomine meo ille vos docebit omnia et suggeret vobis omnia quaecumque dixerit vobis*”, também utilizado no emblema da porta da Universidade. Ver a nota 128.

A laudação MARIA SANTISSIMA, DOCTRIX APOSTOLORUM, encontra apoio na citação MATER E MAGISTRA APOSTOLORUM (mãe e professora dos apóstolos) retirada, como indicado na tarja superior, do comentário ao livro do *Cânticos dos Cânticos*, escrito por Cornelis Cornelissen van den Steen, um jesuíta flamengo, autor de uma monumental obra de exegese bíblica, publicada poucos anos após a *Musei sive bibliothecae*. É provável, pela assumpção de que o conhecimento provém directamente do Espírito Santo, que aqui se situasse o altar da Nossa Senhora da Doutrina.<sup>314</sup>

No emblema do lado esquerdo, uma jovem oferece uma viola e um rosário a dois homens distintos, como quem ensinasse os hinos laudatórios e as orações. MAGISTRA RELIGIONIS AC FIDEI (professora de fé e religião), diz a filactera superior indicando que se trata de uma citação a partir da obra do abade beneditino Ruperto de Deutz.<sup>315</sup>

A Virgem, com esse emblema, recebe o título de CONCIONATOR EVANGELICUS, ou seja, de Oradora Evangélica. Na cartela, embaixo, a *subscriptio* VERBA FIDEM RELIGIO QUE PARIUNT LIGAT (faz nascer as palavras da fé e da religião), fazia correspondência com a estante reservada à Retórica Eclesiástica, onde estariam arrumados os volumes dos sermões e prédicas.

O lema HAC ITER, UT CAELUM PENETRES (o caminho para conhecer o céu) inscreve-se numa graciosa filactera sob a imagem de uma figura feminina sobre uma ponte, com um sextante nas mãos, mensurando as estrelas que formam as constelações do zodíaco. Maria Santíssima, ITINERARIUM MATHESIS (caminho das matemáticas) está acompanhada pela citação num hino de São Venâncio Fortunato, PONS AD PENETRANDOS POLOS (uma ponte que une os dois polos), que faz parte da liturgia católica.<sup>316</sup>

Esta mesma imagem metafórica da Virgem como uma verdadeira ponte é explorada num Sermão do Padre António Vieira dedicado aos mistérios do Rosário, onde o jesuíta elenca ainda outros autores que utilizaram o mesmo conceito, com a identificação das referências bibliográficas à margem:

---

<sup>314</sup> O volume dos comentários dedicado ao Cântico dos Cânticos foi publicado pela primeira vez em 1638. Cornelius van den Steen - *R. P. Cornelii Cornelii a Lapide e Societate Jesu, S. Scripturae olim Iovani, postea Romae professoris: Commentarius in Canticum Cantorum indicibus necessariis illustratus*, 1670, p.175.

<sup>315</sup> Ruperto de Deutz - *Cantica Cantorum de Incarnatione Domini Commentariorum*, 1566. A citação exacta: “*religionis & fidei magistral*” faz parte do texto inicial do Livro 5, p.41.

<sup>316</sup> E não uma balestra, como interpreta André Masson no artigo «Le Décor des Bibliothèques Anciennes au Portugal et en Espagne», 1962, p.3.

Theodoro Studia chamou à Virgem Senhora Nossa: *Pons securus Christianorum*: Ponte segura dos Christãos. Venácio Fortunato: *Pons ad penerandos polos*: Ponte que chega, e alcança de polo a polo. S. Proclo: *Pons, per quem Deus ad homins descendit*: Ponte pela qual descéo aos homens. E bastaõ estas auhoridades, tam graves, tam justamente aplicadas a Senhora com o nome expresso de Ponte, tantas vezes repetido, para prova do meu intento? Não bastaõ: porque nenhum destes Autores chega a dizer o que Eu digo.<sup>317</sup>

Os emblemas da Biblioteca de Évora fazem parte de um frondoso repertório mariano, cultivado e aumentado por uma extensa bibliografia especializada. Como explica a prosa arguta do grande orador jesuíta, estas metáforas são extremamente maleáveis e, como a autoridade grave dos autores cristãos faz parte do património da interpretação do sagrado, um convite à erudição e ao conhecimento. Na verdade, podem significar coisas novas. No caso de Évora, ampliam esta significação e associam a Virgem como figura tutelar das ciências matemáticas, um vasto conjunto de disciplinas que incluem a cartografia e a astronomia.

Sobre a porta da entrada, envolta numa moldura oval, uma rainha e um rei, sentados sob um grande trono coberto, no meio da praça de uma cidade, oferecem os códigos de Leis à população que veste à romana, certamente uma referência ao direito civil romano, como reforça a cartela JURA DABANT ROMANA. Maria Santíssima, EPITOME JURIS CANONICI (súmula do direito canónico) diz a cartela, seguindo uma citação do hino *Summa divinatorum oraculorum* do Bispo André de Creta, como representação de que o direito divino foi o verdadeiro modelo para as leis da Antiguidade, associando essa representação ao ensino da Teologia Moral.

O tecto da Biblioteca, pleno de sugestões tridimensionais, com o céu aberto marcado por um varadim, os reposteiros suspensos e presos por mascarões, uma policromia alargada em verdes e vermelhos, realçada com aplicações de ouro, fazendo alarde de verdadeiro compêndio decorativo, pode ser atribuído ao pintor Francisco Lopes Mendes, numa das melhores criações do período.<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> Antonio Vieira - *Maria rosa mystica: excellencias, poderes, e maravilhas do seu rosario*, 2ª parte, 1687, sermão XVIII, p.82.

<sup>318</sup> Entre as obras de Francisco Lopes Mendes contam-se uma *Anunciação* do Museu de Évora, assinada, e as Obras de Misericórdia Corporais, a Visitação e a tela da Nossa Senhora da Misericórdia da igreja da Misericórdia de Évora, realizadas entre 1714 e 1715. Sobre o pintor ver Túlio Espanca - "Artes e Artistas em Évora no século XVIII" in *A Cidade de Évora*, n.ºs 21-22, 1950, pp. 94-95; Joaquim Oliveira Caetano e Vítor Serrão - *A pintura em Moura, séculos XVI, XVII e XVIII*, 1999, p. 106; e Celso Mangucci - «Francisco da Silva, Francisco Lopes Mendes e António de Oliveira Bernardes na Igreja da Misericórdia de Évora» in *Cenáculo, Boletim on-line do Museu de Évora*, Setembro de 2008, pp.6-7.

Longe de utilizar um programa pronto e acabado, o autor do programa eborense foi responsável por resolver um desafio sugerido na *Musei sive bibliothecae*, que propunha a utilização da figura da Virgem Nossa Senhora como patrona da poesia, a música, a astronomia, a filosofias e as línguas clássicas:

Ita factus est promptus et expeditus ingenio, ut in poesi, musica, astronomia, philosophia vix haberet parem, insuper linguarum Latinae, Graecae e Arabicae peritissimus singulari benignissimae patronae suae beneficio.<sup>319</sup>

Fê-lo em forma de louvor e com rigor escolástico, e escolheu os epítetos de Maria Santíssima, *Doctrix Apostolorum* (professora dos apóstolos), Maria Santíssima, *Concinator Evangelicus* (oradora evangélica), Maria Santíssima, *Itinerarium Mathesis* (caminho das matemáticas), Maria Santíssima, *Epitome Juris Canonici* (súmula do direito canónico), em evidente relação com a organização por disciplinas das obras guardadas nas estantes da Biblioteca, numa perfeita coerência entre forma e função.

O tecto da Livraria do Colégio do Espírito Santo, na combinação de figuras pictóricas com frases de autores sacros e profanos, conforma um ideal da composição erudita, semelhante ao que o abade Filippo Picinelli, ao dirigir-se aos seus leitores do *Mondo Simbolico*, estabelece para a sua obra, em que o leitor irá encontrar a graça imprecisa das criações académicas, sustentadas pela lição grave de autores antigos e modernos:

Havrai qui gli studij, mà tutti ameni; le vaghezze accademiche, mà sostenute da gravissime sentenze, e documenti; l'impresse non povere; e nude: mà ben sì variamente illustrate con auttorità, ed osservationi di sacri, e di profani, d'antichi, e di moderni Autori, sopra dei quali e la giocondità del diletto, e l'utilità del profitto si troveranno inseparabilmente unite, ed accoppiate.<sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> Claude Clément, *Musei sive bibliothecae*, 1635, p.132. Tradução livre: Desta forma, permanecem disponíveis para a exibição, o singular e abençoado patrocínio [da Mãe de Deus] para a poesia, a música, a astronomia e a filosofia, assim como para as línguas do latim, do grego e das arábicas.

<sup>320</sup> Filippo Picinelli, *Mondo Simbolico*, 1653: proémio aos leitores. Tradução livre: [Você] terá aqui os estudos, mas todos agradáveis; a doce imprecisão académica, mas sustentada por graves sentenças e documentos; empresas não pobres e nuas, mas sim bem ilustradas de maneira variada e com autoridade; e observações dos autores sagrados e profanos, dos antigos e modernos, nos quais a alegria do afecto e a utilidade do benefício estarão inseparavelmente unidos e combinados.



Figura 47. *Maria Santíssima, caminho das matemáticas*, Francisco Lopes Mendes, 1708. Biblioteca do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor.

## CAPÍTULO 2. A PRODUÇÃO DE AZULEJOS NO SÉCULO XVIII

Como mencionamos na introdução, fazer do programa iconográfico uma parte do processo de produção do azulejo figurativo implica demonstrar a sua repercussão por toda a cadeia de produção, com a inclusão do arquitecto ou de um responsável pelo programa decorativo. Isso permite-nos definir melhor o âmbito da acção do pintor de azulejo que se vai tornar uma especialidade no decorrer do século XVIII.

Uma das características mais inusitadas e persistentes da produção de azulejo foi a de que tanto os ladrilhadores como os pintores e oleiros desenvolveram uma actividade autónoma e assumiram-se como agentes da produção de azulejo. Como vamos procurar descrever, várias foram as estratégias de condução dos negócios. Por vezes, os mestres ladrilhadores foram proprietários das olarias e quase sempre os mestres oleiros assalariaram pintores de azulejo para a execução de azulejaria seriada. Por sua vez, os pintores de azulejo contrataram directamente a execução dos azulejos e criaram uma conta corrente com diversas olarias, mas foi mais frequente serem assalariados pelos mestres ladrilhadores, que se responsabilizavam pela execução global da empreitada.

Como persiste na bibliografia especializada alguma confusão sobre o âmbito da actividade desempenhado por cada um desses profissionais e como esta colaboração apresenta formas bastante diversificadas, apresentamos, num volume anexo, uma selecção de pintores de azulejo, ladrilhadores e oleiros, activos desde as últimas décadas do século XVII até aos finais do século XVIII, com os objectivos de caracterizar as diversas formas de colaboração.<sup>321</sup>

Como os conjuntos dos colégios do Espírito Santo de Évora e o de Santo Antão de Lisboa, realizados na década de quarenta do século XVIII, coincidem com o apogeu da actividade do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, que de maneira inusitada criou uma marca própria e

---

<sup>321</sup> O Anexo 1, em volume separado, apresenta uma selecção de oleiros, ladrilhadores e pintores de azulejo escolhidos de forma a se poder reconstituir as parcerias e as colaborações que normalmente não se pautam pela exclusividade. Na introdução do volume, apresentamos, de forma mais desenvolvida, os critérios da investigação que presidiram a selecção dos profissionais para traçarmos um panorama que abrange desde as últimas décadas do século XVII até aos princípios do século XIX.

contratou, entre outros, os pintores Valentim de Almeida e Nicolau de Freitas, vamos procurar enquadrar essa nova forma de organização que designamos como Grande Oficina de Lisboa.

Por outro lado, em termos ideais, a realização de um programa iconográfico pressupõe a elaboração de um plano inicial de conteúdos e uma integração arquitectónica conduzida segundo um plano decorativo. Esse plano decorativo, nos melhores casos realizado com o acompanhamento de um arquitecto, estabelece, por sua vez, as diferentes manifestações artísticas em que será concretizado o discurso das imagens.

Em relação à transposição das imagens para os azulejos, era possível, simplesmente, que o autor do programa iconográfico fizesse a escolha das gravuras e a indicasse ao pintor, como terá sucedido com as salas de aula da Eneida e das Bucólicas do Colégio do Espírito Santo, que, pela raridade da obra, editada por Sebastian Brant, em Nuremberga, em 1502, somente poderia ser encontrada no acervo de bibliotecas eruditas como as dos jesuítas.<sup>322</sup>

Por vezes, é provável que o iconógrafo tenha contado com o auxílio de um pintor experiente para encontrar a melhor selecção de modelos. Parece ser esse o caso da escolha das gravuras da obra *Historiae celebriores Veteris Testamenti iconibus repraesentatae* para os painéis da aula de Teologia Sagrada, no mesmo colégio. De autoria de Jan Luyken e do filho Caspar Luyken, o álbum de imagens, com episódios do Velho e do Novo Testamento, é bem característico do tipo de obra que servia de prontuário para os pintores setecentistas.<sup>323</sup>

Também parece ter sido esse o caso das estampas de Étienne Baudet seleccionadas para modelo dos quatro elementos nos painéis da torre oitavada de Évora. As mesmas gravuras foram transpostas para pinturas que actualmente estão colocadas na Aula da Esfera, no Colégio de Santo Antão, em Lisboa. Embora não façam parte do programa original, foram executadas no mesmo período, para a mesma instituição, sendo provável que o iconógrafo e o pintor as tenham indicado como modelo ao pintor de azulejos.<sup>324</sup>

Quando o iconógrafo jesuíta propôs a adaptação da emblemática erudita, como foi o caso do emblema FAC PEDEM FIGATI & TERRAM MOVEBIT, com a representação da alavanca de Arquimedes, nos painéis da Aula da Esfera e da aula de Matemática do Colégio do Espírito

---

<sup>322</sup> Para uma análise dos programas dessas aulas veja-se, no capítulo 3, os pontos 3.3.4 e 3.3.5.

<sup>323</sup> Para uma descrição do programa iconográfico da aula de Teologia Sagrada, veja-se o ponto 3.6.1.

<sup>324</sup> Para uma descrição do conjunto da torre octogonal do Colégio do Espírito Santo, veja-se no capítulo 3, o ponto 3.2.1. A Aula da Esfera está descrita no ponto 3.5.1.

Santo, apresentou ao pintor de azulejos a gravura da obra *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu*. A alteração complementar, com a adição das caravelas e o verso de *Os Lusíadas* de Camões provavelmente foi feita apenas por indicação escrita, o que criou uma certa incongruência entre a representação pictórica do plano celestial da suspensão do mundo e o plano marítimo da expansão da conversão cristã.<sup>325</sup>

No caso do emblema com o *motto* CHIMAERUM INSECTATUR e a *pictura* do cavaleiro Belerofonte para a aula da metafísica, é provável que a quimera, um animal mitológico que resulta da combinação do leão, da cabra e da serpente, tenha sido apenas descrita em texto, já que foi representada de maneira confusa, como se tratasse de três animais distintos que se escondem entre os montes.<sup>326</sup>

Tanto a prevalência do significado estabelecido pelo iconógrafo, quanto a utilização de gravuras e o facto de vários intervenientes estarem melhor colocados para aconselhar os encomendadores, parece colocar em causa o valor da contribuição dos pintores de azulejo no cômputo geral da obra.

De maneira genérica, associa-se o anonimato dos pintores ao desenvolvimento exponencial da produção de azulejos, a partir do segundo quartel do século XVIII, no ciclo que o historiador Santos Simões caracterizou como o da Grande Produção Joanina, marcado por uma pintura convencional, isto é, sem uma marca autoral distintiva, uma característica que podemos estender à toda produção da segunda metade do século XVIII.<sup>327</sup>

De facto, uma parte considerável dos pintores de azulejo exerceu actividade sob o signo do anonimato. A título comparativo, vejamos os exemplos de Gabriel del Barco que assinou pela primeira vez o conjunto da capela-mor de da igreja do Mosteiro do Espinheiro em 1689; Raimundo do Couto, os azulejos das salas do Palácio do Marquês de Tancos, em Lisboa; António Pereira Ravasco os azulejos da Capela Dourada da Igreja de São Francisco do Recife em 1703; António de Oliveira Bernardes, os painéis para a igreja do mosteiro de São João Evangelista de Évora, em 1711; o mestre P.M.P., os painéis da capela-mor da Igreja do Terço, em Barcelos, por volta de 1713; Manuel dos Santos, o conjunto da Igreja da Misericórdia de

---

<sup>325</sup> No capítulo 3, veja-se o ponto 3.5.2.

<sup>326</sup> Para uma descrição do programa da aula da metafísica, veja-se, no capítulo 2, o ponto 2.4.3.

<sup>327</sup> A periodização da produção de azulejos do século XVIII, dividida em quartéis, encontra-se justificada na introdução da obra: João Miguel dos Santos Simões - *A azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada sob a direcção de Maria Alexandra Gago da Câmara, 2010, pp.3-9.

Oliveira, em 1723; Teotónio dos Santos, os azulejos do Santuário de Nossa Senhora da Esperança Abrunhosa do Ladário; Nicolau de Freitas, os painéis da capela das Almas da Igreja do Mosteiro de São Salvador de Vilar de Frades, em 1736; e Policarpo de Oliveira Bernardes, o conjunto para a ermida de Porto Salvo, em 1740.<sup>328</sup>

Pelo contrário, num período que abarca desde as últimas décadas do século XVII até aos finais do século XVIII, os pintores António Lopes (act.1678-1714), Brás da Costa (act.1695-1717), Manuel da Costa Ferreira (1688-1714), José da Silva de Oliveira [1] (act.1697-1737), Carlos Pinheiro (act.1713-1754), Valentim de Almeida (1692-1779), Joaquim de Oliveira (c.1712-act.1780), Sebastião Gomes Ferreira (act.1738-1750), José dos Santos Pinheiro (1714-1783), Joaquim de Brito e Silva (1716-1782), Sebastião Inácio de Almeida (1727-1779), Guilherme da Costa Pinheiro (1728-act.1780), Manuel António de Góis (1730-1790), José da Silva de Oliveira [2] (c.1734-act.1754), Veríssimo Xavier de Sales (1736-act.1772) e Bernardo José de Sousa (1738-act.1790), entre muitos outros, nunca o fizeram.<sup>329</sup>

Se atentarmos apenas para a actividade de Gabriel del Barco nos anos de 1699 e 1700, em que assinou a monumental campanha da nave da igreja do convento de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos, da nave da igreja de Santiago e da casa do despacho da Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de São Mamede, ambas em Évora, para não mencionarmos outros conjuntos que lhe são atribuídos, é fácil compreender que a realização de uma produção extensa não foi a razão principal para uma simplificação dos processos de representação da pintura do azulejo ou para uma ausência de marca autoral.<sup>330</sup>

Um dos contributos recentes mais interessantes para a historiografia da azulejaria foi o da revelação de uma prática artística multifacetada por parte dos pintores de azulejo na última década do século XVII e na primeira do século XVIII. Entre vários exemplos, Gabriel del Barco exerceu actividade como pintor de cenários de teatro e de tectos de brutesco, António de Oliveira Bernardes colaborou na pintura de tectos e executou pinturas a óleo e António Pereira Ravasco dedicou-se também a pintura a óleo. Numa apreciação genérica, podemos notar uma

---

<sup>328</sup> Com excessão da data e da assinatura de Gabriel del Barco nos painéis da capela-mor do Mosteiro do Espinheiro, reveladas por Rosário Carvalho em 2013, as restantes fazem parte do *corpus* de referência dos respectivos pintores, e encontram-se assinaladas, por exemplo, em João Miguel dos Santos Simões - *A azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada sob a direcção de Maria Alexandra Gago da Câmara, 2010, pp.19-39.

<sup>329</sup> Para uma caracterização possível do percurso profissional destes pintores, veja-se, no Anexo 1, os verbetes correspondentes.

<sup>330</sup> No capítulo 1, no artigo 1.2.2.1, analisamos o programa iconográfico da igreja do convento de Nossa Senhora de Arraiolos e no Anexo 1, no artigo 5.1.1.1, a forma de execução das obras de Arraiolos e Évora.

coincidência entre o exercício da pintura sobre diversos suportes com a afirmação de uma identidade autoral, situação que, num segundo momento, seria progressivamente substituída por uma especialização dos pintores cuja actividade desenvolve-se à sombra do anonimato.<sup>331</sup>

Um outro argumento de peso utilizado pelos historiadores para a justificação do anonimato dos pintores de azulejo foi o do atávico desinteresse pela preservação da memória, um motivo normalmente pressuposto para explicar a ausência de relatos e documentos coevos sobre a vida dos pintores de azulejo.

De forma paradoxal, no caso dos pintores de azulejo, podemos afirmar que foram os próprios historiadores os principais responsáveis por esse esquecimento. Cirilo Volkmar Machado, precursor dos modernos estudos da história da arte, fez valer um preconceito neoclássico e considerou o período, entre a perda da independência em 1580 e o princípio do reinado de D. João V, um tempo de decadência artística. Parece insofismável que, tendo em conta o momento de reafirmação da cultura dos pintores enviados para um aprendizado em Roma, e da valorização do modelo clássico de pintores como Rafael Sanzio, Cirilo ignorou propositadamente a produção azulejar setecentista.<sup>332</sup>

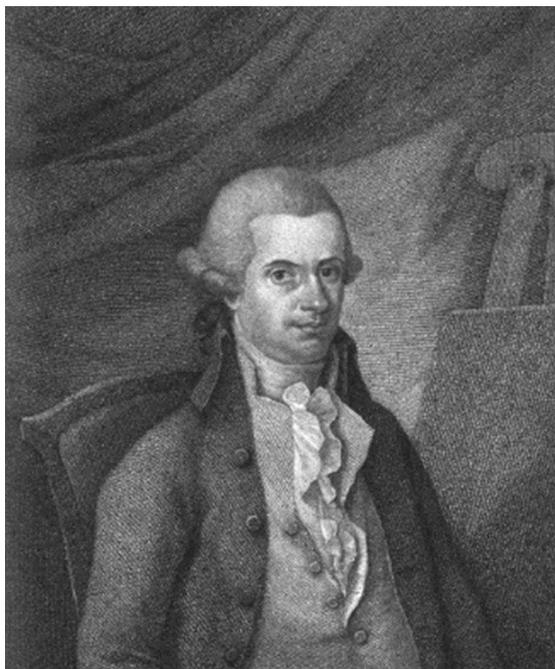


Figura 48  
Retrato de Cirilo Volkmar Machado  
Gregório Francisco de Queirós, 1823  
© Biblioteca Nacional de Portugal  
(CC BY 4.0)

<sup>331</sup> Para uma análise da presença da pintura de tectos na obra de Gabriel del Barco veja-se José Meco – “Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa: período inicial, até cerca de 1691”, separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 1979, III série, número 95; para a identificação do pintor António Ravasco Pereira com o pintor de azulejos que assinava António Pereira veja-se Vítor Serrão - António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II in *A Cripto-História de Arte e outros estudos*, 2001, pp.125-148; para a revelação da obra pictórica de António de Oliveira Bernardes veja-se Anísio Franco - António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço Barroco in *Jerónimos 4 séculos de Pintura*, 1992, volume II, pp.206-227.

<sup>332</sup> Para um desenvolvimento mais alargado sobre o argumentário de Cirilo Volkmar Machado sobre a questão, veja-se Celso Mangucci - “Um Esquecimento Premeditado, Cirilo Volkmar Machado e a Historiografia da

O pintor de Mafra não esteve sozinho e podemos reconhecer na historiografia portuguesa uma opinião particularmente negativa sobre os pintores de azulejo, uma tradição que contou com a colaboração do tratadista Félix da Costa, que criticou de forma implacável os pintores de louça e os pintores de azulejo por não terem formação em desenho e, por isso, indignamente usarem o nome de pintores:

Aos que pintão Azulejos, e louça; para saberem o que obrão, porque sem Debuxo he impossível fazerem Pintura, e indignamente possuem o nome de Pintores de Louça.<sup>333</sup>

Mesmo tendo em conta que as críticas fossem dirigidas principalmente aos artífices contratados para o serviço dos mestres oleiros, e que havia um sentido estratégico na promoção da importância do ensino do desenho, é provável que esta desconsideração fosse uma ideia relativamente comum sobre a prática da pintura de azulejos, tanto mais que o modelo da Academia, que informou as ideias do tratadista, pressupunha o estabelecimento de uma hierarquia, com os pintores a liderarem uma equipa de artífices bem treinados na execução das diversas modalidades, mas não criadores de obra própria. Nesse caso, o modelo académico de especialização pressupõe um limitado poder de interferência no resultado final da obra e, como consequência, um limitado reconhecimento artístico e social.

Em sentido oposto, para a historiografia contemporânea, a questão da valorização dos pintores de azulejo ganha contornos diferentes, uma vez que a definição das características identitárias da Arte Portuguesa - objectivo que, em menor ou maior grau, perpassa toda a produção historiográfica pós-romântica – encontrou no azulejo um dos pilares fundamentais.

Em entrevista recente, retomando ideias anteriormente expressas, José-Augusto França considerava o azulejo um sucedâneo barato da pintura erudita:

E depois o azulejo passa a ser a substituição da pintura que nós não tínhamos e das tapeçarias que também não tínhamos, para forrar as paredes é muito bonito, mas é um bonito de substituição é a “pintura do pobre” (como lhe chamei) como a talha era a “escultura do pobre”, não tínhamos escultores mas sim excelentes entalhadores, e o azulejo funcionou desse modo de uma pintura que não tínhamos, com exceção do tempo

---

Azulejaria Portuguesa” in *Artis, Revista de História da Arte e Ciências do Património*, 2016, número 4, pp.28-33.

<sup>333</sup> Félix da Costa - *The antiquity of the art of painting*. Introdução, transcrição e notas de George Kubler, 1967, no fólio 70 do manuscrito.

da família Oliveira Bernardes e daí em diante Jorge Colaço... que fez pintura e não azulejo.<sup>334</sup>

Como se vê pelo exemplo de Jorge Colaço, por definição, a pintura de azulejo será por definição ingénua uma vez que, ao aproximar-se da pintura erudita, deixa de ser... pintura de azulejo.

Mesmo tendo em conta todos esses entraves, será considerado natural na historiografia contemporânea que se construa a biografia dos pintores de azulejo a exemplo dos seus pares eruditos, com a mesma exigência em se identificar uma personalidade individual. Do mesmo modo, para a valorização enquanto fenómeno artístico, a definição de um estilo pictórico será percebida pelos historiadores como uma tarefa fulcral para poder equiparar o azulejo à arte da pintura e desta maneira validar o prestígio da arte nacional.

Na produção do século XVIII, além da presença de uma assinatura, a persona artística pode ser corroborada pela formação profissional e intelectual, pelo reconhecimento social entre os seus pares, pela pertença a outras organizações sociais e, naturalmente, pelos rendimentos auferidos.

Mais uma vez, os pintores que se especializaram na pintura de azulejo não se encontraram numa posição privilegiada, com poucos meios de reclamar alguma projecção social, e com batalhas importantes a vencer contra os mestres ladrilhadores, quando esses se tornaram os seus principais clientes, para garantir uma melhor remuneração da actividade.

Como para todos os pintores associados às campanhas decorativas, na primeira metade do século XVIII, a Irmandade de São Lucas cumpriu o papel de validar um estatuto profissional dos pintores de azulejo. Criada em 1609, com objectivos de valorização genéricos, associados a propósitos piedosos e assistenciais, sem a definição de uma estrutura de ensino, como nas academias francesas e italianas, a confraria traz, na sua génese, indícios da presença de um certo igualitarismo profissional, avesso à confirmação de uma hierarquia baseada no mérito artístico.<sup>335</sup>

---

<sup>334</sup> Ver Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara - Com José-Augusto França. Singularidades do azulejo na história da arte portuguesa in *Memorium. Estudos de homenagem a António Augusto Tavares*. Edição de João Luís Cardoso e José das Candeias Sales, 2018, p.216.

<sup>335</sup> Para uma história da Irmandade de São Lucas veja-se o clássico estudo de Francisco Augusto Garcez Teixeira - *A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas, 1931*, pp.9-31, a análise crítica de José-Augusto França, *A*

A manifestação mais evidente do frágil equilíbrio que permitiu a união da organização profissional entre os pintores de óleo e pintores de têmpera, que deveriam alternar-se na presidência, conta-nos Cirilo Volkmar Machado quando do falhanço da iniciativa que liderou, nos últimos anos do século XVIII, para fazer reviver a confraria na forma de uma verdadeira academia.

Na definição dos novos estatutos da confraria-academia, o primeiro consenso alcançado pelo pintor régio foi adquirido em torno da defesa do exercício da pintura de forma exclusiva pela classe dos pintores, excluindo da direcção das campanhas decorativas e dos lucros outras categoriais profissionais como a dos mestres pedreiros:

...mas as grandes obras, feitas por muitos, os que as houvessem de dirigir, e ajudar a fazer, deverião ser habeis naqueles generos, e agregados a Academia; porque ella seria obrigada a reconhecer como Directores ou Ajudantes, todos aquelles, que não sendo incorporados em alhêas profissões, vivessem, actualmente do producto da pintura.<sup>336</sup>

Infelizmente, o articulado do novo compromisso, como proposto por Cirilo para regulamentar o exercício profissional, criava um novo-velho problema, ao dividir e classificar os pintores entre directores e ajudantes, com a Academia-Irmandade de São Lucas a certificar e controlar a hierarquia profissional, as carreiras e, por força destas atribuições, todas as encomendas importantes. Se tivermos em conta que os mestres pedreiros eram também acusados de pagar com excessiva liberalidade a pintores medíocres nas decorações com pinturas à fresco, podemos ter uma ideia da facilidade com que alguns confrades, temerosos do enorme poder que iriam depositar na mão de uns poucos pintores-directores, organizaram uma reacção que acabou por derrotar as pretensões reformistas do pintor régio:

Entretanto hum bom número de intrusos se encarregavão das decorações das casas, e convidavão para lhas fazerem, Pintores menos acreditados, pagando-lhes com bastante liberalidade. Estes a quem o abuso vinha a ser util, começarão a espalhar boatos, que ainda que falsos, e absurdos, forão cridos, não só pelos que não tinham ainda ouvido lêr o Compromisso; mas tambem por alguns dos que já o havião assignado, chegando a parecer

---

*Arte em Portugal no século XIX*, 1990, volume I, pp. 69-70 e a mais recente revisão de Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.17-64.

<sup>336</sup> Cirilo Volkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, pp.35-37.

pelas sandices que fizerão, que tinham perdido o uso da razão. Assim as deveis tentativas que se fazião em Lisboa para melhorar a Arte , ficarão todas sem efeito.<sup>337</sup>

Com importância acrescida para o estabelecer de relações profissionais, um bom número de pintores de azulejo da segunda geração, como Policarpo de Oliveira Bernardes (1716), Teotónio dos Santos (1718), António Vital Rifarto (1723) e Nicolau de Freitas (1726) inscreveram-se, em princípio de carreira, na Irmandade de São Lucas.<sup>338</sup>

Como demonstrou a cuidadosa revisão da documentação da Academia de Belas Artes realizada por Susana Flor e Pedro Flor, dentre esses, foi Valentim de Almeida (1717) quem mais insistiu na militância da confraria e quem, provavelmente, mais foi influenciado pelo espírito mestreial colectivo.<sup>339</sup>

Também foi o último a usufruir desse reconhecimento e a terceira geração, coberta pelo anonimato e dependente dos mestres ladrilhadores, já não teve interesse ou não pode ingressar na Irmandade de São Lucas, fruto da desorganização causada pelo grande sismo de 1755.<sup>340</sup>

Praticamente inacessíveis para a grande maioria dos confrades de São Lucas, o reconhecimento dos pintores fazia-se no exterior da classe profissional, com as nomeações para pintores da Casa Real e outras mercês régias. Por seu lado, os arquitectos beneficiam de uma carreira desde cedo estruturada na Aula do Risco e, principalmente por força da importância da edificação das fortificações, confirmada ou ampliada pela atribuição de patentes militares com o soldo correspondente. Em menor escala, os votos das ordens monásticas foi outra das opções para garantir alguma estabilidade ao exercício da profissão artística, tanto de pintores como de arquitectos, e também uma forma de estabelecer uma relação privilegiada com os trabalhos desenvolvidos sob a direcção de conventos e mosteiros da ordem a que pertenciam.

---

<sup>337</sup> Cirilo Volkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e esculptores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, p.37.

<sup>338</sup> Apesar do registo de Policarpo datar apenas de 1728, o pintor fez parte da direcção da confraria no ano de 1716-1717, data que se coaduna com a actividade junto da oficina do pai. Sobre as inscrições dos pintores referidos, veja-se Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.107, 155, 158 e 160.

<sup>339</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.161-162.

<sup>340</sup> A terceira geração do século XVIII, ficou ainda marcada pela criação da sociedade dos pintores de azulejo, descrita neste capítulo, no ponto 2.7.

No caso da produção de cerâmica, a formação de uma pequena elite de fornecedores da casa real destacou artífices da produção de louça e azulejos, mas esse processo ocorreu antes da implementação do ciclo dos azulejos figurativos. Entre outros, Luís de Moura, mestre da louça fina e azulejo, em 1641, e Inácio da Costa, mestre oleiro em 1666, foram nomeados moradores da Casa Real, embora sem direito a ordenados.<sup>341</sup>

Francisco Ferreira de Araújo (act.1657-1701), sogro de António de Oliveira Bernardes, “pintor de têmpera de sua majestade”, e Bartolomeu Antunes, sogro de Nicolau de Freitas, “mestre ladrilhador dos paços reais”, reclamaram um título para o qual não encontramos base documental, mas que estão certamente relacionadas com a execução de obras para quintas e palácios régios.<sup>342</sup>

Dessas três hipóteses de reconhecimento, duas, a do mestre oleiro e a do mestre ladrilhador, pertencem a outras categorias profissionais e estão demasiado próximas dos ofícios mecânicos para servir aos “professores” da arte liberal, ao qual os pintores de azulejo pertenciam por desejo e vocação.

Ainda tendo em conta um possível reconhecimento artístico, como é muitas vezes realçado, os pintores de azulejo responderam aos desafios do seu tempo, o que equivale a dizer que integraram a realização de grandes campanhas decorativas seiscentistas e setecentistas, nas quais se combinaram a talha dourada, os mármore embutidos, as telas a óleo e as pinturas de brutesco.

Sob esse aspecto, o próprio lugar desta persona artística parece, novamente, diluído em função da enorme amplitude de intervenientes e técnicas presentes no conjunto do *bel composto*, a não ser que se atribua ao pintor a direcção de toda a campanha decorativa ou, pelo menos, uma compreensão profunda do papel reservado a cada uma das artes.

António de Oliveira Bernardes, que professou o domínio de várias técnicas, encaixa bem nesse papel, e Anísio Franco não hesita em qualificá-lo como “programador de cenários de espírito

---

<sup>341</sup> Para uma relação completa dos oleiros distinguidos veja-se Francisco Marques de Sousa Viterbo – “A cerâmica lisbonense nos começos do século XVII” in *Arqueologia e História*, 1922, número I, p.10. No Anexo 1, no artigo 5.1.2.1, destacamos a actividade do mestre oleiro Inácio da Costa, que desenvolveu a sua actividade na freguesia de Santos-o-Velho.

<sup>342</sup> Para uma biografia recente do pintor de tectos Francisco Ferreira de Araújo, activo entre 1657 e 1701, veja-se Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.140. Para a actividade do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes (1688-1753) veja-se, mais a frente, o artigo 2.4, e os dados compilados no Anexo 1, no ponto 5.4.4.3.

barroco" e "artista total" valorizando a sua capacidade de compreender o papel da pintura a óleo, da pintura a fresco e da pintura de azulejos enquanto artes ao serviço da unificação do espaço arquitectónico.<sup>343</sup>

Como vamos analisar em detalhe, com o caso singular da Igreja da Misericórdia de Évora, é possível haver uma unidade decorativa construída não a partir de um desenho de pormenor, mas realizada durante a campanha, e é visível que António de Oliveira Bernardes procurou criar um espaço pictórico contínuo e dar continuidade ao vocabulário ornamental proposto pela obra de talha dourada do mestre entalhador Francisco da Silva, ao criar nos azulejos as pilastras de onde nascem os atlantes escultóricos, que foram realizados antes dos próprios azulejos.<sup>344</sup>

Independente da avaliação das inegáveis capacidades de Bernardes, é fundamental definir, caso a caso, como se planearam e geriram as campanhas decorativas e qual seria o exacto papel dos pintores de azulejo, principalmente para a geração que o sucedeu e a desempenhou como uma especialidade, como foi o caso de Nicolau de Freitas, Teotónio dos Santos e Valentim de Almeida.

Por último, de forma ainda mais complexa para a definição da noção de autoria, os azulejos são fruto de uma articulação específica com o mundo da cerâmica, e a produção insere-se numa intrincada teia de intervenientes, congregando oleiros e ladrilhadores.

Nesse contexto de múltiplos intervenientes, mais uma vez, a questão da definição correcta das contribuições não é simples de se estabelecer e foi bastante frequente a atribuição da pintura dos azulejos a mestres ladrilhadores, como nos conhecidos casos de Manuel Borges (1681-act.1763), Bartolomeu Antunes (1688-1753), Manuel de Oliveira (act.1672-1706), Francisco dos Santos [2] (act.1701-1722), Pedro de Almeida (1676-1738), Domingos de Almeida (1716-act.1763), Tomás de Barros (1705-act.1770) e Francisco Jorge da Costa (1749-1829).<sup>345</sup>

Como sublinha a carreira do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, a presença da assinatura é apenas a ponta do icebergue, e não basta associar um conjunto de obras a um determinado

---

<sup>343</sup> Anísio Franco - António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço Barroco in *Jerónimos 4 séculos de Pintura*, 1992, volume II, pp.206-227.

<sup>344</sup> Ver neste capítulo, mais a frente, o artigo 2.2, onde reconstituímos, em linhas gerais o processo de realização das obras e a forma de articulação porposta por António de Oliveira Bernardes.

<sup>345</sup> Para um acerto da definição do perfil profissional e uma pequena biografia de cada um destes intervenientes veja-se o Anexo 1.

pintor, por documentação ou atribuição, para construir um percurso artístico coerente, semelhante ao que podemos ou gostaríamos de encontrar na biografia corrente dos pintores e escultores.

Pelo contrário, como parte integrante das atribuições profissionais, foi pedido aos pintores de azulejo, à semelhança de outros intervenientes nas artes decorativas, uma constante renovação do repertório decorativo, de maneira a se alcançar um conjunto com a marca efectiva do seu tempo. Sem surpresas, Teotónio dos Santos, Nicolau de Freitas e Valentim de Almeida, actores principais do que se convencionou designar como Barroco Joanino, como compelidos pela história, foram também os principais artífices na assunção de novos valores da policromia rococó.

A renovação do repertório decorativo, com repercussões também ao nível tecnológico da cerâmica, com a reintrodução da policromia, não se faz por um movimento de evolução da personalidade artística dos pintores de azulejo mas, essencialmente, pela obrigação de acompanhar a evolução das propostas decorativas para a arquitectura. Se quisermos, o movimento de evolução da azulejaria não é intrínseco, mas extrínseco e essa característica, de forma positiva, foi responsável pela renovação constante a partir da aceitação de propósitos decorativos mais gerais.

Numa prática que deve ser considerada mais comum do que as poucas referências documentais até agora identificadas, foram realizados desenhos preparatórios, não necessariamente pelos pintores de azulejo, de maneira a garantir a actualidade decorativa das campanhas azulejares.<sup>346</sup>

O problema que se coloca não é tanto o de definir uma personalidade artística coerente, mas o de definir com clareza a forma da contribuição dos pintores de azulejo para a definição final de uma obra composta por diversas artes ou, por outras palavras, a forma de colaboração com o programa decorativo e com o desenvolvimento de um programa de imagens. Nesse sentido, ainda que o termo aporte alguma conotação depreciativa, é importante salientar a condição dos pintores de azulejo como pintores decoradores e que uma parte importante do saber profissional reside na compreensão das linhas gerais pelas quais se pautam os programas

---

<sup>346</sup> Desenvolvemos o tema no ponto 2.2 e 2.3 para procurar definir a forma de colaboração dos arquitectos e dos pintores na concepção dos programas decorativos.

decorativos. Mais uma vez é preciso sublinhar a dificuldade em se estabelecer uma autoria única que, muitas vezes, foi distinta entre a concepção e a execução.

Para a compreensão da definição do estilo da pintura figurativa no azulejo, existem ainda dois problemas correlacionados, o da utilização da gravura como ponto de partida para a execução dos azulejos e o da relação da pintura cerâmica com a pintura erudita.

Em primeiro lugar, é justo lembrar que a pintura sobre azulejo, restrita ao azul e branco, insere-se como um novo referente na panóplia das artes decorativas, distanciando-se do modo de expressão da pintura de cavalete. Esta simplificação do discurso pictórico foi o que conferiu uma identidade peculiar e original ao azulejo em programas decorativos alimentados pela ideia do *bel-composto*. A adição de um material azul brilhante, associada ao exotismo nobre da porcelana e a capacidade de representar figurações em dimensões assinaláveis, subdivididas em pequenos quadrados, foram um poderoso atractivo para a encomenda de vastos conjuntos de azulejos.<sup>347</sup>

A identificação da utilização da gravura-modelo foi desde sempre um bom ponto de partida para abordar a relação da azulejaria com o repertório erudito, mas a questão que se colocou com maior insistência à historiografia moderna foi o da avaliação da originalidade da obra e, por consequência, em se tratando de séries de estampas, da própria originalidade do programa iconográfico. Em última instância, para a historiografia pós-romântica, estaria em causa a importância nacional da produção da azulejaria figurativa, em perigo de ser entendida como uma mera cópia de gravuras flamengas, italianas e francesas.

Sempre com o propósito de defender a especificidade do azulejo português, em muitas ocasiões foram assinaladas pequenas modificações, supressões ou adições como prova da liberdade criativa dos pintores, sem uma efetiva avaliação sobre a qualidade e significado dessas alterações.

O historiador Santos Simões, numa aproximação do pintor de azulejos ao do artista moderno, procurou valorizar o processo criativo justamente por um distanciamento entre os azulejos e o modelo da gravura:

---

<sup>347</sup> Uma síntese dos pressupostos da Obra de Arte Total e de *Bel-composto* e a sua assunção na arte portuguesa foi realizada por Luís de Moura Sobral – Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português in *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII. The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries*, 1999, volume I, pp.303-315.

Por vezes era necessário eliminar figuração, alargar ou espaçar figuras, introduzir um acessório cénico - uma árvore, um edifício, uma paisagem - meter mais um animal, inventar um rio, torcer uma perspectiva, encher o céu com nuvens e aves, tantos 'truques' de composição que acabam por fazer desaparecer os motivos originais que se copiavam dos modelos. E todo esse trabalho de encenação é, na verdade, aquilo que mais valoriza o labor do artista e onde ele se individualiza.<sup>348</sup>

Com esse mesmo propósito de realçar a originalidade e identidade do azulejo, chegou-se mesmo ao ponto de defender um carácter ingénuo e popular da cultura do pintor de azulejo, potencialmente divergente de um modelo erudito. O historiador norte-americano Robert Smith, ao comentar as adaptações realizadas nas gravuras de Jean Lepautre para os painéis da igreja de São Domingos de Benfica, referiu-se a pintores distantes do mundo académico, informados pelo espírito popular:

...never too proficient in anatomy or perspective, who seem to have worked with one foot firmly planted in the world of keen and zestful folk art, while with the other they gingerly reconnoitred the terrain of academic practice, which they rarely if ever comprehended entirely.<sup>349</sup>

Além do conjunto ter sido realizado pela oficina de António de Oliveira Bernardes, em 1710, que, indubitavelmente, possuía uma boa compreensão do universo da pintura erudita da sua época, é difícil descortinar-se que a necessária adaptação das gravuras a espaços aristocráticos e religiosos tenha como objectivo a perseguição de um modelo alternativo ao da representação erudita.<sup>350</sup>

Pelo contrário, é justo assinalar que a reprodução da gravura é um objectivo que une os interesses dos encomendadores, dos iconógrafos e dos pintores, e que a escolha da estampa é um passo importante da relação com os temas que guiam os programas iconográficos e decorativos. Em vários conjuntos, a reprodução cuidadosa da gravura, seja ao nível da composição, seja dos efeitos lumínicos, foi um garante da qualidade final, como é o caso

---

<sup>348</sup> João Miguel dos Santos Simões, *A azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada sob a direcção de Maria Alexandra Gago da Câmara, 2010, p.5.

<sup>349</sup> Robert Chester Smith, "French models for portuguese tiles" in *Apollo*, 1973, volume 97, número 13 (new series), p.399. Tradução livre: ...nunca muito proficientes em anatomia ou perspectiva, que parecem ter trabalhado com um pé firmemente plantado no vívido mundo da arte popular, enquanto com o outro, de forma cautelosa, reconhecem o terreno da prática académica, que raramente ou nunca compreenderam na totalidade.

<sup>350</sup> No que nos parece pouco provável, José Meco atribuiu estes painéis a uma parceria de António Pereira com a oficina de António de Oliveira Bernardes: José Meco – *O azulejo em Portugal*, 1993, pp.219-220.

exemplar do conjunto de santos eremitas pintados pelo jovem Policarpo de Oliveira Bernardes para o subcoro da igreja da Misericórdia de Évora, a partir das gravuras do álbum *Sylva Anachoretica*, incisa por Boëtius Adams Bolswert.<sup>351</sup>

Mais uma vez, uma parte do preconceito em relação a utilização das gravuras como modelo para a produção do azulejo nasceu da sua equiparação à pintura de cavalete e ao modelo de pintor com obra original, como defendido por Cirilo Volkmar Machado, que criticou os seus antecessores por uma excessiva dependência das estampas.<sup>352</sup>

Com a sua habitual cautela, que levou a que a obra só fosse publicada depois da sua morte, Cirilo Volkmar Machado criticou o trabalho dos discípulos de Bernardes pelo apoio excessivo em gravuras, chegando a afirmar, num elogio que não esconde a depreciação, que só se conhecia uma única pintura original de André Gonçalves:

...os de São Bento na Capela de Santo Amaro, e o Santo Eremita, que esteve na escada, e está hoje na Sacristia; he o unico original que elle fez, e merece grandissima estimação.<sup>353</sup>

Na nota biográfica de Inácio de Oliveira Bernardes, em jeito de desculpa, Cirilo nota que a utilização de gravuras - leia-se a falta de originalidade -, era um costume da prática da arte da pintura em Portugal:

Servia-se de estampas, segundo o costume do nosso paiz, mas compunha com intelligencia sabendo bem a: Perspectiva , a Anatomia, Symetria , &c. e outras partes fundamentaes da Arte.<sup>354</sup>

Para Cirilo, que acumula os papéis de pintor e historiador, a criação de uma obra original possui um carácter programático e é um dos tópicos que fundamentam a falta de qualidade da pintura e dos pintores em Portugal e a importância dos esforços de criação de uma Academia que, por consequência, justificariam uma remuneração superior e mais justa aos profissionais. Num desabafo que escreveu num dos comentários aos livros da sua biblioteca, Cirilo

---

<sup>351</sup> Para a identificação das gravuras ver: Patrícia Roque de Almeida - «Apontamentos sobre a iconografia dos Eremitas na azulejaria setecentista no Entre Douro e Minho» in *Revista da Faculdade de Letras*, 2005, p.271.

<sup>352</sup> A crítica a obra dos pintores encontram-se nos verbetes biográficos de cada um dos pintores: Cirilo Volkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, pp.88-92 e 92-95.

<sup>353</sup> Cirilo Volkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, p.89.

<sup>354</sup> Cirilo Volkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, p.93.

reconhecia que os pintores modernos, entre os quais se incluía, estavam, na verdade, para sobreviver, a pintar muito mal e a abusar da boa fé dos clientes:

Os antigos foram os maiores porque tinham mais ideal... faziam pouco e bem. Nós fazemos muito e mal, para apanhar o dinheiro dos ignorantes, e por isso parece impossível tornar ao objecto da Arte.<sup>355</sup>

Apesar de factual, esse triste lamento assombra a compreensão da produção das artes plásticas em Portugal, em particular a do azulejo que se viu obrigado a carregar o fardo da originalidade das cores nacionais.

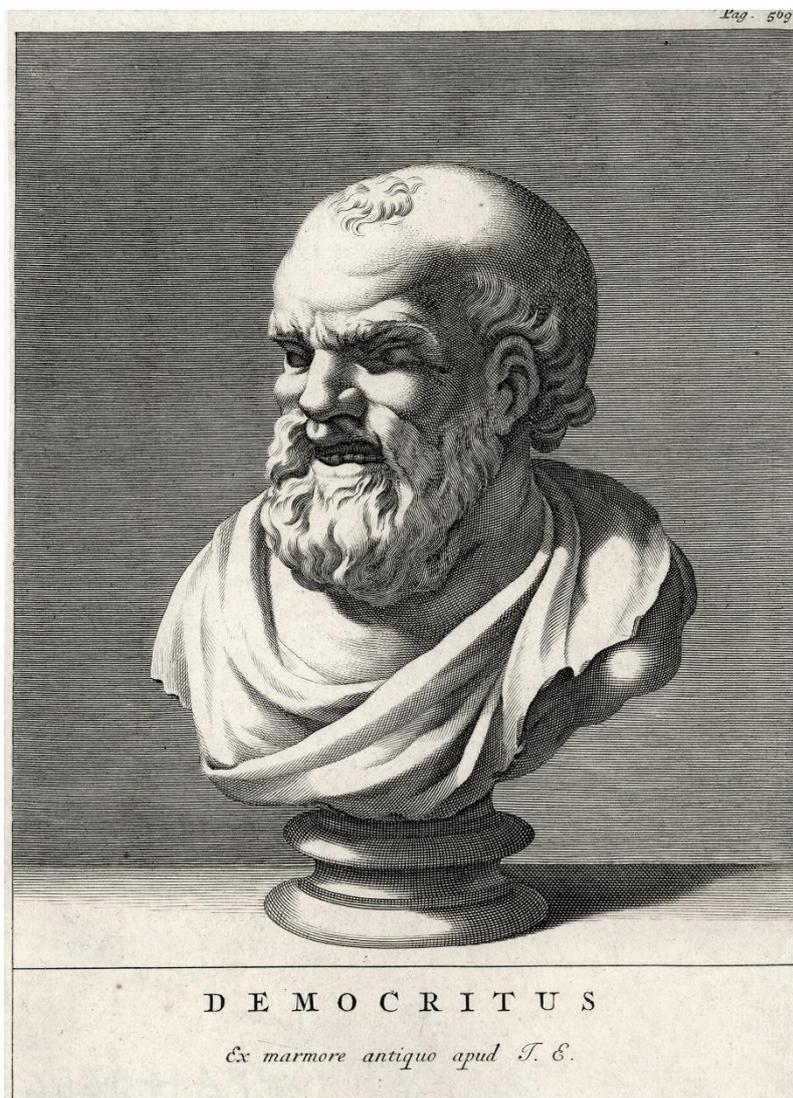


Figura 49  
Busto de Demócrito  
Diogenes Laertius. *De vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum libri X*, 1692. © The Trustees of the British Museum.

<sup>355</sup> A anotação de Cirilo é um comentário sobre obra de Anton Raphael Mengs e a transcrição foi publicada por Luísa d'Orey Capucho Arruda - Cirillo Wolkmar Machado. *Cultura artística. A Academia. A obra gráfica*, 2000.

## 2.1 OS ARQUITECTOS E O AZULEJO

A participação dos arquitectos na direcção das campanhas decorativas está intimamente associada à evolução da profissão, com a definição do papel como projectistas e directores de obras. *Grosso modo*, na história da azulejaria portuguesa parece haver um primeiro tempo, no século XVI, em que os azulejos estão principalmente integrados no âmbito de grandes campanhas decorativas manuelinas de pintura e talha dourada, e um segundo período que amadurece sob o domínio filipino, em que os arquitectos definem as linhas gerais do programa ornamental e, com esse intento, determinam também o lugar dos azulejos.<sup>356</sup>

A historiografia tem vindo a defender a existência de uma forma “portuguesa” de utilização da azulejaria sevilhana de corda seca e aresta. Todavia, parece-nos mais importante sublinhar que, a par e passo com a importação de azulejaria seriada, houve a partilha de uma cultura artística, responsável pela escolha de padrões e pela forma de aplicação da azulejaria nos edifícios civis e religiosos. É esse fundo cultural comum que explica a escolha cuidadosa e variada dos padrões para a decoração dos bancos e espaldares da casa do capítulo do Convento da Conceição de Beja, ou a aplicação da azulejaria sevilhana em figuras geométricas no pavimento da capela de Garcia de Resende, no Convento do Espinheiro, em Évora, para ficarmos com dois exemplos eruditos e de vincado sabor “castelhano” por terras do Alentejo.

Por outro lado, entre alguns dados revelados pela documentação coeva, importa salientar que a compra de azulejos sevilhanos realiza-se no âmbito de vastas campanhas decorativas de talha dourada e pintura, cabendo ao escultor e entalhador Olivier de Gand a aquisição de azulejos ao mestre Fernan Martínez Guijarro, segundo uma nota de dívida assumida em 1503. Com muita probabilidade foram esses os azulejos aplicados numa primeira fase da decoração na Sé Velha de Coimbra, na sequência da finalização, em 1502, do retábulo da capela-mor, encomendado pelo bispo-conde D. Jorge de Almeida.<sup>357</sup>

Também não deve ser coincidência que, entre 1508 e 1509, enquanto Olivier de Gand e Francisco Henriques realizam o retábulo da capela-mor, se aplicam azulejos sevilhanos na

---

<sup>356</sup> Uma versão das ideias espressas nesse ponto foi publicada na edição especial da *Artis-on*, com as actas do colóquio *Quem faz o quê: processos criativos em azulejo*: Celso Mangucci - “Os arquitectos e a direcção das campanhas decorativas com azulejos” in *Artis-on*, 2018, número 6, pp.25-31.

<sup>357</sup> A actividade artística de Olivier de Gand em Toledo foi certamente decisiva para o processo escolha e aquisição dos azulejos sevilhanos. Sobre essa questão veja-se a documentação publicada por José Gestozo Y Pérez – *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos*, 1903, p.158, e as análises de Virgílio Correia - *Azulejos*, 1956: p.5, e, com uma opinião parcialmente divergente, de João Miguel dos Santos Simões – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. 2ª edição, 1990, pp.65-66.

igreja do Convento de São Francisco, em Évora, exemplares esses que agora se conservam, em pequeno número e deslocados da sua utilização original, na sacristia.

Meio século depois, a implementação da produção de azulejos em Talavera, por imposição de Felipe II, certamente enamorado pela novidade dos motivos decorativos flamengos, foi acompanhada pelo reforço do papel dos arquitectos no processo de escolha dos desenhos dos padrões e dos intervenientes para a sua realização. No caso da decoração do Palácio de Aranjuez, será Juan de Herrera o interlocutor privilegiado de Felipe II na selecção dos padrões e dos mestres azulejadores. Como esclarece a documentação, foi o arquitecto régio quem solicitou a José de la Oliva a apresentação dos desenhos, criando um conflito com Juan Fernández, “mestre azulejero real”, para depois aceitar a realização, também por esse último, apenas por uma questão de prazos.<sup>358</sup>

Infelizmente, continua a faltar-nos documentação associada a importantes núcleos azulejares, mas de Talavera são os azulejos do Paço Ducal de Vila Viçosa, com grande segurança atribuídos à oficina de Hernando de Loaysa, colocados durante as obras de remodelação que precederam o casamento do Duque D. Teodósio II com D. Ana de Velasco y Girón, em 1603. Além da novidade e qualidade do conjunto, que se pode comparar com a encomenda para o Salão de Linhagens do Palácio do Infantado, em Guadalajara, é relevante a intervenção do arquitecto Pero Vaz Pereira que acompanhou a fase final da remodelação do Paço, com projecto do arquitecto Nicolau de Frias.<sup>359</sup>

---

<sup>358</sup> Para uma descrição pormenorizada do papel do arquitecto Juan de Herrera na escolha dos mestres azulejadores e o conflito aberto com Juan Fernández veja-se Alfonso Pleguezuelo Hernández – “Flores, Fernández y Oliva: Tres azulejeros para las obras reales de Felipe II” in *Archivo Español de Arte*, 2002, número 298, pp.198-206.

<sup>359</sup> Vaz Pereira será nomeado arquitecto do Duque de Bragança em 1604, mas é muito provável que seja uma espécie de “prémio” pela sua atividade anterior, como indica também a redação do tratado do Rádio Latino, no ano anterior, em 1603, dedicada ao Duque D. Teodósio II. Sobre a campanha de obras veja-se a monografia de Vítor Serrão – *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*, 2012, pp.131-136.



Figura 50. Azulejos de brutesco da aula magna da Universidade do Espírito Santo de Évora, Olarias de Lisboa, 1675  
© Jorge Maio

Tudo aponta para que o arquitecto Pero Vaz Pereira, apesar de alguma experiência acumulada na arquidiocese eborense, tenha entrado em contacto com a erudita produção de Loaysa, também por influência desse casamento, uma vez que o mesmo mestre azulejador firmou um contrato para o fornecimento de azulejos para o Castelo de Oropeza do Condestável de Castela, pai de Ana Velasco, em 1602.<sup>360</sup>

Como vimos através do exemplo do arquitecto Juan de Herrera, o papel de coordenador das campanhas decorativas vai, progressivamente, desde os meados do século XVI, fazer parte das atribuições profissionais do arquitecto, como aliás preconizava o muito influente *Tratado* de Sebastiano Serlio:

Digo, que el architecto no solamente deve ser curioso en los ornamentos que han de ser de piedra y de marmol, pero tambien lo deve ser en la obra y pintura de pinzel para

<sup>360</sup> Sobre o mestre Loyasa veja-se a documentação publicada por Diodoro Vaca González e Juan Ruiz de Luna Rojas – *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*, 1943, e a atribuição de João Miguel dos Santos Simões – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. 2ª edição, 1990, p.88.

adornar las paredes y otras partes de los edificios, principalmente conviene ser el mismo ordenador de todo como superior de todo lo que se aya de hazer en las obras.<sup>361</sup>

Em Lisboa, serão esses interesses profissionais uma das razões que explicam as relações de proximidade entre o mestre de azulejos João de Góis e o arquitecto Nicolau de Frias, que apadrinha o filho do mestre flamengo, em 1573.<sup>362</sup>

Mas o Paço Ducal de Vila Viçosa não foi a primeira experiência do arquitecto Vaz Pereira com a decoração azulejar e, na sua intervenção na capela-mor da Sé de Elvas, documenta-se a utilização de azulejos, provavelmente com um esquema de enxaquetados, que receberam decoração de dourados por Afonso Gil, num projecto de decoração integrada com a talha dourada.<sup>363</sup>

Como escreveu Vítor Serrão, o percurso e a actividade de Vaz Pereira torna-o especialmente apto para o acompanhamento de campanhas decorativas. Filho de um mestre entalhador de Portalegre, as referências documentais identificam-no sucessivamente como marceneiro, escultor e arquitecto. Ainda jovem, está ao serviço do arcebispo D. Teotónio de Bragança, que custeia uma sua primeira estadia em Roma, complementando a sua aprendizagem no importante estaleiro do convento cartuxo de Scala Coeli de Évora.<sup>364</sup>

Para além do labor no mais importante estaleiro de obras de Évora, onde deve ter actuado como escultor dos elementos marmóreos mais elaborados, é conhecida a sua actividade de tracista em pequenos templos do Alentejo. De facto, a documentação identifica o “arquitecto do Duque de Bragança” como o autor do projeto da reconstrução da igreja de Santa Maria de

---

<sup>361</sup> Sebastiano Serlio – *Tercero y Quarto Libro de Architectura*. Edição castelhana de Francisco de Villalpando, 1552, no livro quarto, capítulo XI, intitulado *De lo ornamento de la pintura para por de fuera y dentro de los edificios*. Tradução livre: Digo que o arquitecto não deve apenas ser curioso nos ornamentos que serão feitos de pedra e mármore, mas também o deve ser na obra de pintura de pincel para adornar as paredes e outras partes dos edifícios, [e] principalmente deve ser ele mesmo o coordenador de tudo, como superior de tudo o que se há de fazer nas obras [de architectura].

<sup>362</sup> João de Góis e o irmão Filipe de Góis laboraram numa das primeiras olarias da freguesia de Santos-o-Velho: Celso Mangucci - “Olarias de Louça e Azulejos da Freguesia de Santos-o-Velho dos meados do século XVI aos meados do século XVIII” in *Al-madan*, 1996, IIª série, número 5, pp.155-168.

<sup>363</sup> No contexto dos pagamentos realizados preferencialmente aos mestres ladrilhadores, parece ser mais lógico a nossa interpretação do que a opção de atribuir a Afonso Gil um pagamento pela pintura cerâmica dos azulejos. Confrontar: Mário Henriques Cabeças – “Obras e remodelações na Sé Catedral de Elvas de 1599 a 1638” in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 2004, número 3, pp.239-266.

<sup>364</sup> Vítor Serrão – *Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602*, 2015.

Machede (1604-1622) que, tudo indica, foi realizado sem alterações, dentro de um quadro de grande unidade estilística, incluindo a decoração de massa do tecto, os frescos da nave e o silhar de azulejos enxaquetados, provavelmente oriundos de Lisboa.<sup>365</sup>

Com muita probabilidade, é de sua autoria o projecto de reconstrução da igreja de Nossa Senhora da Graça do Divor, com um elegante pórtico serliano, de mármore claros e escuros, a lembrar o discurso da fachada do Paço de Vila Viçosa. O templo ainda preserva o programa de *stucchi*, pinturas e azulejos da capela-mor, num plano ornamental unitário em que os emblemas marianos do tecto da capela-mor se repetem no friso de azulejos que corre sob a sanca, encomendados, com um desenho único, em Lisboa. Esta combinação entre a obra de massa, a pintura a fresco e os azulejos repete-se também no programa da sacristia da Igreja do Espírito Santo, em Évora. Embora não se conheça documentação sobre a obra, é possível associá-la ao arquitecto de Portalegre, com azulejos de ponta de diamante tradicionalmente atribuídos às olarias de Sevilha ou, se atentarmos ao historial das encomendas eborenses, talvez não devêssemos excluir as oficinas de Talavera de la Reina.<sup>366</sup>

É importante relembrar também que os azulejos de ponta de diamante, provavelmente criado nas oficinas de Talavera por volta de 1560, têm como principal fonte de inspiração o já mencionado *Tratado* de Sebastiano Serlio, tal como aliás muitas outras composições de azulejos de padrão se baseiam nos desenhos dos tectos do tratadista bolonhês, atestando mais uma vez, nesse período, o papel de uma cultura especificamente arquitectónica, onde a parte ornamental vai adequar-se ao discurso das ordens clássicas.<sup>367</sup>

Esse papel de supervisor das campanhas decorativas dos edifícios consolida-se na segunda metade do século XVII e o “arquitecto de sua majestade” João Nunes Tinoco, ao compilar, em 1660, um manual para uso dos arquitectos que, na sua prática profissional, deveriam medir

---

<sup>365</sup> Vítor Serrão - *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*, 2012, p.254. O revestimento de azulejos da nave com um padrão de meados de seiscentos, é uma alteração posterior. Sobre o programa iconográfico dos frescos da igreja de Santa Maria de Machede, provavelmente realizado com supervisão do arquitecto, veja-se Artur Goulart e Vítor Serrão – “O ciclo de frescos com Sibilas e Profetas da Igreja de Nossa Senhora de Machede (c.1604-1625) e o seu programa iconológico” in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 2004, número 3, pp.211-238.

<sup>366</sup> Poucos anos antes, em 1596, encomendam-se também azulejos de ponta de diamante para a igreja de São Roque de Lisboa, tradicionalmente atribuídos às olarias de Sevilha. Ver João Miguel dos Santos Simões – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. 2ª edição, 1990, p.89.

<sup>367</sup> João Miguel dos Santos Simões – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. 2ª edição, 1990: p.89. Os motivos decorativos de ponta de diamante são uma derivação dos silhares de pedra da ordem rústica: Sebastiano Serlio – *Tercero y Quarto Libro de Architectura*, 1552, capítulo VI do livro quarto, intitulado *De lo ornamento rustico de la ordem toscana e de su ornamento*.

todas as obras de construção, define, para utilização geral no Reino, que a braça de azulejo levaria 156 azulejos. Estabelecia assim uma medida padrão que consagrava as medidas do azulejo, com implicações directas na normalização do trabalho das olarias e, de maneira mais específica, na medição e remuneração do trabalho dos mestres ladrilhadores.<sup>368</sup>

Importa notar que, apesar das avaliações das obras deverem ser feitas pelos juizes do officio de ladrilhador, os architectos desempenharam, por vezes, essas funções de medidores da obra de azulejaria, sendo provável, por isso, que tivessem intervenção na definição da encomenda. Exemplo desta actividade supervisora são os registos documentais das obras efectuadas no antigo Convento de Santa Marta, em Lisboa, em que o architecto João Antunes mediu os azulejos e ladrilhos dos dormitórios novos, assentes pelo mestre Manuel Clemente.<sup>369</sup>

No âmbito desta actividade prévia de concepção do programa ornamental, os architectos contaram também com a colaboração dos pintores para a implementação de programas figurativos, e podemos documentar a existência de desenhos como “os padrões” que a equipa do pintor Marcos da Cruz elaborou, em 1675, para os azulejos do lavatório da sacristia da igreja do Loreto, em Lisboa.<sup>370</sup>

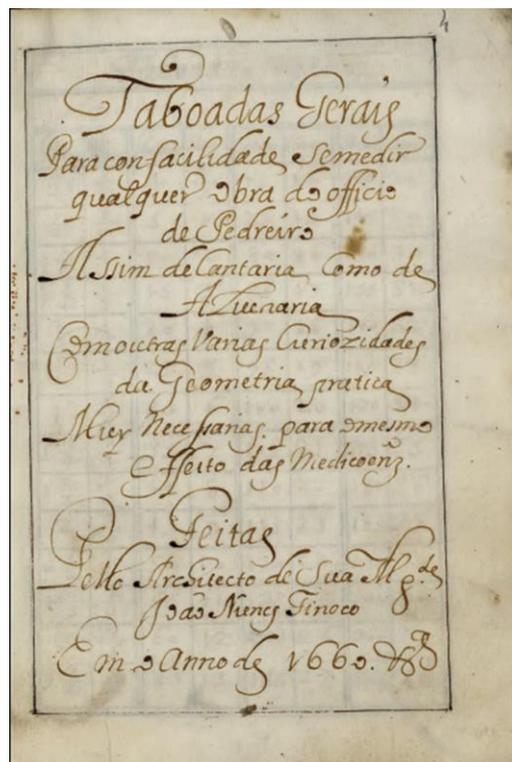


Figura 51  
João Nunes Tinoco  
*Taboadas gerais*, 1660  
© Biblioteca Nacional de Portugal  
(CC BY 4.0)

<sup>368</sup> O manuscrito faz parte, actualmente, das colecções da Biblioteca Nacional de Lisboa: João Nunes Tinoco - *Taboadas gerais para com facilidade se medir qualquer obra do officio de pedreiro, assim de cantaria como de alueneria, com outras varias curiosidades da geometria pratica feitas pello architecto de Sua Magestade João Nunes Tinoco em o anno de 1660.*

<sup>369</sup> Serrão, Vítor – “O architecto maneirista Pedro Nunes Tinoco - Novos documentos e obras (1616-1636)” in *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, 1977, número 83, pp.143-201.

<sup>370</sup> Susana Varela Flor – “As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivados a partir da oficina de Marcos da Cruz (c.1637-1683)” in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de*

Como já referimos, nesse mesmo ano, o autor dos cartões dos azulejos de brutescos, com grinaldas, frutos e flores para a decoração dos azulejos da Sala dos Actos da Universidade de Évora foi justamente recompensado, segundo as palavras do historiador jesuíta, o padre Manuel Fialho. Em ambos os casos tratou-se de garantir a qualidade e actualidade das composições ornamentais de forma independente da execução.<sup>371</sup>

Como vimos, também o arquitecto régio João Antunes acompanhou a realização de programas ornamentais. Particularmente interessante é a memória descritiva que escreveu para a intervenção na Igreja de Nossa Senhora da Vitória, no Porto, nos últimos anos da centúria, com as orientações sobre os retábulos de pedraria e da talha e, para o que nos interessa de momento, sobre os azulejos. Note-se que ao planear a arquitectura do interior do templo, João Antunes já pressupõe o revestimento de azulejos, por exemplo definindo a medida de separação do arco de pedra da capela-mor e das capelas laterais “*o que ocuparem dous azulejos que hão de fazer guarnição*”, assumindo uma métrica propícia ao desenvolvimento do programa da azulejaria.

O cuidado do arquitecto vai ao ponto de propor condições específicas de execução da obra de construção que prepare e garanta a fixação dos azulejos:

...os altares, todos os trez, hão de ser de pedra, guarnecidos a roda, com huma faixa de largura de hum palmo, e traspillada para serem azulejados por dentro...<sup>372</sup>

Justo é assinalar que o arquitecto define o programa decorativo sem definir um desenho de pormenor, ficando para uma segunda fase a elaboração de soluções específicas tanto para a campanha da talha quanto para a campanha dos azulejos.

Como vimos, os desenhos de padrão ou, a sua denominação mais comum, os cartões poderiam ser elaborados por pintores já envolvidos nas campanhas decorativas, principalmente quando estaria em causa uma vontade moderna de renovação do vocabulário ornamental.

---

Lisboa, 2010-2011, números 9-10, pp.291-307. Note-se que os azulejos que envolvem o lavatório são figurativos e, neste caso, o termo “padrão” reporta-se ao modelo que serviu ao pintor de azulejos.

<sup>371</sup> Ver, no capítulo 1, no artigo 1.1.8, a descrição do programa iconográfico e decorativo da sala dos actos da Universidade de Évora.

<sup>372</sup> Joaquim Oliveira Caetano e Nuno Vassallo e Silva – “Breves notas para o estudo do arquitecto João Antunes” in *Poligrafia*, 1993, número 2, pp.165-166.

Com um impacto acrescido foram os desenhos elaborados pelo pintor “de perspectiva” Vitorino Manuel da Serra (1692-1747), a crer nas palavras do seu biógrafo, um dos grandes responsáveis pela introdução da ornamentação *rocaille* e, assim, da própria renovação da azulejaria do período:

Manifestem os pintores do azulejo quantas vezes o atenderão, e receberão da sua mão própria os riscos, sem que nisso interessasse alguma conveniencia...<sup>373</sup>

É possível que a indicação de que Vitorino da Serra trabalhava “na casa de Vieira” seja uma referência ao arquitecto Custódio Vieira (1690-1744) e desta maneira poderíamos ter a ligação plausível entre a actividade do arquitecto como planeador dos programas decorativos do interior e o desenho de concepção de painéis decorativos por parte de um pintor decorador:

Elle foy o primeiro, que em Lisboa entroduzio o primoroso ornato Francez, como se observa elegantemente desempenhado no Palacio do Marquez de Cascaes, em que ao presente assiste o Excellentissimo Duque de Souto Mayor, Embaixador de Castella. Deste novo estilo pintou muito nas cazas de Vieyra, e lhe deu os riscos para os azulejos, empresa da sua idea, e novo primor do seu discurso. Grande Heroe, e que pouco vivem os Varoens, que com a delectabilidade das suas obras deixão immortal o nome.<sup>374</sup>

Também para recuperarmos a ideia da existência de uma cooperação entre áreas profissionais diferenciadas, é preciso voltar a separar a biografia do pintor de azulejos identificado pela sigla P.M.P. do percurso profissional do padre arquitecto oratoriano Manuel Pereira que, com frequência, foi auxiliar no desenvolvimento de projectos de arquitectos de maior renome.<sup>375</sup>

Como referimos, há uma enorme diferença entre o exercício da pintura de azulejos e o percurso do arquitecto, um profissional com um outro estatuto, associado à carreira militar ou então, como era o caso, aos votos religiosos. Foi na condição de arquitecto que Manuel Pereira

---

<sup>373</sup> Jeronymo de Andrade – *Elogio Funebre panegirico, laudatorio, e encomiastico, do inssigne pintor Vitorino Manoel da Serra*, 1748, p.17. Veja-se ainda Vítor Serrão - *História da Arte em Portugal. O Barroco*, 2003, pp.257-258.

<sup>374</sup> Jeronymo de Andrade – *Elogio Funebre panegirico, laudatorio, e encomiastico, do inssigne pintor Vitorino Manoel da Serra*, 1748, p.17.

<sup>375</sup> O estudo de Luísa Jacquinet – “Manuel Pereira (C.O.), arquiteto: contributos para a desconstrução de um enigma da historiografia da arte” in *Invenire – Revista de Bens Culturais da Igreja*, 2013, número 7, pp.14-19, com a identificação de novos dados biográficos, corrobora o percurso de Manuel Pereira como arquitecto.

superintendeu as medições das obras realizadas no Palácio de Xabregas, pelos mestres ladrilheiros Bartolomeu Antunes e Domingos Duarte (act.1689-1730).<sup>376</sup>

Pelo mesmos anos, a ligação documentada do arquitecto Manuel Pereira com as obras da Capela da Rainha Santa Isabel do Paço Real de Estremoz, com projecto do arquitecto Francisco da Silva Tinoco, e azulejos atribuídos ao pintor Teotónio dos Santos, é mais uma confirmação de que se tratam de dois percursos artísticos diferentes.<sup>377</sup>

Por último, também a documentação que associa o padre arquitecto Manuel Pereira ao mestre ladrilhador António Antunes [1] e ao pintor de azulejos Dionísio Pacheco, em Lisboa, corrobora a ideia de uma colaboração entre um arquitecto e outros artífices.<sup>378</sup>



Figura 52. Interior da igreja da Misericórdia de Évora. Foto do autor

<sup>376</sup> Para uma análise dessa campanha veja-se Luísa Arruda – “O Palácio de Xabregas - do legado de Tristão da Cunha às grandes obras do século XVIII” in *Claro-Escuro, Revista de Estudos Barrocos*, 1991, números 6-7, pp.151-161 e Luísa Arruda – *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*, 1996, pp.95-98. Sobre a actividade do mestre ladrilhador Domingos Duarte, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.1.4.1.

<sup>377</sup> Sobre a capela da Rainha Santa Isabel de Estremoz veja-se Túlio Espanca – *Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Évora Zona Norte (concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas)*, 1975, volume I, pp.85-88 e o estudo do programa iconográfico de Maria de Lourdes Cidraes - *Os painéis da Rainha*, 2005.

<sup>378</sup> Vítor Serrão - *História da Arte em Portugal. O Barroco*, 2003, pp.221.

## 2.2 O AZULEJO E AS OUTRAS ARTES DECORATIVAS

Desde o último quartel do século XVII, o azulejo voltou a assumir uma dupla vocação, cooperando com as outras artes na criação de um espaço de celebração festiva. Como já referimos, o conjunto da Quinta dos Marquêses de Benfca é um dos grandes exemplos da perfeita coerência de propósitos entre a iconografia, a decoração e a arquitectura. A própria linguagem decorativa, construída por cariátides e atlantes, colunas decoradas com espirais de folhagens e festões de guirlandas de flores e frutos é indissociável da linguagem arquitectónica que, por sua vez, complementa as intenções do programa de imagens, concebido como a celebração da vitória da Restauração.<sup>379</sup>

Apesar de ser evidente que os programas decorativos definiam um plano prévio de distribuição das artes decorativas na arquitectura, nem sempre houve uma integração de profunda continuidade como no caso da quinta de Benfca dos Marquêses de Fronteira ou na Sala dos Actos da Universidade de Évora.<sup>380</sup>

Muitas vezes, num processo de actualização, a renovação de edifícios tardo-góticos e maneiristas fez corresponder cada arte a um espaço bem definido. A talha dourada para o retábulo da capela-mor, os azulejos para as superfícies murais da nave, os brutescos de folhas de acantos e *putti* para a decoração dos tectos, sem que houvesse necessidade de um desenho prévio que articulasse os diversos vocabulários decorativos numa linguagem contínua.

Esta relativa independência das artes aplicadas tornou mais fácil que as campanhas, apesar de seguirem o mesmo programa iconográfico, incorporassem contribuições das olarias de Lisboa, como foi o caso da igreja de Santiago de Évora, onde Gabriel del Barco, se encarregou dos azulejos (1699-1700), enquanto Diogo Rodrigues Pinto e Francisco Lopes Mendes, pintores residentes em Évora, realizaram a pintura do tecto da nave (1700), onde a teoria de brutescos já incorpora algumas sugestões ilusionistas.<sup>381</sup>

---

<sup>379</sup> Analisámos, de forma resumida, o programa da Quinta de Benfca no primeiro capítulo, no ponto 1.5.

<sup>380</sup> Para uma reconstituição da decoração da Aala dos Actos da Universidade de Évora, veja-se, no capítulo anterior, o artigo 1.1.8.

<sup>381</sup> Sobre o conjunto da Igreja de Santiago veja-se Celso Mangucci - «Sob o império da Retórica. Os programas iconográficos de Santiago e São Mamede de Évora», in *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*, 2014, número 8, pp.34–47. Tanto o pintor de azulejos espanhol como Lourenço Nunes Varela dificilmente teriam tempo e disponibilidade para se deslocar a Évora para realizar a pintura deste tecto. Revisitámos a questão da autoria do tecto da igreja de Santiago no estudo dedicado à obra do pintor Francisco Lopes Mendes: Celso Mangucci, António Candeias e Luís Piorro - *A Redescoberta das Pinturas de Francisco Lopes Mendes*, 2019, pp.9-11.

A encomenda e o acompanhamento das obras em Lisboa era normalmente feito por pessoas de confiança, bem informadas, e como bem demonstrou o trabalho monográfico de José Rosa de Araújo, o engenheiro José da Silva Pais, apesar da competência reconhecida do mestre ladrilhador Manuel Borges, foi o consultor escolhido, pela direcção da Misericórdia de Viana de Castelo, para dirigir a execução dos azulejos e também da tela da boca da tribuna da igreja:

..e assim lhe pedimos depois do favor de sua boas novas queira tomar por sua conta ouvir o mestre Manuel Borges portador dessa e ver as medidas que leva de hum Painel para a Boca da tribuna que será a arbítrio de V. S.<sup>a</sup> e feito da melhor mão, como tão bem o resto do azolejo para o Coro afim de que tudo siga a boa Regularidade com que V. S.<sup>a</sup> Senhora tem posto esta obra...<sup>382</sup>

À exemplo de Vaz Pereira e Manuel Pereira, mencionados anteriormente, José da Silva Pais foi um importante engenheiro e arquitecto, e entre as suas realizações conta-se o Palácio de Vendas Novas, um projecto de Custódio Vieira, realizado com enorme rapidez para apoio das festividades associadas à “troca das princesas” em 1728.<sup>383</sup>

Para a realização dos azulejos e da tela da igreja de Viana do Castelo, erguida com projecto do arquitecto Manuel Pinto de Vilalobos, o engenheiro Silva Pais recorreu à melhor oficina de Lisboa, dirigida por António de Oliveira Bernardes, com quem discutiu a implementação de um programa iconográfico e decorativo.<sup>384</sup>

O percurso profissional de Oliveira Bernardes confirma uma vocação para a realização de campanhas decorativas, primeiro integrado na companhia de João Pereira Pegado que o auxilia na campanha do tecto de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja, para a qual realiza também as telas da nave; depois, ao fixar-se em Lisboa, ao integrar a oficina do sogro

---

<sup>382</sup> José Rosa de Araújo - *A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo*. 2ª edição revista e aumentada, 1983, p.41.

<sup>383</sup> José da Silva Pais atingiu o prestigioso posto de brigadeiro e foi engenheiro militar no Brasil: Francisco Marques de Sousa Viterbo - *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, 1899, volume III, pp.41-43 e pp.187-190.

<sup>384</sup> Os azulejos foram assinados pelo filho Policarpo de Oliveira Bernardes. Para uma leitura do programa iconográfico veja-se Maria do Rosário de Carvalho - *Por amor de Deus: representação das obras de misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*, 2007, volume II, pp.64-86.

Francisco Ferreira de Araújo e do cunhado José Ferreira de Araújo, uma das mais importantes oficinas de pintura de tectos da capital.<sup>385</sup>

Será na evolução desta oficina que, com o auxílio de Policarpo de Oliveira Bernardes e Teotónio dos Santos, realizou os azulejos da Misericórdia de Évora em 1715-1716.<sup>386</sup>

No templo eborense, o modelo do programa decorativo, já com tradição nos templos de Lisboa, articula a talha dourada, os azulejos e as telas a óleo para formar um conjunto em que os limites anteriormente estabelecidos para as disciplinas da arquitetura, da pintura e da escultura são extravasados em favor da utilização de novos materiais, ao serviço da construção de uma arquitectura em *trompe-l'œil*, cheia de alusões simbólicas.

O substancial apoio do novo arcebispo de Évora, D. Simão da Gama, que desempenhou as funções de provedor da Misericórdia entre os anos de 1705 e 1716, foi decisivo para a continuidade do projecto de renovação, embora a obra tenha sido acompanhada pelo bispo



Figura 53  
*Lazare, veni foras*, c.1590-1633  
Boetius Adams Bolswert a partir de Peter Paul Rubens  
© Rijksmuseum (CC BY 4.0)

<sup>385</sup> Sobre a campanha de Beja veja-se: Vítor Serrão - "O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional: A Obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)" in *Lusofonia, Revista da Faculdade de Letras*, 1996-1997, números 21-22, pp. 245-267

<sup>386</sup> A atribuição do conjunto à António Oliveira Bernardes Santos Simões João Miguel dos Santos - "Alguns azulejos de Évora" in *A Cidade de Évora*, 1945, ano III, números 9-10, pp. 91-104. José Meco fez a necessária distinção entre o conjunto principal da nave e os emblemas: José Meco - *O Azulejo em Portugal*, 1993, p.224.

auxiliar D. Diogo da Anunciação Justiniano, quem na verdade governou os destinos da diocese na contínua ausência do Arcebispo, chamado a Lisboa, onde é conselheiro da coroa.<sup>387</sup>

Como bispo auxiliar de Évora e irmão loio, D. Diogo Justiniano já havia acompanhado a encomenda dos azulejos para o convento da Congregação de São João Evangelista em Évora, pintados por António de Oliveira Bernardes entre 1710 e 1711, iniciando uma relação de íntima colaboração na organização dos programas iconográficos adaptados à arquitectura.<sup>388</sup>



Figura 54. *A ressurreição de Lázaro, Consolar os tristes*. Obras de Misericórdia Espirituais. António de Oliveira Bernardes, 1716. Igreja da Misericórdia de Évora. Foto do autor

<sup>387</sup> Embora as ideias principais do programa já estivessem delineadas quando do contrato com o mestre entalhador, em 1710, a morte de D. Diogo Justiniano, em 1713, impediu-o de acompanhar a fase final dos trabalhos, com a encomenda das telas, em 1714, e dos azulejos em 1715.

<sup>388</sup> Sobre essas campanhas veja-se Celso Mangucci - *A iconografia de São Lourenço Justiniano nos Azulejos dos Conventos Lóios de Évora e Arraiolos*, 2013. O interesse de D. Diogo Justiniano por uma teoria das artes visuais remonta, pelo menos, a 1685, ano em que foi convidado a realizar o sermão para a festa dos pintores de Lisboa. Sem grandes novidades, as suas ideias sublinham a persistência da organização retórica do discurso das imagens e o modelo de pintor cristão, émulo do Evangelista São Lucas: Celso Mangucci - «Sob o império da Retórica. Os programas iconográficos de Santiago e São Mamede de Évora» in *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*, 2014, número 8, pp.34–47.

Em 1710, a obra de talha foi contratualizada com o mestre Francisco da Silva, que construiu uma verdadeira fachada dourada, agregando três retábulos: o de São João Baptista, do lado do Evangelho; o de São Miguel, do lado da Epístola; e o central, dedicado à *Visitação da Virgem à Santa Isabel*, invocação que marca a festa da Irmandade, no dia em que os irmãos se reúnem para as eleições da direcção.

A individualização de elementos escultóricos é sem dúvida a principal característica da obra do mestre entalhador, com a inclusão de querubins e anjos tenentes realçados posteriormente



Figura 55. Interior da igreja da Misericórdia de Évora. Foto do autor

com carnações. Nas molduras laterais da nave, os fantasiosos atlantes das pilastras, com cestos ou plumas sobre a cabeça, reforçam o sentido simbólico de uma arquitectura vibrante de alusões ao paraíso celestial.

A principal característica dos programas iconográficos setecentistas realizados para as igrejas da Misericórdia é a elaboração de um discurso complexo, combinando as Obras de

Misericórdia Corporais com as Obras Espirituais, de maneira a expressar toda a amplitude dos valores morais e salvíficos associados à misericórdia cristã.<sup>389</sup>

A campanha de pinturas a óleo, realizada por um pintor-irmão, Francisco Lopes Mendes (c.1645-1721) que, seguindo as indicações da mesa da confraria, representou as sete obras de misericórdia corporais através de episódios da Sagrada Escritura, inicia-se em 1714, ano em que conclui o grande painel da *Nossa Senhora da Misericórdia*. Apesar de alguma ingenuidade na composição, Francisco Lopes Mendes é um pintor atento aos novos valores plásticos veiculados pelas melhores oficinas de Lisboa.<sup>390</sup>

No ano seguinte realizam-se as encomendadas das telas para a nave, mantendo-se atualmente apenas duas telas com a representação do episódio em que a viúva de Sarepta alimenta o profeta Elias (Dar de comer a que tem fome) e do auxílio de Rebeca a Eliezer, que procura uma esposa para Isaac (Dar de beber a quem tem sede).<sup>391</sup>

Na sequência do plano já mencionado no contrato de Francisco da Silva, os azulejos de Évora foram comissionados ao mestre ladrilhador Manuel Borges. O contrato celebrado com a confraria eborense, em 1715, estabeleceu o programa que deveria ser seguido pelo pintor de azulejos, não só determinando a obrigatoriedade das representações das sete obras de misericórdia espirituais, mas também definindo o próprio esquema da composição, que deveria incluir um rodapé com emblemas relativos às acções de misericórdia:

...estavam acertados com o dito Manuel Borges a que azulejasse, repartindo o azulejo em sete passos das Obras Espirituais de Misericórdia, com vários emblemas por baixo dos ditos passos, de que se lhe dará um papel declarando-se os passos e emblemas em um, digo, emblemas em que será assinado pelo tesoureiro desta mesa, o qual mostrara depois do dito azulejo assentado na igreja para ver se está feito na forma do estrato que se lhe der assinado pelo dito tesoureiro.<sup>392</sup>

---

<sup>389</sup> Celso Mangucci - A Escritura das Imagens. A narrativa didáctica das obras de Misericórdia in *Um Compromisso para o Futuro, 500 anos da 1ª edição impressa do Compromisso da Confraria da Misericórdia*, 2017, pp.189-244.

<sup>390</sup> Para uma revisão da campanha da Misericórdia de Évora e do percurso do pintor eborense veja-se Celso Mangucci, António Candeias e Luís Piorro - *A Redescoberta das Pinturas de Francisco Lopes Mendes*, 2019.

<sup>391</sup> As restantes pinturas foram encobertas, em 1735, pela campanha de José Xavier. Veja-se Celso Mangucci - «Francisco da Silva, Francisco Lopes Mendes e António de Oliveira Bernardes na Igreja da Misericórdia de Évora» in *Cenáculo, Boletim on-line do Museu de Évora*, 2008, pp.3-18.

<sup>392</sup> A colaboração de Manuel Borges com a confraria da Misericórdia de Évora foi pela primeira vez identificada no trabalho de investigação de Gabriel Pereira, e a referência ao documento publicada por Túlio Espanca. O

António Bernardes, com a sua habitual segurança, encarrega-se dos painéis principais, com as sete obras de misericórdia espirituais figuradas através de outros tantos episódios da hagiografia do Messias: - *Dar bom conselho* (Parábola do Jovem Rico), *Ensinar os ignorantes* (Sermão da Montanha), *Consolar os tristes* (Ressurreição de Lázaro), *Castigar os que erram* (Expulsão dos Vendilhões do Templo), *Perdoar as injúrias* (Banquete na Casa de Simão), *Sofrer as fraquezas do próximo* (Prédica de Jesus em Nazaré) e *Rogar a Deus pelos vivos e mortos* (Sermão da Última Ceia). Além da carreira como pintor a fresco e de cavalete, o versátil artista trabalha sobre o azulejo com perfeito domínio de transparências azuladas, privilegiando uma escala grandiosa para a sua galeria de personagens de fisionomias expressivas e gestos largos.

O rodapé com cartelas onde estão inscritos emblemas alusivos à acções de misericórdia, foi provavelmente realizado por Teotónio dos Santos, segundo a proposta de José Meco.<sup>393</sup>

Para os azulejos aplicados sob o coro, para os quais o contrato não aponta disposições, António optou pelo seu filho, Policarpo de Oliveira Bernardes, que apresenta um discurso inovador com a representação de uma composição arquitectónica, enquadrando a porta com pilastras e volutas, e aberturas laterais em *tromp'oeil*. O rigor e consistência na representação da arquitectura e na disposição dos personagens, com uma paleta mais contrastada que a do seu pai, fará de Policarpo um dos melhores intérpretes da azulejaria do período.

No caso da Misericórdia de Évora, a função estruturante do espaço decorativo foi desempenhada pelo trabalho do entalhador Francisco da Silva, que estava em vias de conclusão nos finais de 1714. A partir desta data realizam-se as encomendadas das telas para a nave, para serem colocados nos vazios deixados pelas molduras e, no ano seguinte, o mestre ladrilhador Manuel Borges desloca-se a Évora para levar para Lisboa uma planta rigorosa com as medidas e outras indicações que permitem a António de Oliveira Bernardes respeitar o mesmo ritmo estabelecido na parte superior da nave, dando continuidade às pilastras dos atlantes através de pilastras representadas nos azulejos. É bem provável que Bernardes conhecesse os desenhos de Francisco da Silva, já que, além de propor uma continuidade na decoração, também representou nos azulejos os mesmos capitéis de ordem compósita utilizados na grande máquina do retábulo.

---

documento encontra-se actualmente no Arquivo Distrital de Évora, Cartórios Notariais, Tabelião Manuel Pinheiro de Carvalho, 1715-1716, livro 1130, fólios 2 v. a 4 [páginas não numeradas].

<sup>393</sup> O conjunto de emblemas com os seus dísticos em latim, cuidadosamente descrito pelo cónego José Felipe Mendeiros - *Guia da igreja da Misericórdia de Évora*, 1987: pp.16-18, foi mutilado pela inclusão, no século XIX, do cadeiral dos mesários.

Para a definição do espaço decorativo do coro baixo da igreja da Misericórdia de Évora, Policarpo de Oliveira Bernardes criou uma estrutura arquitectónica independente, numa solução decorativa com semelhanças com outras produzidas pela oficina, como bem analisou Rosário Carvalho.<sup>394</sup>

Apesar da intervenção congregar diversos artífices e especialidades e provavelmente não haver um desenho de pormenor, o conjunto da Misericórdia de Évora é um dos melhores exemplos da articulação de um programa decorativo que poderíamos definir como orgânico, cuja continuidade, tudo o indica, foi sendo elaborada durante a execução da própria obra.

Com o cuidado que se conhece de outras campanhas, para o painel com a representação da consolação dos tristes, com a *Ressurreição de Lázaro*, António de Oliveira Bernardes escolheu uma primorosa gravura realizada pelo flamengo Boetius Bolswert, a partir da obra de Paul Rubens.<sup>395</sup>

A principal modificação operada, a inversão do sentido da composição e a transformação da gruta funerária num mausoléu flanqueado por colunas monumentais teve por objectivo criar um espaço pictórico contínuo, com uma zona de transição entre o primeiro painel, com o interior do templo do qual Jesus expulsa os vendilhões, e o terceiro e o quarto, com o *Sermão na montanha* e a *Parábola do rico homem*, que se realizam no campo.

Com esse artifício, aliado à continuidade decorativa, Bernardes aprofunda a criação de espaço virtual de conjunto de todo o espaço do interior da nave, onde os fiéis se encontram imersos naquele que pode ser considerado o objectivo principal do bel composto.

---

<sup>394</sup> Rosário Salema de Carvalho, *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]*. Autorias e biografias - um novo paradigma: tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, volume 1, pp.418-429.

<sup>395</sup> Sobre os modelos gravados de Rubens na obra de António de Oliveira Bernardes, veja-se José Meco – “Algumas Fontes Flamengas do Azulejo Português: Otto Van Veen, Rubens” in *Azulejo*, números 3-7, 1995-1999 e o capítulo dedicado às fontes gravadas na azulejaria do século XVIII em João Miguel dos Santos Simões - *A azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada sob a direcção de Maria Alexandra Gago da Câmara, 2010, pp.43-50.



Figura 56. *A viúva de Sarepta alimenta o profeta Elias*. Dar de comer aos que tem fome. Série de Obras de Misericórdia Corporais. Francisco Lopes Mendes, 1715. Misericórdia de Évora. Foto do autor.

## 2.3 A COLABORAÇÃO DOS PINTORES DE AZULEJOS COM OS MESTRES OLEIROS

Nas últimas décadas do século XVII, o interesse crescente pela produção de azulejos figurativos obrigou a que os pintores se associassem aos mestres oleiros, num processo complexo que, para a realização simultânea de grandes conjuntos, poderia implicar a colaboração com várias olarias na produção dos milhares de unidades necessárias para o revestimento de igrejas e palácios, num prazo relativamente curto.

Como é possível acompanhar pela documentação e pelas plantas de várias unidades remanescentes ainda no século XIX, as olarias caracterizavam-se por combinarem a residência do mestre oleiro com a actividade industrial, com apenas um forno, ainda que congregassem diversos oficiais e dedicassem a produção simultânea de louça e azulejos.<sup>396</sup>

O modelo familiar de gestão das olarias acabou por ditar a constituição de verdadeiras dinastias de oleiros e, ao mesmo tempo, a criação de colaborações entre vários irmãos e cunhados que poderiam com maior facilidade unir-se para desenvolver campanhas de azulejos mais vastas.

Uma segunda característica da produção da azulejaria figurativa é que os mestres oleiros e os pintores de azulejo pertencem a categorias profissionais com processos de reconhecimento independentes, com relações de colaboração que não são exclusivas. Para identificar as diversas formas de colaboração, vamos comparar o caso do pintor Gabriel del Barco que, num curto espaço de uma década, colaborou com vários mestres oleiros de Santos e Santa Catarina, com o percurso de Valentim de Almeida que, por quase meio século, foi um esteio importante para a gestão das olarias da Rua da Madragoa e da Rua do Guarda-mor.

A colaboração com diversas olarias foi a principal razão da mudança frequente de residência do pintor Gabriel del Barco, entre as freguesias de Santa Catarina e Santos, na fase final da sua carreira, entre os anos de 1689 e 1701, quando passou a dedicar-se à pintura dos azulejos.<sup>397</sup>

---

<sup>396</sup> Para uma reavaliação da actividade das olarias lisboetas nos séculos XVII e XVIII veja-se Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejos da Freguesia de Santos-o-Velho dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, IIª série, número 5, pp.155-168, Luís Sebastian - *A produção oleira de faiança em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010; e Alexandre Nobre Pais - "Fabricado no Reino Lusitano o que antes nos vendeu tão caro a China": a produção de faiança em Lisboa, entre os reinados de Filipe II e D. João V. Tese de doutoramento apresentada na Universidade Católica Portuguesa, 2012.

<sup>397</sup> Para uma revisão do percurso de Gabriel del Barco junto das olarias da freguesia de Santa Catarina, veja-se o recente estudo de Susana Varela Flor e Pedro Flor - Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa barroca in *La Sevilla Lusa: La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla*

No caso da encomenda para a nova igreja de São Vítor de Braga, realizada provavelmente em 1691, os azulejos só foram colocados nos anos seguintes, entre 1692 e 1694, pelo mestre ladrilhador João Neto da Costa, de Vila do Conde, após um litígio entre os cónegos da Sé de Braga com o mestre ladrilhador António Antunes [1] de Lisboa, que se recusou deslocar à cidade ou enviar as medidas para que outro mestre ladrilhador realizasse a empreitada.<sup>398</sup>

É muito provável que António Antunes [1] e Gabriel del Barco tenham colaborado com Inácio da Costa (act.1640-1675), mestre oleiro da Casa Real, que geriu duas olarias na Madragoa. O falecimento de Inácio da Costa por esses anos abriu a possibilidade de Antunes assumir o controle da Olaria do Pé de Ferro, após o casamento com a filha do mestre oleiro, em 1693. Será provavelmente esta sucessão de acontecimentos e os novos compromissos estabelecidos a razão principal que o impede de se deslocar a Braga. Tudo indica que o mestre ladrilhador António Antunes [1], com o desenvolvimento da produção figurativa, tenha passado a ser um profissional dedicado mais a organização da produção do que propriamente ao assentamento dos azulejos no suporte mural.<sup>399</sup>

É também provável que o mestre ladrilhador pudesse evitar o conflito com os cónegos da Sede Vacante e fornecer os planos com a distribuição dos azulejos pelos alçados, se esse não tivesse sido realizado pelo pintor Gabriel del Barco, que foi o verdadeiro responsável pela definição da forma de distribuição dos elementos figurativos e provavelmente detinha os planos com as marcações dos painéis dos azulejos.

Como é fácil de perceber, a definição dos limites dos painéis figurativos implicava também a definição da área ocupada pela ornamentação e esta definição será, obviamente, da responsabilidade do pintor, a quem cabe compaginar o programa iconográfico com o programa decorativo.

---

*durante el Barroco*, 2018, pp.252-287. No Anexo 1, no artigo 5.1.1.1, reconstituímos o percurso do pintor espanhol na freguesia de Santos.

<sup>398</sup> Robert Smith publicou o contrato do mestre ladrilhador João Neto da Costa com os cónegos da Sé de Braga onde se justifica o lançamento do concurso da obra: "...porque o mestre de Lisboa não quis vir assentar nem mandou as medidas para isso athe oje e sendo lhe pedidas outras vezes e fazendo-lhe os gastos de vinda e hida..." Ver: Robert Chester Smith - "Três Estudos Bracarenses". Separata da revista *Belas-Artes*, 1970, números 24 a 26, p.35.

<sup>399</sup> No Anexo 1, no artigo 5.1.2.1, destacamos a actividade do mestre oleiro Inácio da Costa e, no artigo 5.1.2.2, a actividade do mestre ladrilhador António Antunes [1] (act.1676-1709).

Pelo contrário, em 1695, o conflito ainda não estava sanado e António Antunes [1] nomeia Francisco Simões como procurador para tentar receber o montante em dívida pelo fornecimento dos azulejos de São Vítor de Braga.<sup>400</sup>

No ano seguinte, em 1696, ao fixar residência em Santos, como vizinho da Olaria da Rua do Olival, Gabriel del Barco passou a colaborar também com o mestre oleiro João Francisco [2] (act.1696-c.1732), com quem realizou o revestimento da capela-mor e da nave da igreja do convento de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos, que foi dividida em três fases, identificadas por duas assinaturas e pela data final da conclusão da pintura do revestimento, em 1700.<sup>401</sup>

A primeira fase, por volta de 1698, foi o revestimento da capela-mor, onde é evidente a diferença de mãos entre o registo superior, assinado por Barco, em letras capitais, e o inferior, com as cenas da vida do profeta Abraão, que atribuímos ao pintor Brás da Costa (act.1695-1717). Com bastante probabilidade, o aprendiz do pintor espanhol as terá realizado na Olaria da Rua das Parreiras, em Santa Catarina, nas proximidades da sua residência.<sup>402</sup>

Os azulejos da nave, com a iconografia de São Lourenço Justiniano, assinados e datados em 1699, foram realizados em colaboração com o pintor Luís de Sousa, um aprendiz identificado na residência de Gabriel del Barco, em 1693, e que acompanhou o pintor na mudança para a sua nova residência na Rua do Olival, em 1696.<sup>403</sup>

No que respeita à última fase, os azulejos que revestem o reverso da fachada da entrada, em volta do portal, estão datados de 1700, e já foram realizados nas olarias do Pé de Ferro ou da Rua da Oliveira, em colaboração com o mestre ladrilhador António Antunes [1] e seus familiares, nas proximidades da nova residência do pintor espanhol, na Travessa das Inglesas.

---

<sup>400</sup> Procução de António Antunes [1] concedida a Francisco Simões: IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório número 11, caixa 91, livro 362, fólio 95.

<sup>401</sup> Analisámos o conjunto de Arraiolos no capítulo 1, no artigo 1.2.2.1. Para a biografia do mestre oleiro João Francisco [2] veja-se no anexo 1, o artigo 5.1.1.3.

<sup>402</sup> Ainda possuímos poucos dados sobre a Olaria da Rua das Parreiras, onde residia o oleiro Ascenso João, em 1673, e onde residiu Gabriel del Barco, entre os anos de 1694 e 1695. Sobre o pintor Brás da Costa veja-se, no anexo 1, o artigo 5.1.2.6.

<sup>403</sup> Para uma primeira identificação de Luís de Sousa veja-se Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.142-143. Para a confirmação da residência de Luís de Sousa em Santos, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.1.1.1.

Em 1699, Gabriel del Barco pintou os azulejos da nave da Igreja de Santiago de Évora, com um desenvolvido programa eucarístico, enquanto os da ilharga do coro-alto, com a representação dos episódios da vida do profeta Moisés, foram realizados, como o cronograma indica, em 1700, provavelmente pelo pintor Brás da Costa.

Esta instabilidade de colaborações com diversas olarias refletiu-se também nos vidrados mortiços e nos azuis acinzentados, que os frades Lóios consideraram de pouca qualidade e utilizaram como exemplo negativo ao fazerem a nova encomenda, para a igreja do convento de Évora, ao mestre ladrilhador Manuel Borges:

...o qual dito azulejo sera fino, e o melhor, assim da cor como da bondade do azul, estando como hora se pratica, melhor, mais claro, e mais fino daquelle de que esta azuleiada a sua igreja da Vila de Arayollos que sera muito bem descarquilhado [sic] e assentado, e a plumo tudo por conta delle dito mestre Manoel Borges.<sup>404</sup>

Valentim de Almeida, na sua longa carreira de mais de 50 anos, colaborou com diversas olarias dos Anjos e de Santos. É provável também que tenha desenvolvido colaboração com as olarias de Santa Catarina, uma vez que o seu cunhado, o mestre ladrilhador José da Costa [2] (1685-act.1750), era casado com a irmã do mestre oleiro Francisco dos Santos (1672–1722), que dirigiu a famosa Olaria da Travessa do Benedito.<sup>405</sup>

Mas foi em colaboração com as olarias da Rua da Madragoa e da Rua do Guarda-mor, onde fixou residência por volta de 1731, que o pintor Valentim de Almeida vai realizar a maior parte da sua obra.<sup>406</sup>

A olaria da Rua da Madragoa pertencia ao conjunto de pequenas unidades fabris que formavam o núcleo oleiro das freguesias de Santos-o-Velho e Santa Catarina, núcleo esse que

---

<sup>404</sup> O contrato para a igreja do convento de São João Evangelista foi parcialmente publicado por José António Falcão, Francisco Lameira e Vítor Serrão - *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e História de Um Espaço Barroco (1672-1698)*, 2007, p.132. Ver ainda: Celso Mangucci - *A iconografia de São Lourenço Justiniano nos azulejos dos conventos Lóios de Évora e Arraiolos*, 2013, pp.33-37. Arquivo Distrital de Évora, Cartórios Notariais, Tabelião Tomás de Azevedo, livro 915, fólios 169v-171.

<sup>405</sup> Para uma primeira distinção entre o percurso dos dois mestres ladrilheiros de nome José da Costa, veja-se, no Anexo 1, o artigo 5.2.2.2 sobre o cunhado de Valentim de Almeida e o artigo 5.4.3.4 sobre o mestre ladrilhador José da Costa [1] (act.1709-1716), que colaborou com o pintor de azulejos Manuel dos Santos. Sobre o mestre oleiro Francisco dos Santos, veja-se também no Anexo 1, o artigo 5.2.1.7.

<sup>406</sup> No anexo 1, no artigo 5.1.12.2, reconstituímos, em detalhe, as diversas colaborações estabelecidas por Valentim de Almeida, onde a mudança de residência em Santos geralmente corresponde à colaboração com uma olaria vizinha.

se desenvolve a partir da segunda metade do século XVI, para congregar um conjunto de cerca de três dezenas de olarias especializadas na produção de faiança, nos finais do século XVII.<sup>407</sup>

Uma das mais importantes unidades do conjunto, com produção de azulejos durante mais de um século, a olaria situava-se junto à cerca do Convento de Nossa Senhora da Soledade, mais conhecido como o das Trinas do Mocambo, sendo possível identificá-la com clareza no painel de azulejos da Grande Vista de Lisboa.<sup>408</sup>

Através da extensa documentação da Casa de Vila Nova de Portimão e da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, podemos comprovar a produção de azulejos pelo menos desde 1675, mas com administrações bastante distintas, primeiro pela actividade do mestre oleiro Manuel Nunes Guizado (act.1664-1694) e, depois, mais importante, pela continuidade familiar que se prolonga por três gerações, com o oleiro Bernardo Francisco (1677-1743), o filho Francisco de Sales (1707-1763), o neto, o pintor de



Figura 57  
Valentim de Almeida. Claustro inferior da Sé do Porto, 1729-1730  
© F Teresa Verão.

<sup>407</sup> Para uma identificação das olarias da freguesia de Santos-o-Velho, veja-se Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejos da Freguesia de Santos-o-Velho dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, IIª série, número 5, pp.155-168. A identificação das unidades de Santa Catarina foi recentemente proposta por Susana Varela Flor e Pedro Flor - Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa barroca in *La Sevilla Lusã: La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 2018, pp.252-287. No Anexo 1, apresentámos também algumas olarias dos Anjos, sem que fosse possível identificar com rigor todas as unidades em laboração no século XVIII.

<sup>408</sup> A olaria da Rua da Madragoa foi referenciada pela primeira vez por Vítor Ribeiro - "Ceramistas do século XVIII" in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.5. No anexo 1, no artigo 5.1.10, procuramos reconstituir de maneira detalhada os diversos gestores e colaboradores da olaria, entre os anos de 1672-1788.

azulejos Veríssimo Xavier de Sales (1736-act.1772), e ainda o marido da neta, o oleiro Joaquim José Henriques (1726-1785).<sup>409</sup>

O pintor de azulejos Valentim de Almeida estabeleceu um longo vínculo de colaboração com a Olaria da Rua da Madragoa e, ainda no início de carreira, foi padrinho de uma filha de Bernardo Francisco, em 1714, naquela que consiste na primeira ligação documentada do pintor ao meio oleiro da capital.<sup>410</sup>

A mudança da família do pintor para Santos-o-Velho, documentada pelo *Rol de Confessados* de 1731, foi resultado da encomenda que Valentim de Almeida realizou nas olarias do Mocambo para o claustro inferior da Sé do Porto, com os pagamentos a serem efectuados entre os anos de 1729-1730.<sup>411</sup>

Entre os anos de 1731 e 1738, Valentim de Almeida foi vizinho da Olaria da Rua do Guarda-mor, ao tempo dirigida pelos descendentes do mestre oleiro António Gonçalves [1] (act.1694-1719), entre os quais acabou por se destacar o seu filho, Cláudio Gonçalves (1708-1754).

A gestão da Olaria da Rua da Madragoa e da Rua do Guarda-mor foi sempre efectuada em proximidade e é provável que o oleiro António Gonçalves [1] fosse casado com uma irmã do oleiro Bernardo Francisco. Ambos os mestres dedicaram-se à produção de azulejos e, em colaboração com os pintores José da Silva de Oliveira [1] (act.1697-1737) e Manuel Caetano Pereira (act.1713-1750), realizaram o conjunto para a Igreja da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira, com representações da Vida da Virgem, por volta de 1724.

O esquema decorativo utilizado nos azulejos da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Piedade, com um embasamento com arcanjos, aproxima a obra de José da Silva de Oliveira e de Manuel Caetano Pereira do pintor de azulejos Teotónio dos Santos.<sup>412</sup>

---

<sup>409</sup> Veja-se, no Anexo 1, as informações sobre cada um destes intervenientes: Manuel Nunes Guizado (5.1.10.1), Bernardo Francisco (5.1.10.5), Francisco de Sales (5.1.10.11), Veríssimo Xavier de Sales (5.1.10.15), Joaquim José Henriques (5.1.10.16).

<sup>410</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-5, fólio 184v.

<sup>411</sup> A identificação do nome do autor dos azulejos do claustro inferior da Sé do Porto, que marcou o início da identificação da obra de Valentim de Almeida, foi realizada por Flávio Gonçalves – “A data e o autor dos azulejos do claustro da Sé do Porto” in *Revista da Faculdade de Letras do Porto – História*, 1987, volume 4, pp.257-271.

<sup>412</sup> Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, pp.52-53. Sobre estes dois pintores de azulejo veja-se, no Anexo 1, José da Silva de Oliveira [1] (5.1.13.2) e Manuel Caetano Pereira (5.1.13.3).

Tudo indica que em colaboração com Francisco de Sales, filho mais velho e sucessor de Bernardo Francisco, Valentim de Almeida e o genro Sebastião Gomes Ferreira realizou os azulejos para as aulas do Colégio do Espírito Santo de Évora, entre os anos de 1744 e 1749.<sup>413</sup>

Como principal colaborador da Rua da Madragoa e do mestre oleiro Francisco de Sales, Valentim de Almeida estabeleceu uma relação clientelar com a Casa dos Condes de Vila Nova de Portimão, administradores da propriedade onde se situava a olaria, com sucessivas encomendas para o Palácio de Santos e para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira, pelo menos até ao ano de 1755.<sup>414</sup>

Além da cozedura, os pintores de azulejo dependeram dos mestres oleiros para o fabrico das tintas cerâmicas, com a frita ser moída nos moinhos das olarias. É possível que haja algum grau de intervenção dos pintores na manipulação dos óxidos e vidrados, uma vez que, tradicionalmente, a elaboração das tintas pertence ao âmbito das competências profissionais da classe e deveria haver uma certa adaptação ao modo de trabalho de cada pintor.

Em 1752, acompanhando o retorno da policromia, Valentim de Almeida, em parceria com o filho Sebastião, pintou os azulejos para o Oratório da Quinta da Piedade da Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira, uma obra singular pela qualidade dos vidrados de várias cores, realizada em colaboração com o mestre oleiro Cláudio Gonçalves, da Olaria da Rua do Guardamora.<sup>415</sup>

Acompanhando o crescente desenvolvimento de azulejaria seriada pombalina e em consonância com o desenvolvimento do projecto da Real Fábrica de Louça do Rato, dirigida por Sebastião de Almeida, o filho mais velho do mestre oleiro Francisco de Sales, Xavier Veríssimo, foi pintor de azulejos, com uma produção associada ao mestre ladrilhador António Manuel Godinho, que concedeu um empréstimo para a olaria em 1771.<sup>416</sup>

---

<sup>413</sup> A atribuição do conjunto de Évora ao pintor Valentim de Almeida foi feita, pela primeira vez, por José Meco – *O Azulejo em Portugal*, 1993, pp.230-232. A proximidade cronológica dos conjuntos Quinta da Piedade e do Colégio do Espírito Santo de Évora justificou a análise comparativa dos materiais cerâmicos, que apresentamos no capítulo 4.

<sup>414</sup> Como identificámos em Celso Mangucci - *A Quinta de Nossa Senhora da Piedade, história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998.

<sup>415</sup> Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.80.

<sup>416</sup> Veja-se, no Anexo 1, no artigo 5.1.10.15, uma pequena nota biográfica sobre o oleiro e pintor de azulejos Veríssimo Xavier de Sales.

Na última fase desta extensa dinastia familiar, o mestre oleiro Joaquim José Henriques, genro de Sales, associou-se ao mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa (1749-1829) e ao pintor Bernardo José de Sousa (1738-act.1790), e foi provavelmente na Olaria da Rua da Madragoa que se realizaram os azulejos para a Sala das Mangas da Quinta Real de Queluz, em 1784, marcados por uma excelente qualidade técnica na execução dos vidrados.<sup>417</sup>

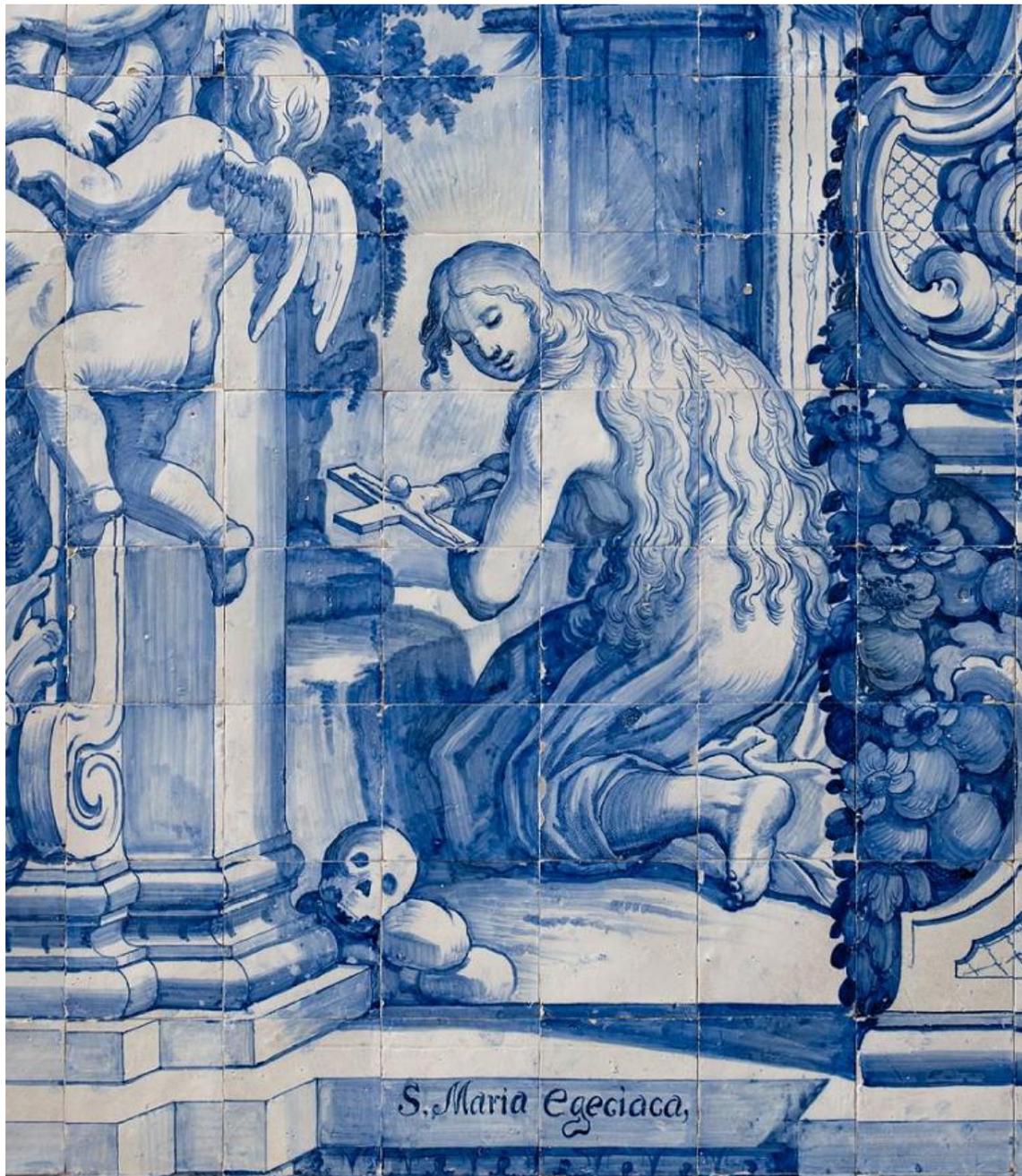


Figura 58. *Santa Maria Egípcia*. Policarpo de Oliveira Bernardes, 1716. Igreja da Misericórdia de Évora. © Santa Casa da Misericórdia de Évora

<sup>417</sup> Veja-se, no volume do Anexo 1, o artigo sobre o mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa (5.1.11.3) e sobre o pintor Bernardo José de Sousa (5.1.11.4).

## 2.4 A COLABORAÇÃO ENTRE O MESTRE LADRILHADOR E O PINTOR DE AZULEJOS

Santos Simões, ao traçar um panorama do desenvolvimento da produção de azulejos em Portugal, assumiu o mestre azulejador como uma espécie de figura tutelar da produção de azulejos, capaz de desempenhar a figura de um gestor da produção de azulejos desde a produção da olaria até a fixação no suporte mural, com conhecimentos sobre a técnica de cerâmica, da pintura e dos materiais de construção:

É o azulejador quem centraliza todo o comércio de azulejos, autêntico empresário no sentido moderno do termo. Houve-os famosos, como Manuel Borges ou Bartolomeu Antunes, e havia outros mais modestos, com clientela menos exigente. O azulejador conhecia profundamente o ofício. Fora, primeiro, aprendiz de pintor de azulejos ou de oleiro de vidro; praticara ele próprio a pintura ou trabalhava em forno de oleiro, sabia tirar riscos ou mesmo desenhava amostras que submetia ao cliente. Era, sem dúvida, honrado, empreendedor, dinâmico e de gosto, capaz de aconselhar e dirigir, maleável, perante o freguês mais erudito. Dispunha de material gráfico - estampas e livros ilustrados - que ajudavam a orientar os pintores, fornecendo-lhes os temas. Conhecia a arte do ladrilhador - tão importante - e sabia exactamente como os azulejos deveriam ser colocados, no respeito das áreas limitadas.<sup>418</sup>

Embora desajustada do processo de colaboração das oficinas e olarias, a hipótese de concentração de todas as responsabilidades num único profissional procura responder a crescente complexidade da produção do azulejo setecentista. De facto, a partir das últimas décadas do século XVII, com a implementação de um novo ciclo de azulejaria figurativa, em que se tornou essencial a definição da localização de cada um dos azulejos no suporte mural, não foi mais possível realizar uma encomenda apenas com um cálculo das quantidades envolvidas para cada tipo de azulejo, como no caso da azulejaria enxaquetada e de padrão seiscentistas. O arquitecto ou o mestre ladrilhador deveria proceder ao levantamento das medidas e também à criação de um desenho com uma malha ortogonal à escala, para que se identificassem cada um dos azulejos e a relação da decoração com vãos, púlpitos, capelas e altares.

---

<sup>418</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria portuguesa no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada sob a direcção de Maria Alexandra Gago da Câmara, 2010, p.6.

Para essa nova produção figurativa, a antiga forma de organização da empreitada organizada pelo mestre ladrilhador, em vigor desde as primeiras décadas do século XVII, fundamentada na cooperação estabelecida com o mestre oleiro, que normalmente empregava pintores com pouca formação, já não mais respondia às novas funções que o azulejo desempenhou no século XVIII.

Ao contrário do que propôs Santos Simões, a formação de base dos mestres ladrilheiros foi semelhante à dos mestres pedreiros, sem nenhuma ligação com a formação dos mestres oleiros e dos mestres pintores. A história da evolução da organização da confraria desses profissionais, dissociando-se da dos mestres pedreiros, mas mantendo-se na bandeira de São José, é uma boa prova da origem da especialidade e do tipo de formação a que estavam obrigados os seus profissionais, totalmente alheios a qualquer formação associada à cerâmica ou à pintura.<sup>419</sup>

A especialidade centrava-se na fixação dos azulejos no suporte mural através de uma argamassa de cal e areia, mas compreendia, com o advento da azulejaria figurativa, a leitura das marcas do tardo e a correcta interpretação dos desenhos da distribuição dos painéis na arquitectura.

Para a realização expedita das obras, era frequente ter a seu cargo vários oficiais, como se pode comprovar pelas férias da obra da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira, dirigida pelo mestre ladrilhador Francisco Martins (act.1736-1754), que foi acompanhado por 4 oficiais e um aprendiz.<sup>420</sup>

Normalmente o mestre ladrilhador também se responsabilizou pela embalagem e o transporte do azulejo desde as olarias até ao edifício e, como vimos no caso da colaboração do mestre ladrilhador António Antunes [1] com o pintor Gabriel del Barco para a igreja de São Vítor de Braga, não fazia parte das suas competências o planeamento da distribuição dos painéis no suporte mural.

---

<sup>419</sup> Sobre a organização do ofício e as competências profissionais dos mestres ladrilheiros veja-se Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, pp.79-105.

<sup>420</sup> Nas diversas folhas semanais dos trabalhos realizados na Quinta da Piedade, entre os anos de 1750-1752, o mestre ladrilhador Francisco Martins, foi acompanhado pelos ladrilheiros João dos Santos, Fernando Cruz, Valentim Borges, José dos Santos e um aprendiz. Para a identificação do percurso do mestre ladrilhador Francisco Matins, ver no Anexo 1, o artigo 5.1.10.14.



Figura 59. Marca do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, 1742. Igreja do convento de Vilar de Frades, Barcelos. Foto do autor.

Foi o interesse pelo azulejo como suporte de um programa decorativo e iconográfico mais vasto que obrigou à inclusão de pintores com formação profissional exterior ao mundo das olarias na estrutura de produção dos azulejos, mas a introdução de um novo parceiro conheceu desenvolvimentos importantes, com diferentes formas de colaboração entre os profissionais.

Para termo de comparação, vamos seguir a sugestão de Santos Simões e acompanhar o percurso profissional dos dois mais importantes mestres ladrilhadores do século XVIII, Manuel Borges (1681-act.1763) e Bartolomeu Antunes (1688-1753).

O mestre ladrilhador Manuel Borges, que já vimos associado ao revestimento integral da igreja da Misericórdia de Viana do Castelo e da Misericórdia de Évora, estabeleceu uma relação privilegiada com a oficina dos Oliveira Bernardes, uma relação profissional que, aliás, herdou do sogro, o mestre ladrilhador Valentim da Costa (1661-1726), que assentou os desaparecidos azulejos da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Luz, numa campanha decorativa integralmente realizada pela oficina dos Oliveira Bernardes entre os anos de 1708 e 1710.<sup>421</sup>

---

<sup>421</sup> Para uma reconstituição da colaboração de Manuel Borges com a oficina dos Oliveira Bernardes, veja-se Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, Maio-Junho de 1918, 2ª série, volume XIII, números 77-78, pp.167-178. Para uma reavaliação recente do mestre ladrilhador Valentim da Costa, veja-se Miguel Portela - "Dados genealógicos do mestre ladrilhador Valentim

Logo a seguir ao casamento, Manuel Borges passou a residir em Santos-o-Velho, junto das olarias com as quais colaborava, embora António de Oliveira Bernardes colaborasse com as olarias de Santa Catarina. Isso possibilitou, provavelmente, que a produção dos azulejos menos importantes, como os de alarradas e figura avulsa, aplicados nas paredes laterais dos corredores de acesso à sacristia, do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, pudesse ser realizada na Olaria da Rua do Olival, em Santos, da qual Manuel Borges foi vizinho entre os anos de 1713 e 1715.<sup>422</sup>

Como demonstram os contratos de Évora, celebrados com os frades lóios e com os irmãos da Misericórdia, nos anos de 1710 e 1715, e a documentação de Viana do Castelo, Manuel Borges efectivamente deslocou-se a esses locais e responsabilizou-se pelo assentamento dos azulejos, desempenhando o papel tradicionalmente reservado aos mestres ladrilhadores.<sup>423</sup>

Essa relação profissional, como era comum no meio dos artífices e pintores, foi corroborada com o estabelecer de laços familiares e Policarpo de Oliveira Bernardes foi padrinho de Valentim, filho do mestre ladrilhador, em 1730, quando ambos realizavam a campanha de São Lourenço de Almancil.<sup>424</sup>

A morte de António de Oliveira Bernardes, em 1732, e o abandono da actividade do pintor Policarpo de Oliveira Bernardes, por volta de 1740, depois da obra da ermida de Porto Salvo, obrigaram Manuel Borges e os filhos, Manuel Borges de Palma (1715-1773) e Valentim Borges

---

da Costa [1661-1726]" in *Jornal O Figueirense*, 16 de Outubro de 2017, p.9. A desaparecida campanha da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Luz mereceu estudo de Vítor Serrão – A actividade artística de António de Oliveira Bernardes na Igreja da Conceição da Luz: Um exemplo de Cripto-História da Arte in *A Herança de Santos Simões. Novas perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*. Coordenação de Susana Varela Flor, 2014, pp.457-474.

<sup>422</sup> Sobre a campanha dos azulejos para o santuário de Nossa Senhora da Nazaré veja-se João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, sob a direcção de Maria Alexandra Gago da Câmara, 2010, p.242.

<sup>423</sup> O contrato dos Lóios de Evora foi parcialmente publicado por Vítor Serrão em José António Falcão, Francisco Lameira e Vítor Serrão, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e História de Um Espaço Barroco (1672-1698)*, 2007, p.132. A localização do contrato para o fornecimento de azulejos para a Misericórdia de Évora foi publicada por Túlio Espanca - "Documentos Notariais inéditos de artistas alentejanos dos séculos XVI, XVII e XVIII" in *A Cidade de Évora*, 1984-1985, ano XL-XLI, números 67-68, pp.114-115.

<sup>424</sup> Sobre a campanha de Almancil veja-se Susana Carrusca – "A Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil: um sermão imagético no Algarve Barroco" in *Al-ulyã: Revista do Arquivo Histórico Municipal de Loulé*, 2001, número 8, pp.352-353.

(1730-act.1790), também ladrilhadores, a reorganizarem a sua rede de colaboração com novos pintores de azulejos.<sup>425</sup>

Desta segunda fase, sem o brilho e a importância da primeira, fazem parte as encomendas para o baptistério da Igreja de Santos em 1741 e para a portaria do convento das Trinas do Mocambo em 1748, numa provável colaboração de Manuel Borges com o pintor de azulejos Sebastião Gomes Ferreira (act.1738-1750), genro de Valentim de Almeida.<sup>426</sup>

A dependência do mestre ladrilhador Manuel Borges do prestígio dos pintores António e Policarpo de Oliveira Bernardes contrasta vivamente com o percurso de Bartolomeu Antunes, que se distinguiu por assalariar os pintores com quem trabalhava, numa estratégia bem-sucedida de protagonizar uma rede clientelar alargada com uma marca própria.<sup>427</sup>

A primeira obra documentada de Bartolomeu Antunes foi realizada em parceria com o mestre ladrilhador Domingos Duarte e com dois pintores, um dos quais o mestre P.M.P., para o Palácio Xabregas, em data anterior a 1724.<sup>428</sup>

Nos princípios da década seguinte, naquela que pode ser considerada a obra fundamental que consolidou o prestígio do mestre ladrilhador entre a aristocracia lisboeta, Bartolomeu Antunes realizou o conjunto de azulejos para a monumental Quinta de Santo Antão do Tojal do patriarca de Lisboa. Em 1731, numa confirmação da existência de uma rede clientelar, D. Tomás de Almeida aceitou ser padrinho de baptismo de uma das filhas de Bartolomeu Antunes.<sup>429</sup>

---

<sup>425</sup> No Anexo 1, no artigo 5.1.15, procuramos documentar, em especial, a menos conhecida segunda fase da actividade da oficina de Manuel Borges, continuada pelos seus filhos Manuel Borges de Palma (5.1.15.2) e Valentim Borges (5.1.15.4).

<sup>426</sup> Para a documentação sobre as obras do Convento das Trinas do Mocambo veja-se, no Anexo 1, o referido artigo 5.1.14. Sobre o pintor Sebastião Gomes Ferreira que faleceu, de maneira extemporânea, em 1750, veja-se o artigo 5.1.12.3.

<sup>427</sup> Retomamos a partir daqui as ideias principais do texto publicado em 2003: Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.135-148. No Anexo 1, no artigo 5.4.4 procuramos reconstituir a várias relações profissionais estabelecidas pelo mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.

<sup>428</sup> Luísa Arruda – *Azulejaria Portuguesa Barroca. Figuras de Convite*, 1993, pp.95-96.

<sup>429</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia dos Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1728-1738, B-6, fólio 77.

Os azulejos desta campanha, como bem atribuiu José Meco, foram realizados já em parceria com Nicolau de Freitas e tudo indica que a relação se manteve nos anos seguintes, com novas encomendas para outros edifícios da Mitra.<sup>430</sup>

No ano de 1736, de maneira invulgar, numa nova confirmação da colaboração, a parceria de Nicolau de Freitas e Bartolomeu Antunes assinou o revestimento da Capela das Almas da igreja do Mosteiro de Vilar de Frades, com uma equiparação inédita entre a marca do mestre ladrilhador e a assinatura do pintor de azulejos. Como notou Reinaldo dos Santos, que supunha serem ambos pintores, o estilo da pintura dos painéis era idêntico.<sup>431</sup>

A partir desta data, com alguma lógica em conjuntos onde colaboraram diversos pintores, como no caso das diversas campanhas realizadas por Bartolomeu Antunes para o convento de São Francisco de Bahia entre 1737 e 1744, o mestre ladrilhador mandou apor o seu nome nos painéis de azulejos, algumas vezes acompanhado com a indicação de que eram produzidos no Bairro das Olarias de Lisboa, isto é nos Anjos, onde o mestre ladrilhador sempre residiu.<sup>432</sup>

A organização desta empreitada brasileira, em que, como é óbvio, Bartolomeu Antunes não se responsabiliza pelo assentamento dos azulejos, representa o culminar do ofício do mestre ladrilhador como gestor, na angariação das encomendas e na gestão comercial das campanhas azulejares, com algumas semelhanças com a actividade protagonizada pelo mestre ladrilhador António Antunes [1], na passagem entre o século XVII e o século XVIII.

Como propôs José Meco, a obra do convento de São Francisco da Bahia contou com o concurso de Nicolau de Freitas, nos painéis do claustro inferior, e da oficina do pintor Valentim de Almeida, nos painéis das platibandas, nas figuras dos cinco sentidos, das estações do ano e dos quatro continentes, no claustro superior.<sup>433</sup>

Esta campanha é um dos primeiros exemplos de que Bartolomeu Antunes assalariou, além do futuro genro, outros pintores para formar a Grande Oficina que, em 1753, ano da sua morte, contava com a colaboração de Valentim de Almeida, Sebastião Inácio de Almeida, Joaquim de

---

<sup>430</sup> José Meco - *O azulejo em Portugal*, 1993, p.232. A campanha de Santo Antão do Tojal inclui ainda um segundo pintor, ainda por identificar.

<sup>431</sup> Reinaldo dos Santos. *O Azulejo em Portugal*, 1957, p.138.

<sup>432</sup> Sobre o conjunto veja-se o artigo 1.4.1, no capítulo 1, e a bibliografia correspondente.

<sup>433</sup> José Meco – “Algumas Fontes Flamengas do Azulejo Português: Otto Van Veen, Rubens” in *Azulejo*, números 3-7, 1995-1999, pp.26-30. É provável que a parte da campanha de Valentim de Almeida tenha sido realizada em parceria com Sebastião Gomes Ferreira.

Brito e Silva e José dos Santos Pinheiro, cada um com pelo menos dois auxiliares ou aprendizes.<sup>434</sup>

Mas além de reconhecido gestor, Bartolomeu Antunes desenvolveu uma estratégia de controle das mais importantes encomendas realizadas pela Casa Real como o demonstra os vários contratos firmados para a criação de uma sociedade com o sobrinho João Nunes (act.1738-1770) para a realização das obras do Palácio Convento de Nossa Senhora das Necessidades, da Ordem de São Filipe Néri, em Lisboa, em 1747.<sup>435</sup>

Embora com a duração efémera de poucos meses, a sociedade, composta ainda pelo irmão João Antunes [2] e pelo filho António Antunes [2], como declaravam os sócios, tinha o objectivo de realizar *“todas as obras que por ordem de sua majestade se manda fazer.”*<sup>436</sup>

Como vamos ter a oportunidade de acompanhar, as várias tentativas de criar sociedades em que os seus membros efectivamente controlariam as encomendas de azulejos mais importantes realizadas em Lisboa obrigavam a criação de uma tesouraria única, o que acarretava problemas da realização de uma contabilidade rigorosa, com a centralização das despesas de cada um dos mestres ladrilheiros, numa *“grande incomodidade de contas que podiam acontecer de parte a parte.”*<sup>437</sup>

Foram estas dificuldades que levaram a que os sócios formalizassem uma escritura de revogação total, estabelecendo linhas de actuação completamente separadas, João Nunes ficou com a obra restante do Convento e Palácio das Necessidades e Bartolomeu Antunes com a do Paço da Ribeira e as obras lançadas pela Repartição das Obras. Com grande à vontade, fazendo das obras da Casa Real coisa sua, os dois mestres ladrilheiros estipularam que qualquer intervenção de um ou outro nas áreas definidas implicava multar severamente o prevaricador:

---

<sup>434</sup> No Anexo 1, procuramos reconstituir o percurso de cada um destes pintores: José dos Santos Pinheiro (5.1.9.1), Valentim de Almeida (5.1.12.2), Sebastião Inácio de Almeida (5.1.12.4) e Joaquim de Brito e Silva (5.4.7.2).

<sup>435</sup> Para a história dessa sociedade veja-se: Celso Mangucci - “A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do paço (1688-1753)” in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-145. Sobre o mestre ladrilhador João Nunes, que assinava como João Nunes de Oliveira e que depois passou a assinar como João Nunes de Nossa Senhora, veja-se, no Anexo 1, o artigo 5.4.4.9. Analisamos em mais detalhe a campanha do convento das Necessidades no capítulo 2, no ponto 2.7.

<sup>436</sup> Para uma transcrição completa das escrituras veja-se: Celso Mangucci - “A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do paço (1688-1753)” in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-145.

<sup>437</sup> Celso Mangucci - “A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do paço (1688-1753)” in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-145.

E sendo caso que a ele Bartolomeu Antunes lhe seja mandada fazer alguma obra no sítio das Necessidades por pessoa que poder tenha para isso, nunca este a poderá fazer per si nem por interposta pessoa; mas sim será obrigado a dar parte a ele João Nunes [e ele] será obrigado a observar inviolavelmente o mesmo que fica dito com ele Bartolomeu Antunes, nas obras que por ordem de sua majestade se mandarem fazer no Paço como até o presente se tem conservado sob pena convencional a quantia de dois mil cruzados, metade para cativos e a outra a metade para o que for obediente ao presente contrato.<sup>438</sup>

A confirmação da colaboração dos diversos pintores, que podemos deduzir que tenham sido integrados de maneira progressiva, pode ser confirmada pela declaração de dívidas, acompanhada pelo Juiz dos Órfãos, no bem documentado processo de inventário e partilha dos bens do mestre ladrilhador, que faleceu em 1753.



Figura 60. *Grande Vista de Lisboa*. Detalhe da área portuária e industrial da Madragoa (paróquia de Santos-o-Velho). Gabriel del Barco (?), c.1700. Museu Nacional do Azulejo. Fotografia do autor.

Obviamente, com Nicolau de Freitas à cabeça, os restantes pintores de azulejo consideraram vantajoso participar nesta Grande Oficina e abdicar do reconhecimento autoral em prol da marca do mestre ladrilhador. Foi um pequeno preço para participar num negócio fechado,

<sup>438</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, p.145.

marcado pelas relações clientelares com a burocracia cortesã, onde pontuam os arquitectos e vedores das obras régias.

Como demonstrou o estudo de Rui Mendes, a ideia de um controle de grande parte das encomendas realizadas nas olarias de Lisboa por parte de um conjunto de profissionais, como maneira de garantir um preço estável e encomendas regulares, foi uma estratégia retomada regularmente, seja pelos pintores, na sociedade constituída em 1764, seja pelos mestres ladrilhadores, em outra constituída em 1770, por 16 mestres ladrilhadores de Lisboa.<sup>439</sup>

Na campanha do convento das Necessidades, é também assinalável como a introdução de novas composições *rocaille* foi imediatamente absorvida pelos diversos pintores da Grande Oficina de Lisboa, num processo de apropriação colectiva que irá marcar um novo ciclo da azulejaria portuguesa.



Figura 61. *Paisagem Chinesa*. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, 1747. Quinta da Piedade, Vila Franca de Xira. Foto do autor.

<sup>439</sup> Sobre essas várias sociedades veja-se o artigo de Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

## 2.5 A GRANDE OFICINA (1740-1753)

A Grande Oficina foi uma conjugação de mestres pintores e olarias de Lisboa criada pela actividade do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes que, como vimos, tinha por primeiro objectivo responder a execução de grandes encomendas, particularmente as lançadas no âmbito da Casa de Repartição das Obras.

Para compreendermos esta forma de organização das encomendas entre os mestres ladrilheiros, pintores e oleiros foi preciso caracterizar, com vários exemplos cronologicamente distintos, as diversas formas de colaboração entre os mestres ladrilheiros, os pintores de azulejos e os mestres oleiros, como discutimos nos tópicos anteriores.

Numa segunda fase, foi preciso identificar as oficinas dos pintores Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida, José dos Santos Pinheiro e Joaquim de Brito e Silva, um trabalho minucioso de reconstituição de dados que preferimos apresentar num volume em separado, no Anexo 1. Demonstrar a operacionalidade do conceito de oficina e ao mesmo tempo a sua maleabilidade foi a maior dificuldade encontrada para a organização da informação referente às colaborações, uma vez que essas foram bastante diversificadas, formando redes que se sobrepõem em diversas articulações.

A principal característica dessa organização informal foi a de agregar a obra de vários pintores e olarias sem constituir uma unidade industrial única, algo que contrariava o princípio de independência individual dos vários profissionais e ao mesmo tempo implicaria uma solidariedade de contas que se considerava prejudicial a longo prazo. Como vamos ter oportunidade de analisar, mesmo quando da criação da Fábrica Real de Louça, com uma superior capacidade de produção, manteve-se uma articulação especial para a produção da azulejaria figurativa, em parte pelo desejo de independência do pintor, em parte pela necessária adaptação à arquitectura, com a articulação com o mestre ladrilhador.<sup>440</sup>

No caso da Grande Oficina de Lisboa, os pintores e oleiros, ao mesmo tempo em que colaboraram com o mestre Bartolomeu Antunes, mantinham a sua própria autonomia, com relações independentes com outros mestres ladrilheiros.

Tanto quanto pudemos apurar, o grande ausente desta estrutura foi o pintor Teotónio dos Santos que, na documentação conhecida, não estabeleceu nenhum vínculo com o mestre

---

<sup>440</sup> Sobre a Real Fábrica de Louça do Rato veja-se, no presente capítulo, o ponto 2.7.

ladrihador Bartolomeu Antunes, que viria a dominar a produção do segundo quartel do século XVIII.<sup>441</sup>

As obras assinadas da capela-mor da Igreja de São Bento, em Viana do Castelo, com uma figuração bastante ingénua, o conjunto da capela-mor da Igreja de Figueiró dos Vinhos, datado de 1716, com um desenho correcto e sintético, mas um azul esmaecido, e o conjunto da capela do santuário de Nossa Senhora da Esperança, em Abrunhosa do Ladário, realizado por volta de 1730, com a representação de caçadas e cenas galantes e uma pincelada solta e expressiva, configuram uma obra bastante ecléctica, que mereceu um conjunto bastante diverso de atribuições, o que não facilita uma correcta identificação da obra de Teotónio dos Santos, cuja actividade se estende até próximo de 1762, ano da sua morte.<sup>442</sup>

Depois de Bartolomeu Antunes, foi o pintor Nicolau de Freitas quem mais beneficiou da criação da Grande Oficina de Lisboa, responsabilizando-se pelos núcleos mais importantes e bem pagos do convento de São Francisco da Bahia (capela-mor da igreja e claustro inferior), do palácio convento de Nossa Senhora das Necessidades (sala dos actos e pequeno claustro), em Lisboa, e da desaparecida galeria da Patriarcal. Como demonstra a documentação do inventário de Bartolomeu Antunes, para esta última obra, o pintor recebeu a assinalável quantia de trinta mil réis por milheiro, uma soma bastante superior aos pagamentos conhecidos de pintores como António de Oliveira Bernardes e Valentim de Almeida:

De dous mil e seiscentos e noventa e cinco azulejos que pintou para a galeria da Patriarcal, a preço de trinta mil reis por milheiro, importão outenta mil outocentos e sincoenta reis, que tudo importa a quantia de trezentos e setenta e tres mil e seiscentos e hum real 373\$601.<sup>443</sup>

---

<sup>441</sup> Para uma biografia recente do pintor Teotónio dos Santos veja-se Miguel Portela - Teotónio dos Santos: “Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos” in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21. No Anexo 1, para a identificação de algumas colaborações, veja-se o artigo: 5.2.4.4.

<sup>442</sup> Para uma possível reconstituição da obra realizada por Teotónio dos Santos com a atribuição do conjunto do colégio de Santo Antão a uma parceria entre o pintor e Nicolau de Freitas, veja-se José Meco - *O azulejo em Portugal*, 1989, p.230.

<sup>443</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13, fólio 19. Sobre o problema da comparação da remuneração dos pintores de azulejo veja-se Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, pp.75-77 e Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, volume 1, pp.365-379.

Ainda segundo as contas correntes estabelecidas com o sogro, as remunerações variavam caso se tratasse de azulejaria seriada, ornamental ou figurativa, e para os azulejos do Palácio Convento das Necessidades, o valor foi de apenas 17 mil réis por milheiro.<sup>444</sup>

Tudo indica que logo após a conclusão do aprendizado na oficina dos Oliveira Bernardes, em Santa Catarina, Nicolau de Freitas constituiu uma oficina independente e voltou a residir na casa paterna, vizinha da Olaria da Travessa dos Curas - Travessa do Forno, nos Anjos, onde desenvolveu a pintura de azulejos em colaboração com o mestre oleiro António Gonçalves [2] (act.1718-1736), que manteve sempre um grande rigor na manufactura dos materiais cerâmicos.

A parceria com Bartolomeu Antunes iniciou-se logo no princípio da carreira e é consensual a atribuição do conjunto de Santo Antão do Tojal a Nicolau de Freitas, como já mencionámos, numa campanha realizada, por volta de 1730, que contou com a colaboração de outro pintor, ainda não identificado.<sup>445</sup>

Se compararmos a obra de Nicolau de Freitas com a de Policarpo de Oliveira Bernardes, que colaboraram tanto na fase de aprendizagem como em obras desta primeira fase, como sugere a campanha da ermida de Porto Salvo, realizada entre os anos de 1735 e 1740, podemos identificar uma opção por uma simplificação no tratamento das figuras e da paisagem, sem cair na espontaneidade pouco rigorosa que caracteriza a obra dos outros pintores da Grande Oficina de Lisboa.

O principal colaborador de Nicolau de Freitas, nas campanhas realizadas para Bartolomeu Antunes, foi o pintor Joaquim Brito e Silva (1716-1782), de quem foi provavelmente mestre entre os anos de 1735 e 1740.<sup>446</sup>

A Joaquim de Brito podemos também atribuir os painéis das salas de aula e os silhares ornamentais rocaille com bustos de imperadores da escadaria conventual das Necessidades,

---

<sup>444</sup> A informação consta do inventário de Bartolomeu Antunes. IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>445</sup> A atribuição, feita pela primeira vez por José Meco - *O azulejo em Portugal*, 1993, p.232, foi seguida também por Luísa Arruda – *Azulejaria Portuguesa Barroca. Figuras de Convite*, 1993, pp.95-100.

<sup>446</sup> Sobre o pintor Joaquim de Brito e Silva, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.4.7.2.

numa obra, como vimos, em que Nicolau de Freitas participou, e que foi dirigida pelos mestres ladrilhadores Bartolomeu Antunes, João Antunes [2], João Nunes e António Antunes [2].<sup>447</sup>

À mesma parceria dos pintores Nicolau de Freitas e Joaquim de Brito devem ser atribuídos os azulejos do Colégio de Santo Antão, num conjunto realizado, ao que tudo indica, por volta de 1740.<sup>448</sup>

Em 1754, quando reclamou dívidas ao mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, Joaquim de Brito dirige uma pequena oficina na companhia de três jovens pintores - Manuel António de Góis (1730-1790), Eusébio da Silva (c.1735-act.1754) e o sobrinho Sebastião Vieira (c.1730-act.1754) -, que são unânimes em declarar que o pintor realizara muitas obras de azulejo para o mestre ladrilhador.<sup>449</sup>

No desenvolvimento da colaboração estabelecida com a criação da Grande Oficina, Joaquim de Brito, José dos Santos Pinheiro, Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida realizaram a monumental campanha de azulejos para os muros e bancos do tanque da Quinta Real de Queluz, documentados nos recibos do mestre ladrilhador João Nunes, em 1755, e na medição de João Antunes [2], em 1756.



Figura 62  
Tanque da Quinta Real de Queluz.  
Grande Oficina de Lisboa.  
Joaquim de Brito, José dos Santos Pinheiro, Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida, 1754-1755.  
© Teresa Verão

---

<sup>447</sup> Sobre o conjunto, veja-se no capítulo 3, o ponto 3.5.1.

<sup>448</sup> José Meco atribuiu os azulejos do átrio da entrada do Colégio de Santo Antão-o-Novo ao pintor Nicolau de Freitas, e o das escadaria monumental ao pintor Teotónio dos Santos: José Meco – *O azulejo em Portugal*, 1993, pp.230 e 234. Sobre o conjunto veja-se ainda António José Barros Veloso e Isabel Almasqué - *Hospitais Cívicos de Lisboa. História e Azulejos*, 1996, pp.49-71.

<sup>449</sup> Sobre a declaração das dívidas de Bartolomeu Antunes ao pintor, veja-se Celso Mangucci - “A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do paço (1688-1753)” in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, p.148. Sobre os pintores colaboradores de Joaquim de Brito veja-se, no Anexo 1, os pontos dedicados a Manuel António de Góis (5.4.7.3), Sebastião Vieira (5.4.7.4) e Eusébio da Silva (5.4.7.5).

Os painéis azuis e brancos que decoram as duas margens do grande tanque, apesar dos muitos restauros, e da qualidade muitas vezes incipiente e irregular da pintura, são uma das criações mais interessantes da azulejaria portuguesa ao reconstituir o cenário de uma extensa paisagem ribeirinha, pontuada por nobres e personagens populares, para acompanhar as nautomaquias da família real.<sup>450</sup>

Num percurso sempre anónimo, como vamos ver a seguir, entre os anos de 1764 e 1769, em colaboração com a Olaria da Travessa das Maias – Travessa da Bica, do mestre oleiro Feliciano António, Joaquim de Brito participou na sociedade de pintores de azulejos, mas numa posição secundária em relação aos pintores Sebastião de Almeida e José dos Santos Pinheiro.<sup>451</sup>

Com Nicolau de Freitas e Joaquim de Brito e Silva sediados nos Anjos, Valentim de Almeida, Sebastião de Almeida e José dos Santos Pinheiro sediados nas olarias da Madragoa, constituem o outro ramo da Grande Oficina de Bartolomeu Antunes.

A carreira do pintor Valentim de Almeida percorre praticamente todo o século XVIII, traçando um percurso singular no meio artístico de Lisboa. Além de ter participado em obras relevantes para a azulejaria do período, foi figura determinante na preparação de uma terceira geração de pintores com enorme projecção nos centros oleiros de Lisboa e Coimbra.<sup>452</sup>

Sabemo-lo nascido em 1692, na freguesia de Nossa Senhora do Socorro, na proximidade dos Anjos, um dos importantes núcleos de olarias da capital, filho de Domingos Francisco e de Maria Almeida da Assunção.<sup>453</sup>

Embora não tenha sido possível identificar com precisão o seu percurso de aprendizagem, Valentim de Almeida esteve desde cedo associado às olarias e, em 1714, com 22 anos, foi padrinho de baptismo de uma filha do mestre oleiro Bernardo Francisco, da Olaria da Rua da

---

<sup>450</sup> Sobre o conjunto, veja-se António Caldeira Pires - *A história do Palácio Queluz*, 1924-1926, volume I, pp.294-296.

<sup>451</sup> Sobre a sociedade dos pintores de azulejo, veja-se, a seguir, o ponto 3.6. Sobre a Olaria da Travessa das Maias-Travessa da Bica, uma das mais tradicionais dos Anjos, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.4.6. Sobre a actividade do mestre oleiro Feliciano António conhecemos apenas a indicação do livro das décimas de Lisboa, em 1767: IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da Décima de Lisboa dos Anjos*, 1767, número 43, fólio 152v.

<sup>452</sup> No Anexo 1, no ponto 5.1.12, procuramos reconstituir os dados biográficos dos principais colaboradores da oficina de Valentim de Almeida.

<sup>453</sup> Celso Mangucci - *A Quinta de Nossa Senhora da Piedade, história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.80.

Madragoa, com quem posteriormente viria a estabelecer uma longa colaboração quando fixou residência na freguesia, a partir de 1731.<sup>454</sup>

Em 1718, o pintor contraiu matrimónio com Teodora Maria de Escárzia, filha de Domingos da Costa e Maria de Escárzia, numa união matrimonial que foi também uma espécie de contrato profissional, já que Domingos da Costa [1] (act.1682-1723) foi um mestre pedreiro com ligações ao meio oleiro da freguesia de Santa Catarina. Por sua vez, o cunhado de Valentim de Almeida, o mestre ladrilhador José da Costa [2], casou-se com a filha do mestre oleiro Francisco dos Santos, que geria a Olaria da Travessa do Benedito, uma das mais importantes de Santa Catarina.<sup>455</sup>

Nesta primeira fase de vida em comum, Valentim e Teodora vivem no prédio da Rua do Capelão, nos Anjos, propriedade da família, onde fizeram baptizar, em 1727, o seu primogénito, Sebastião de Almeida, princípio de uma família numerosa, com vários filhos que, beneficiando de uma certa estabilidade económica, vão desenvolver uma carreira profissional em apoio à oficina do pai.<sup>456</sup>

Em 1731, por volta dos quarenta anos, já homem maduro e pintor experiente, os documentos confirmam a sua recente transferência de morada para a freguesia de Santos-o-Velho, onde aparece mencionado pela primeira vez no Rol de Confessados e onde manufactura os azulejos para a importante encomenda do claustro da Sé do Porto, realizada entre os anos de 1729 e 1731.<sup>457</sup>

Numa primeira análise da obra do pintor Valentim de Almeida, avançamos com a hipótese de uma colaboração com um ainda pouco conhecido pintor Manuel Rodrigues Pereira (act.1713-1734), mas uma análise mais cuidadosa das encomendas realizadas para os Condes de Vila

---

<sup>454</sup> Para o percurso doméstico oleiro Bernardo Francisco veja-se no Anexo 1, o artigo 5.1.10.5. IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-5, fólio 184v.

<sup>455</sup> Para a identificação doméstica pedreiro Domingos da Costa [1], sogro de Valentim de Almeida, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.2.2.1. Para a identificação do mestre ladrilhador José da Costa [2], cunhado do pintor, veja-se o artigo 5.2.2.2

<sup>456</sup> O prédio com o número 2, da Rua do Capelão, é mencionado como propriedade do pintor de azulejos Valentim de Almeida, no registo das décimas de Lisboa, em 1762. Ver: João Miguel dos Santos Simões - *A azulejaria em Portugal no século XVIII*, 2ª edição revista e aumentada, 2012, p.25. Já em 1760, o Livro da Décimas registava a modesta propriedade que proporcionava um rendimento de 40 mil réis anuais. IANTT, Impostos, Anjos, *Décimas dos Prédios*, livro 2987, fólio 54v.

<sup>457</sup> Como identificou Flávio Gonçalves – “A data e o autor dos azulejos do Claustro da Sé do Porto” in *Revista da Faculdade de Letras – História*, série 2, 1987, volume 4, pp.257-272.

Nova de Portimão revela duas encomendas distintas no tempo e não documentam uma parceria entre os dois pintores.<sup>458</sup>

Na verdade, os documentos comprovam que nos anos de 1733 e 1734, Manuel Rodrigues Pereira pinta azulejos para o interior do paço dos Condes de Vila Nova (Palácio Marqueses de Abrantes, actual Embaixada de França, em Lisboa). Num primeiro recibo, o pintor recebe “*por conta dos azulejos que pinto para as obras que faz o dito excelentíssimo senhor neste seu palacio...*” indicando que é um adiantamento por uma encomenda ainda no seu princípio, e por uma única vez assina com o nome completo, “*Manoel Roix Pr.º*”. Em 1734, nova verba paga, desta vez para finalizar a encomenda, do “*resto do azulejo*”.<sup>459</sup>

Segundo o que pudemos apurar, o pintor de azulejos Manuel Rodrigues Pereira distingue-se também do pintor Manuel Rodrigues (act.1700-c.1733) que, em 1709, realizou diversos trabalhos para os edifícios da Quinta de Marvila, decorando diversas salas, portas e coches.<sup>460</sup>

Entre esses trabalhos especifica-se que pintou e dourou a liteira vermelha, o coche castelhano e o “*jogo novo do Conde*”. Em 1711, ainda para a Quinta de Marvila, foi-lhe paga a avultada quantia de quinhentos mil e setecentos e vinte réis, pelo “*rol de pinturas que fez de verde nos quartos altos e baixos da quinta, pátio, cozinha e copa...*”<sup>461</sup>

Coincidindo com a morte do pintor Manuel Pereira, ocorrida entre os anos de 1734 e 1735, sabemos ainda que as dívidas dos Condes de Vila Nova seriam diferidas no tempo e pagas pelo rendimento de uma Quinta no Seixal, e mais de 800 mil réis ficariam em dívida ao seu filho, o também pintor António Pereira Farinha.<sup>462</sup>

---

<sup>458</sup> Celso Mangucci - *A Quinta de Nossa Senhora da Piedade, história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.80. Sobre o pintor de azulejos Manuel Rodrigues Pereira, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.1.10.10.

<sup>459</sup> Sobre o pintor dourador Manuel Rodrigues, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.1.10.9. IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, numero 99, Maço de documentos. Documentos números 23, 24, 25, 26 e 27, datados do ano de 1734.

<sup>460</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, livro 247, *Livro da receita e despesa da Casa do Conde de Vila Nova*.

<sup>461</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, livro 248, *Livro Receita e despesa do padre Frei António da Conceição*.

<sup>462</sup> “*A António Pereira Farinha filho do pintor Manuel Pereira estão/ consignados na renda da quinta do Seixal que ira ar/rendada Joseph Pereira da Silva guarda da caza da India/ 160R pagos aos quartéis adiantados a 40R cada quartel de oitocentos e tantos mil réis que/ se devião a seu pai por pinturas.*” IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, livro 204, *Livro Receita e despesa*, fólho 18.

É provável que os azulejos da actual Igreja de Nossa Senhora da Piedade, realizados por volta de 1724, sejam da autoria dos pintores José da Silva de Oliveira [2] e Manuel Caetano Pereira, que por esses anos colaboram com as Olaria da Rua da Madragoa e da Rua do Guarda-mor.

Obra marcada por uma pincelada larga e gestual, acentuando volumes e sombras com pouca delicadeza, apresentam pontos de contacto com os azulejos da igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche, a primeira obra conhecida de Valentim de Almeida, realizada nas olarias dos Anjos, em 1723, em colaboração com o mestre ladrilhador Manuel da Silva, não sendo de excluir, apesar de não documentado, um primeiro aprendizado com esses pintores.<sup>463</sup>

A longa e profícua relação de quase duas décadas de Valentim de Almeida com a Casa dos Condes de Vila Nova só se vai iniciar em 1738, quando realiza um desaparecido conjunto de painéis figurativos com as cabeceiras recortadas para a “varanda” do jardim, cuja presença se pode identificar num desenho setecentista com uma vista de Lisboa. Seria um conjunto em tudo semelhante aos azulejos de São Vicente de Fora, realizados por volta de 1736, também, quanto a nós, bem atribuídos à oficina do pintor.<sup>464</sup>

Outro indício da fase madura do percurso artístico de Valentim de Almeida é a aceitação, como comprovam o Rol dos Confessados da Freguesia de Santos-o-Velho, a partir de 1731, dos aprendizes Teotónio José, Agostinho de Oliveira e, por último, em 1733, de Sebastião Gomes Ferreira (act.1738-1750), que na década seguinte torna-se o seu principal colaborador. Numa forma de aliança comum ao regime mestreiral, Sebastião Gomes irá casar, em 1740, com Ana Amadora de Escárzia (ou Escarce), a filha mais velha de Valentim de Almeida. Entre as obras protagonizadas pela parceria contam-se a encomenda da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira, e a do Colégio do Espírito Santo, realizadas em simultâneo, entre os anos de 1744 e 1749.<sup>465</sup>

---

<sup>463</sup> Seguimos aqui a atribuição de José Meco, *O azulejo em Portugal*, 1993, pp.230-231. Sobre essa campanha veja-se o rigoroso estudo de Flávio Gonçalves – “As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na Arte Portuguesa na primeira metade do século XVIII in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 1983, III série, número 89, I tomo, pp. 245-269. A data refere-se à celebração do contrato, recentemente transcrito por Miguel Portela – “Manuel da Silva: mestre dos azulejos da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche” in *Jornal O Figueirense*, 16 de Julho de 2016, pp.8-9. Sobre o mestre ladrilhador Manuel da Silva, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.1.12.10.

<sup>464</sup> José Meco, *O azulejo em Portugal*, 1993, pp. 230-232. Os azulejos do claustro superior de São Vicente de Fora estão referenciados em um documento de pagamento ao mestre ladrilhador José da Costa [2], em 1737. A referência ao documento foi publicada por Miguel Suromenho - *Mosteiro de São Vicente de Fora, Arte e História*, coordenação de Sandra Costa Saldanha, 2010. IANTT, São Vicente de Fora, 2ª incorporação, documentos avulsos, caixa 18, maço 47, documento 75, número 5578.

<sup>465</sup> Sobre o pintor Sebastião Gomes Ferreira, veja-se, no Anexo 1, o artigo 5.1.12.3.

É provável que, em colaboração com o mestre ladrilhador José da Costa [2], cunhado de Valentim de Almeida, Sebastião Gomes Ferreira tenha pintado os azulejos para a capela da Quinta de Lázaro Leitão, na Junqueira, a sua obra mais importante, ainda sim marcada por alguma ingenuidade na construção do espaço onde se movem os grupos de personagens que acompanham o momento da crucificação de Jesus.<sup>466</sup>

Além do genro e do filho mais velho, um outro colaborador importante para esse longo ciclo oficial foi Domingos de Almeida (1716-act.1763) que desempenha o papel de mestre ladrilhador em algumas encomendas do pintor. Na primeira referência profissional conhecida, Domingos de Almeida está associado às obras da Quinta da Piedade, em 1744, no decurso das quais redige o recibo para o mestre ladrilhador José da Silva Pepino, que não sabe escrever.<sup>467</sup>

Em 1761, o mestre ladrilhador encontra-se em Faro, planeando e realizando a intervenção de restauro do revestimento da abóbada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, danificada pelo terramoto, com o assentamento de novos azulejos numa composição prévia, azul e branca, atribuída a Policarpo de Oliveira Bernardes.<sup>468</sup>

Em 1762-1763, Domingos de Almeida reside na freguesia de Santa Catarina, na rua do Caldeira, e o livro das décimas identifica-o como “oficial de azulejador”. Os dados conhecidos, aliados a esta sua itinerância profissional, tornam incompatível a sua actividade como pintor de azulejos, como foi proposto por José Meco.<sup>469</sup>

No percurso de Valentim de Almeida, é importante salientar a qualidade dos enquadramentos das molduras em forma de boca de cena, como nos conjuntos realizados para o claustro inferior da Sé do Porto e para o oratório da Quinta de Nossa Senhora da Piedade, em Vila Franca de Xira. No segundo caso, seguindo o novo vocabulário *rocaille*, a decoração propõe uma exuberante arquitectura policroma para o exíguo espaço do oratório, naquele que é uma das mais bem conseguidas composições do período. Em ambos os casos, marcados por

---

<sup>466</sup> A documentação sobre a campanha dos azulejos foi revelada por Artur Lamas - *A casa-nobre de Lázaro Leitão no sítio da Junqueira: extra-muros da antiga Lisboa*, 1925, pp.140-141.

<sup>467</sup> Para uma reconstituição do percurso do mestre ladrilhador Domingos de Almeida, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.1.12.11.

<sup>468</sup> Segundo o documento publicado por Francisco Lameira - *A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco*, 1992.

<sup>469</sup> Agradecemos à Dr.ª Isabel Mendonça a gentileza de nos ter comunicado a existência do documento. IANTT, Arquivo do Tribunal de Contas, Décima da Cidade, Freguesia de Santa Catarina, Maneios, DC305M (1762/1763), fólio 100v. José Meco - Os azulejos do antigo Colégio de Jesus, dos Meninos Órfãos in *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria*, 2005.

soluções inovadoras, houve a necessidade de realizar um bom desenho preparatório e é provável que tenha havido a contribuição de um pintor decorador mais experiente.

O pintor de azulejos sabe que também foi escolhido pela sua capacidade de propor uma nova arquitectura para o claustro medieval, ou melhor para que o seu discurso plástico, convocando o brilho da cerâmica, seja um ponto intermédio entre a volumetria da pedra e a pintura, e com modernidade, ao lado dos novos portais desenhados por Nasoni, projecte um arco proscénio, uma verdadeira boca de cena para a dignificação dos passos dos *Cânticos dos Cânticos*.

Como vimos, esta pulsão arquitectónica e decorativa não implica uma falta de interesse pelo discurso das imagens. O extenso programa iconográfico realizado para a decoração das salas de aulas do Colégio do Espírito Santo de Évora, entre os anos de 1744 e 1749, demonstra a importância do azulejo como suporte de um discurso visual para a arquitectura.

Em 1750, Valentim de Almeida perdeu a colaboração do genro Sebastião Gomes Ferreira, falecido prematuramente, e o seu filho Sebastião Inácio de Almeida, então um jovem de 23 anos, assume o estatuto de colaborador principal. Em 1754, possuímos documentação de que a oficina está em pleno funcionamento já que, no processo de apuramento das dívidas deixadas por pagar com a morte do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, Valentim de Almeida e Sebastião Inácio de Almeida, “*mestres pintores de azulejo*”, apresentam contas separadas, embora as testemunhas, os jovens pintores Salvador Carvalho de Sousa (1730-1810) e Martinho José (c.1732-act.1754), sejam os mesmos.<sup>470</sup>

---

<sup>470</sup> Para uma transcrição completa das certidões de dívida veja-se Celso Mangucci - “A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do paço (1688-1753)”, *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.147-148. O pintor de azulejos Salvador de Sousa e Carvalho vai desenvolver uma importante carreira em Coimbra, que mereceu um estudo rigoroso de Diana Gonçalves dos Santos - *Azulejaria de Fabrico Coimbra (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*. Dissertação de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014. Sobre a fase inicial do pintor Salvador Carvalho de Sousa em Lisboa, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.1.12.9, e sobre Martinho José, o artigo 5.1.12.8.

## 2.6 A SOCIEDADE DOS PINTORES DE AZULEJOS (1764-1769)

O texto de Rui Mendes, com a revelação da criação de uma sociedade de pintores de azulejos é uma contribuição fundamental para o conhecimento da produção entre o grande sismo de 1755 e o ano de 1771, em que Sebastião de Almeida assumiu o cargo de director artístico da Real Fábrica de Louça do Rato.<sup>471</sup>

Se a Grande Oficina de Lisboa, criada por volta de 1740, com a contratação de Valentim de Almeida, Sebastião de Almeida, José dos Santos Pinheiro e Joaquim de Brito e Silva, serviu os interesses do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, a mesma ideia, de reunir numa sociedade os principais pintores de Lisboa, foi utilizada para defender os interesses dos pintores de azulejo contra a diminuição dos preços pagos pelos mestres ladrilhadores pela pintura dos azulejos. Mais importante, criou-se uma linha de continuidade na aproximação do percurso de vários pintores, que agora já não estavam sob o ascendente de Nicolau de Freitas, que provavelmente já tinha abandonado a profissão (viria a falecer em 1765). Em compensação, os experientes pintores de Lisboa conseguiram convencer o jovem Bernardo José de Sousa (1738-act.1790) a fazer parte da sociedade.<sup>472</sup>

O desiderato de proteger os pintores da ganância dos mestres ladrilhadores foi o motivo principal da criação da sociedade, como expresso na própria escritura, que definiu com clareza esse objectivo:

...atendendo a desordem e prejuízo que experimentam na sua dita ocupação de pintura de azulejo e na liberdade de cada um em agenciar obra sujeitando-se a preços diminutos e em grave danos de seus empregos de que só se sustentam as suas casas e famílias.<sup>473</sup>

Para que o propósito de fixar um preço mínimo pela pintura do azulejo resultasse era necessário que esses pintores representassem o conjunto dos melhores e mais experientes de Lisboa e, na verdade, com a excepção do pintor de azulejos Joaquim de Oliveira (c.1714-

---

<sup>471</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino" in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

<sup>472</sup> Sobre o pintor de azulejos Bernardo José de Sousa, veja-se, no Anexo 1, o artigo 5.1.11.4.

<sup>473</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino" in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

act.1780), que vai trabalhar com o mestre ladrilhador Domingos Jorge (act.1738-1781), esse objectivo parece ter sido alcançado.<sup>474</sup>

Como vimos com a Grande Oficina, a sociedade também não eliminava a individualidade dos pintores. Pelo contrário, esses podiam manter a relação clientelar anteriormente estabelecida com os “seus” mestres ladrilheiros, tendo apenas a obrigação de manter o mesmo preço pela pintura do azulejo:

...que por cada um e cada um por si conservarão os seus fregueses ladrilheiros ou outros quaisquer que possam adquirir e observando os preços que entre todos foi estabelecido e por eles determinado e pelo tempo de suas vidas.<sup>475</sup>

O facto de se constituírem com uma sociedade não obrigou a concentração da produção em uma única fábrica ou olaria que, como vimos, eram pequenas unidades que não tinham capacidade para realizar grandes encomendas. Como anteriormente, os pintores trabalhavam onde era necessário, com Valentim de Almeida, Sebastião de Almeida, José dos Santos Pinheiro e Bernardo José de Sousa a colaborar com as olarias de Santos, onde residiam, e Joaquim de Brito e Silva com as olarias dos Anjos, sempre com o cuidado de coartarem o abuso económico por parte dos mestres ladrilheiros:

...cada um deles sócios trabalharão onde for necessário e não pintarão mais que até um milheiro de azulejo fiado e sem que ele seja pago do seu importe e sucedendo qualquer ladrilhador ou outra pessoa freguesa de qualquer um deles sócios mudar para qualquer dos mesmos sócios estes não aceitaram a obra alguma sem que primeiro lhe seja apresentado um recibo em que se conste ter pago toda a obra que foi sendo feita.<sup>476</sup>

Como se percebe pelo articulado da escritura, os dois principais líderes da sociedade foram Sebastião de Almeida e José Santos Pinheiro, que vão receber a metade dos lucros, enquanto a outra metade vai ser repartida pelos três sócios restantes, Valentim de Almeida, já com 72

---

<sup>474</sup> Sobre o mestre ladrilhador Domingos Jorge, veja-se no volume do Anexo 1, o artigo 5.1.11.1, e sobre o pintor Joaquim Oliveira, o artigo 5.1.11.2.

<sup>475</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.57.

<sup>476</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.57

anos, Bernardo José de Sousa, ainda um jovem pintor de 26 anos, e Joaquim de Brito e Silva, que parece ter perdido algum protagonismo depois da morte de Bartolomeu Antunes:

...e se fará conta abatendo a despeza e o que ficar será repartido na forma do seu ajuste que he o seguinte: farce haõ seis quinhoes iguais, e destes pertenceraõ a elles socios Sebastiaõ Ignacio de Almeyda, e Jozé dos Santos Pinheyro tres quinhoes repartidos por ambos igualmente e os outros tres quinhoes pertenceraõ a elles tres companheyros Joaquim de Brito, Bernardo Jozé e Valentim de Almeyda, repartidos por cada hum destes tres o seu quinhão igualmente.<sup>477</sup>

Como foi costume entre os pintores especializados, no âmbito da sociedade, a pintura dos azulejos fazia-se diariamente, em regime fabril, podendo-se calcular um preço pela diária, como podemos seguir pelo articulado das penalizações que poderiam sofrer os pintores faltosos ao seu compromisso. Mais uma vez havia uma diferenciação entre os sócios principais, Sebastião de Almeida e José dos Santos Pinheiro, e os outros três minoritários:

Que se algum companheyro por negocio que tiver, deixar de trabalhar alguns dias, sendo dos que tem mayor porção na repartição do dinheyro se lhe habaterá na sua sua conta mil e duzentos reis por cada hum dia que assim faltar, e sendo dos que tem menor parte se lhe habaterá outocentos reis por cada hum dia que assim tambem faltar.<sup>478</sup>

Os dados que dispomos sobre o pintor José dos Santos Pinheiro, um dos mais operosos da sua geração, indicam a residência em Santos-o-Velho, onde trabalhou inicialmente com o mestre oleiro António Rodrigues de Almada (act.1729-c.1765), não sendo possível identificar com exactidão o percurso de aprendizagem.<sup>479</sup>

Em 1754, quando reclamou dívidas ao mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, o pintor liderava uma oficina independente, assalariando os jovens pintores José da Silva de Oliveira [2] e Joaquim José. Nesse período, em confirmação do carácter aberto da Grande Oficina de

---

<sup>477</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino" in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.57

<sup>478</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino" in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.57

<sup>479</sup> Sobre o mestre oleiro António Rodrigues de Almada, veja-se, no Anexo 1, o artigo 5.1.8.3.

Lisboa, José dos Santos Pinheiro fornecia azulejos para Bartolomeu Antunes e também colaborava com o mestre ladrilhador João Gomes (c.1701-act.1754).<sup>480</sup>

Além de serem vizinhos em Santos, a ligação de Santos Pinheiro à família dos Almeida, pelo menos a partir de meados do século XVIII, foi sempre muito estreita e o pintor foi responsável pela formação inicial de Salvador de Sousa e Carvalho que, como vimos, em 1754, era oficial de Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida.<sup>481</sup>

É bastante provável que, em 1761, José dos Santos Pinheiro seja o pintor que colaborou com o mestre ladrilhador Domingos de Almeida nos azulejos para o restauro da parte central da abóbada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro. Nesta obra, que pode servir de base a constituição de um *corpus* bastante extenso, é evidente a proximidade o estilo da oficina de Valentim de Almeida e também das limitações do pintor.<sup>482</sup>

Durante a vigência da Sociedade dos Pintores, José dos Santos Pinheiro realizou, provavelmente, o revestimento dos azulejos da Igreja da Misericórdia de Evoramonte, contratados com o mestre ladrilhador Tomás de Barros (1705-act.1770), com a habitual pintura estereotipada que lhe permitiu desenvolver numerosas encomendas.<sup>483</sup>



Figura 63  
Valentim de Almeida, c.1764  
Capela da Quinta dos Marquês de Pombal, Oeiras  
Fotografia do autor

<sup>480</sup> Sobre o mestre ladrilhador João Gomes, veja-se, no Anexo 1, o artigo 5.1.9.2.

<sup>481</sup> Para a formação do pintor Salvador de Sousa e Carvalho em Lisboa, veja-se, no Anexo 1, o artigo 5.1.12.9.

<sup>482</sup> Sobre o mestre ladrilhador Domingos de Almeida, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.1.12.11.

<sup>483</sup> Sobre o conjunto veja-se Rosário Salema de Carvalho - *Por amor de Deus: representação das obras de misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista,*

Após a dissolução da sociedade de pintores, Pinheiro continuou a colaborar com o pintor de azulejo Joaquim de Brito e Silva, que foi seu parceiro na encomenda dos desaparecidos azulejos para o Hospital de São José, em 1771.<sup>484</sup>

A sociedade, criada em dezembro de 1764, dissolveu-se em 1769, e as duas obras mais importantes, que exigiu a participação de todos os membros, serão os conjuntos da Quinta dos Marquêses de Pombal, em Oeiras, e do Palácio de António Rebelo de Andrade, da Rua da Politécnica, em Lisboa, que denotam a presença de um conjunto variado de pintores, normalmente responsáveis pelos painéis da decoração de uma determinada sala.<sup>485</sup>

Na Sociedade dos Pintores, por uma segunda vez, num processo que tudo indica ter-se iniciado com a formação da Grande Oficina de Lisboa, o anonimato e a aproximação entre os pintores forjaram uma cultura comum, com a partilha de gravuras e desenhos, e também as novidades trazidas pelos arquitectos, com ornamentações semelhantes utilizadas nos estuques e no azulejo.



Figura 64. Painel ornamental. Sociedade dos Pintores de Azulejo. Sebastião de Almeida, c.1765-1769. Quinta dos Marquêses de Pombal, Oeiras. © Teresa Verão

---

2007, volume II, pp.175-176. Sobre o mestre ladrilhador Tomás de Barros, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.1.12.12.

<sup>484</sup> Vítor Ribeiro – “Ceramistas do século XVIII” in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.4.

<sup>485</sup> Para uma reavaliação recente do conjunto de Oeiras, veja-se José Meco – Palácio do Marquês de Pombal in *Azulejos, Maravilhas de Portugal*. Coordenação de Rosário Salema de Carvalho, 2017, pp.267-273. Sobre o conjunto do Palácio Rebelo de Andrade, também conhecido como Palácio Ceia veja-se Maria Alexandra Gago da Câmara e Paulo Oliveira Ramos – *O Palácio Ceia: sede da Universidade Aberta: o sítio, o palácio, uma cronologia*, 2014.

## 2.7 A REAL FABRICA DE LOUÇA DO RATO DE SEBASTIÃO DE ALMEIDA (1771-1779)

A evolução do projecto da Real Fábrica de Louça permite-nos compreender as dificuldades da introdução da produção do azulejo figurativo no sistema fabril, uma vez que os conjuntos, especificamente criados para um determinado edifício, demandam um programa iconográfico e decorativo específico, e a colaboração de pintores e mestres ladrilhadores, na maior parte dos casos sem um vínculo permanente com a Fábrica. Em grande medida, a história da produção da Fábrica do Rato repete o processo ocorrido com as pequenas olarias seiscentistas que foram obrigadas a colaborar com profissionais externos para a realização destas encomendas, sem que se criasse uma empresa e uma identidade autoral única.

A história da fábrica permite-nos também abordar a questão da formação dos pintores de azulejo, uma vez que a Real Fábrica de Louça, ao projectar-se como uma alavanca para o desenvolvimento industrial, assumiu-se como um projecto de ensino de artífices especializados ou na olaria ou na pintura de louça.

Permite-nos ainda comparar os percursos de Sebastião Inácio de Almeida (1727-1779) e Francisco de Paula e Oliveira (act.1788-1825), dois directores artísticos da fábrica que também se dedicaram a pintura do azulejo de forma anónima, mas que se apoiaram no estatuto de pintores para ocuparem o cargo principal.<sup>486</sup>

A Real Fábrica de Louça, criada por força do contrato de 1º de Agosto de 1767, celebrado com o turinense Tomás Brunetto, localizava-se junto à mãe d'água, nos limites do novo bairro das fábricas das sedas, longe dos antigos núcleos de produção cerâmica da capital.<sup>487</sup>

Com um novo enquadramento urbano, a iniciativa inseriu-se nas políticas pombalinas de desenvolvimento industrial, sob a direcção económica do Estado, no âmbito de uma genérica Real Escola das Manufacturas, que tinha o seu pólo central na Fábrica das Sedas, considerada, pelo volume de negócios no mercado internacional, uma das forças motrizes do desenvolvimento económico. Além da fábrica de louça, o programa regenerador da economia incluiu outras unidades como a Fábrica de Pentes de Marfim do francês Gabriel de La Croix

---

<sup>486</sup> Para o percurso de Sebastião de Almeida, veja-se, no Anexo 1, o artigo 5.1.12.4. Para uma reavaliação do percurso de Francisco de Paula e Oliveira como pintor de azulejos, veja-se João Castel-Branco Pereira - *Cerâmica Neoclássica em Portugal*, 1997, pp.27-40.

<sup>487</sup> Para uma cuidada e extensa revisão da história e da produção da Real Fábrica de Louça, veja-se o catálogo da exposição coordenada por Paulo Henriques, João Pedro Monteiro, e, Alexandre Nobre Pais - *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, 2003. Para uma análise do plano urbano do Bairro da Fábrica das Sedas seguimos o texto de Walter Rossa - *Além da Baixa: indícios de planeamento urbano na Lisboa Setecentista*, 1998.

(1764), a “fábrica” de estuques do milanês Giovanni Grossi (1766) e a Fábrica de Fundição de Metais do mantuano Júlio Gatti (1767).<sup>488</sup>

Na Fábrica do Rato estavam inscritos, em 1772, cinquenta e nove aprendizes, que serão formados, de maneira exclusiva, como oleiros ou pintores de louça, um número absolutamente inaudito quando comparado com os dois ou três aprendizes da velha ordem mesteiral, e

demonstram a

implementação

efectiva do papel de

escola fabril.<sup>489</sup>

Embora a produção de

azulejos não tenha

constituído um dos

objectivos iniciais da

criação da Real Fábrica

de Louça, o modelo

pôs em prática várias ideias

programáticas há muito

defendidas para o aprimoramento da indústria, seja através de melhorias tecnológicas, seja pela formação artística especializada. Na Real Fábrica de Louça, havia uma separação clara entre a olaria e a pintura cerâmica, com mestres em cada uma das áreas que dirigiam oficiais que, no caso dos pintores de louça, recebiam formação através da prática do desenho.

Ultrapassando as pequenas olarias, a Fábrica contava com quatro fornos, o que aumentava consideravelmente a capacidade de produção, as matérias primas eram de melhor qualidade, muitas vezes importadas, havia uma sala de pintura em separado e a venda da produção estaria, em teoria, assegurada através da exportação pelas companhias de comércio criadas pelo Estado.

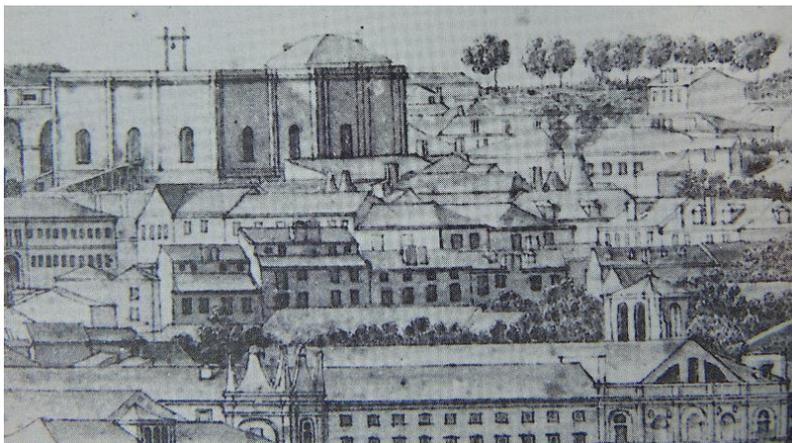


Figura 65  
*Vista de Lisboa. Detalhe da área das Amoreiras, com a representação de três chaminés da Real Fábrica de Louça do Rato, último quartel do século XVIII* ©Academia Nacional de Belas Artes

<sup>488</sup> A obra de José Acúrsio das Neves - *Noções históricas económicas e administrativas sobre a produção e a manufactura das sedas em Portugal, particularmente sobre a Real Fábrica do subúrbio do Rato e suas anexas*, 1827 é ainda uma fonte essencial para o conhecimento da história da criação dessas unidades fabris.

<sup>489</sup> O número pode ser confirmado através dos livros dos registos de aprendizes da Fábrica, que se conservam na IANTT.

Depois da curta e criativa direcção de Tomás Brunetto (1767-1771), a produção de azulejos foi iniciada, no segundo período, sob a direcção do experiente Sebastião Inácio de Almeida, que desde criança residiu nas proximidades das olarias de Santos-o-Velho, onde fez o aprendizado e desenvolveu a sua obra na companhia do pai, o pintor de azulejos Valentim de Almeida.<sup>490</sup>

No exercício das funções como director artístico, Sebastião de Almeida mandou construir novos fornos, introduziu uma nova fórmula de vidro, reformulou a linha de produção de louça e implementou a produção regular de azulejaria de padrão.<sup>491</sup>

Para a escolha de Sebastião de Almeida foi decisiva a longa experiência com os mestres oleiros como Cláudio Gonçalves, da olaria da Rua do Guarda-mor, que acompanhou a reintrodução da policromia, como documenta o excelente conjunto produzido para o oratório do edifício principal da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, em 1752.<sup>492</sup>

Além da produção de azulejos de padrão, algumas encomendas extraordinárias, como as da Cascata do Taveira, para a Quinta do Marques de Pombal em Oeiras, realizada nos anos de 1773-1774, confirmam uma produção de azulejaria figurativa que, no entanto, ao contrário da louça, nunca recebeu a marca da Fábrica ou a assinatura do pintor.<sup>493</sup>

Desde os trabalhos pioneiros de José Queirós, é comum referir-se, com um certo exagero, a existência de uma aula de desenho nas instalações da Real Fabrica do Rato. O problema não está na prática educativa, mas no âmbito da formação, que tudo indica centrava-se no primeiro estágio desse aprendizado, que consistia apenas na cópia de gravuras.<sup>494</sup>

---

<sup>490</sup> Para uma reavaliação recente do percurso de Sebastião Inácio de Almeida veja-se: Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.80; Alexandre Nobre Pais - Sebastião de Almeida, 1771-1779 in *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, pp.282-307 e Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino" in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59. No anexo 1, veja-se o artigo 5.1.12.4.

<sup>491</sup> Alexandre Nobre Pais - Sebastião de Almeida, 1771-1779 in *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, pp.282-307.

<sup>492</sup> Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.80.

<sup>493</sup> A confirmação da autoria pelo trabalho de investigação de Isabel Mendonça foi revelada por José Meco - Palácio do Marquês de Pombal in *Azulejos, Maravilhas de Portugal*. Coordenação de Rosário Salema de Carvalho, 2017, p.272.

<sup>494</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*. Edição de José Manuel Garcia e Orlando da Rocha Pinto, 1987, p.62.

Esta questão pode ser melhor compreendida se acompanharmos a carta de candidatura do pintor Francisco de Paula e Oliveira para o provimento do cargo de mestre da Real Fábrica de Louça. Escrita em 1818, Paula e Oliveira, que se havia formado na própria fábrica, procurou valorizar-se enquanto pintor, profissão que exigiria uma educação cuidada, tendo por base o aprendizado de todas as regras e preceitos do desenho:

Primeiramente he necessario o estudo do dezenho em todas as regras e preceitos: segundo a noção das historias Sagradas e Profanas, fabulas, história natural, tanto do mundo vegital quanto animal dos trez himisferios para com verdadeiros conhecimentos satisfazer á delineação dos diferentes caprixos particulares nos emblemas que dictão, ou mesmo reformando-os com acrescentamento, ou diminuições para constituimento das partes agradaveis, conforme ao gosto de quem os dicta, ou nos cazos de nada disso acontecer, sempre é infalível a tradução do debuxo para maior ponto no lemite do quadro que deve occupar, e o ponto de vista que deve ter, segundo se destina o assentamento dos ditos quadros.<sup>495</sup>

Segundo o discurso de Paula e Oliveira, que se enganou de forma desastrada no número dos hemisférios do globo, a formação de base em desenho deveria ser complementada com o conhecimento, verdadeiramente enciclopédico, da história sagrada e profana, da mitologia clássica e da fauna e flora de todos os continentes. Estas duas experiências formativas capacitariam o pintor de azulejos a poder realizar um *capriccio*, termo italiano que utiliza em sentido lato para designar todo o tipo de paisagens ou pinturas de género com alguma fantasia, dotadas ou não de sentido simbólico.

Fica evidente também que, na verdade, além de funcionar como formação matricial do pintor, no caso do azulejo, o desenho desempenha um papel importante não no processo criativo das obras, mas sim como instrumento de "tradução" entre a gravura e a sua adaptação ao suporte arquitectónico, possibilitando ampliações ou diminuições, ou ainda os acréscimos para alcançar uma composição "agradável" que responderia aos desejos dos clientes.

Num percurso formativo excepcional, na Fábrica do Rato, Paula e Oliveira formou-se primeiro como oleiro e depois como pintor de louça até, finalmente, chegar aos azulejos figurativos. Mas como era de conhecimento geral, e principalmente da Junta do Comércio, a quem cabia fazer a nomeação, a formação de base era muito rudimentar e Paula e Oliveira reclama que

---

<sup>495</sup> O extracto da carta de Francisco de Paula e Oliveira foi publicado no catálogo da exposição coordenada por João Castel-Branco Pereira - *Cerâmica Neoclássica em Portugal*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1997, pp.92-93.

frequentou aulas de desenho, à sua própria custa, fora do âmbito da Fábrica do Rato, como referiu o relatório sobre as suas pretensões ao cargo de mestre:

E como o Supplicante se acha com as circunstancias necessarias para exercer o dito Emprego que occupa, sendo huma das mais principaes o effectivo exercicio de 35 annos na mesma Real Fabrica onde aprendeu como mostra pelo Documento número 1, principiando pela maõ d’obra de olaria passou depois para a pintura de Louça, e azulejos entrefinos, e dezejando adiantar-se passou a expensas suas a estudar o dezenho, e conseguiu em fim chegar a Pintor de Azulejo de grutesco, o que de muitos annos a esta parte tem sempre praticado com aquella perfeiçaõ que por ella tema dita Real fabrica gozado este artefacto como exclusivo, resultando-lhe delle grandes e solidos interesses.<sup>496</sup>

Como refere a documentação dos azulejos fornecidos para a Ermida de Monserrate e para a Igreja de Agualva, a produção de azulejos figurativos manteve-se sempre como um negócio à parte, com pagamentos separados aos pintores e aos mestres ladrilhadores, com a Fábrica do Rato a fazer-se cobrar pela matéria prima e pela cozedura. Como se depreende do trecho citado, e das acusações do italiano Alexandre Vandelli, Francisco Paula e Oliveira passou a exercer desse negócio de maneira exclusiva, com algum sucesso económico.<sup>497</sup>

Tanto Sebastião de Almeida como Francisco de Paula e Oliveira, apesar de não possuírem obra assinada, acabaram com trajectos diferentes por reclamarem serem reconhecidos como pintores, ainda que esta pintura fosse exercida no contexto das artes decorativas.

Apesar dos constrangimentos causados pela estrutura de produção, que obrigava à colaboração com fábrica-olaria e com os mestres ladrilhadores, e apesar de ser um discurso relativamente simplificado da pintura, o azulejo figurativo foi sempre considerado distinto da mera especialidade técnica da pintura cerâmica, tal como era ensinada e exercida pelos pintores de louça.

---

<sup>496</sup> Confrontar João Castel-Branco Pereira - *Cerâmica Neoclássica em Portugal*, 1997, p.92.

<sup>497</sup> Para uma revisão recente da encomenda dos azulejos de Monserrate veja-se Celso Mangucci, Alexandra Gago da Câmara e Teresa Verão – “No vão do quinto Arco das Águas Livres. Os azulejos da Fábrica do Rato para a Ermida de Nossa Senhora de Monserrate” in *Cadernos do Arquivo Municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2ª série, número 7, janeiro de 2017, pp.171-191. Os desaparecidos azulejos de Agualva foram fornecidos pelo mestre ladrilhador António Manuel Godinho: Vítor Ribeiro – “Ceramistas do século XVIII” in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.5. Para um relato das acusações sobre o negócio do azulejo, que Alexandre Vandelli considerava lesivo aos interesses da Real Fábrica de Louça veja-se Gustavo de Matos Sequeira – *Depois do terremoto: subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*, 1922, volume IV, pp.167-168.

## 2.8 O RECONHECIMENTO SOCIAL DOS PINTORES DE AZULEJO

Para determinarmos a forma da contribuição dos pintores de azulejo, examinamos, por um lado, a estrutura de criação, com a relação com os iconógrafos e com os arquitectos e, por outro, com a estrutura de produção, com os mestres oleiros e os mestres ladrilhadores.

Mesmo no desenvolvimento de uma linguagem pictórica simplificada em tons de azul e branco, a adaptação dos programas iconográficos, muitos dos quais realizados a partir de fontes literárias, foi uma oportunidade para que os pintores assumissem um certo protagonismo e desenvolvessem um percurso profissional individual, ainda que matizado no contexto oficial, em que foi frequente a colaboração de pintores secundários, como analisámos nos últimos anos da actividade de Gabriel del Barco, nos anos de 1699-1700.<sup>498</sup>

Tanto o pintor espanhol, natural de Sigüenza, quanto António de Oliveira Bernardes, natural de Beja, apesar de “estrangeiros”, já eram pintores reconhecidos no meio lisboeta quando passaram a dedicar-se à pintura dos azulejos. Este reconhecimento pode ser confirmado pelos assentos na Irmandade de São Lucas, nos primeiros anos da década de oitenta do século XVII. De maneira clara, ambos os pintores estavam ligados às principais oficinas de Lisboa, Gabriel del Barco pelo casamento com uma irmã do pintor Marcos da Cruz, enquanto Bernardes se consorciou com a filha do pintor Francisco Ferreira de Araújo.<sup>499</sup>

Como vimos no caso de Viana de Castelo, António de Oliveira Bernardes, mesmo sem deslocar-se à igreja da Misericórdia, é o principal interlocutor do engenheiro Silva Pais, tanto para os azulejos como para a tela da boca da tribuna. O mesmo se passou com Gabriel del Barco que assinou directamente com os frades jerónimos o contrato para a pintura de azulejos do dormitório do Mosteiro de Belém, em 1691.<sup>500</sup>

---

<sup>498</sup> No Anexo 1, no artigo 5.1.1.1, procuramos caracterizar as diversas colaborações de Gabriel del Barco no período em que passou a residir na freguesia de Santos, entre os anos de 1696 e 1701.

<sup>499</sup> Os primeiros registos de Gabriel del Barco na irmandade de São Lucas remontam a 1683 e de António de Oliveira Bernardes a 1684. Para uma revisão recente da participação desses pintores na confraria, veja-se Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp. 130-131 e 142-143.

<sup>500</sup> Há dúvida quanto a interpretação do último cronograma, podendo-se ler também 1697. A transcrição do contrato foi publicada pela primeira vez por José Meco - *A azulejaria e a cerâmica escultórica nos Jerónimos in Jerónimos 4 séculos de Pintura*. Coordenação científica de Anísio Franco, 1992, volume I, p.119.

Mas um desafio muito diferente colocou-se para o reconhecimento dos pintores da segunda geração, formados, em primeiro grau, na pintura de azulejo, que não possuíam o respaldo das oficinas reconhecidas no meio lisboeta.

Para compreendermos como o processo de formação em pintura é apenas um primeiro passo de um longo processo de inserção no meio artístico, e como o exercício da profissão exigia a construção de uma rede específica de colaborações, é possível compararmos o percurso de André Gonçalves (1685-1762), Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778), Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781), Teotónio dos Santos e Nicolau de Freitas, todos com formação inicial na oficina de António de Oliveira Bernardes.<sup>501</sup>

Inácio de Oliveira Bernardes, que beneficiou tanto do reconhecimento social do pai como dos familiares da mãe, também beneficiou de uma bolsa, concedida em 1720, para realizar os seus estudos em Roma e, de volta a Portugal, desenvolveu uma carreira como arquitecto, pintor e cenógrafo. O filho de António, como foi frequente nas dinastias, representa o culminar do percurso artístico da família e integrou a elite dos pintores e arquitectos associados às obras régias, tendo sido agraciado, pelo rei D. Pedro III, com uma pensão vitalícia de 300 mil réis.<sup>502</sup>

É inegável que, para a nova geração de artistas, entre os quais se incluem Domingos Nunes e José Glama Strömberle, a formação romana voltou-se a impor como um sinal distintivo fundamental para o exercício da arquitectura, da pintura erudita e da concepção das artes decorativas.

Num outro registo, Policarpo, irmão mais velho de Inácio de Oliveira Bernardes, companheiro, desde a tenra infância, das tintas e dos pincéis, beneficiou de uma formação ecléctica para suceder a António de Oliveira Bernardes na direcção da oficina. Depois da parceria com o pai, como vimos na Misericórdia de Évora, destacam-se as obras onde o azulejo desempenha o

---

<sup>501</sup> Para uma reconstituição do percurso familiar da oficina dos Bernardes veja-se Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, Maio-Junho de 1918, volume XIII, números 77-78, pp.167-178.

<sup>502</sup> Para uma avaliação da obra pictórica de Inácio de Oliveira Bernardes, veja-se Nuno Saldanha – Inácio de Oliveira Bernardes in *Joanni V Magnifico - A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, 1994, pp.187-198. Para um enquadramento da sua obra como arquitecto, veja-se José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, 1990, volume I, pp.167-184. A atribuição da pensão foi mencionada por José da Cunha Taborda - *Regras da arte da pintura: com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mais célebres professores: escritas na lingua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez e Borba*, 1815, p.230.

papel principal, com a projecção de um discurso arquitectónico, como na igreja de São Lourenço de Almancil, em 1730, ou no Forte de São Filipe, em Setúbal, em 1736.<sup>503</sup>

A última obra conhecida, para a Ermida de Porto Salvo, em 1740, parece ditar o abandono da pintura de azulejos, talvez com a opção pela pintura de cavalete, como assinalou Cirilo Volkmar Machado que, na *Collecção de memorias*, preferiu esquecer a obra de azulejos e identificar um único quadro realizado por Policarpo para a igreja do antigo Recolhimento de Nossa Senhora do Carmo da Lapa, depois transformada em paroquial.<sup>504</sup>

O abandono de Policarpo, o melhor intérprete da pintura de azulejos entre os anos de 1720 e 1740, parece comprovar o esgotar de um ciclo, com obras em edifícios periféricos, e com a atenção e o reconhecimento a distinguirem os pintores de tecto de quadratura, de cenografia e da pintura de cavalete.

André Gonçalves, ao frequentar o atelier do pintor António de Oliveira Bernardes, entre os anos de 1701 e 1704, fez o seu aprendizado como pintor a óleo, e era natural que fosse obrigado a desenvolver um percurso autónomo, tanto mais que havia herdeiros naturais para a oficina. Por volta de 1712, prosseguiu a sua formação com o pintor genovês Giulio Cesare di Temine, compensando a falta da estadia romana, e participou em encomendas prestigiosas para a igreja do Menino de Deus, em Lisboa, para a igreja do convento de Mafra, para as capelas da Quinta Real de Queluz, do Marquês de Pombal, em Oeiras, e do Palácio da Ajuda, que Cirilo diz ter sido avaliada abaixo do valor justo pelo arquitecto Mateus Vicente.<sup>505</sup>

---

<sup>503</sup> Para a distinção entre a obra de Policarpo e António de Oliveira Bernardes veja-se José Meco – *O azulejo em Portugal*, 1993, pp.225-226 e Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, volume 1, pp.213-220.

<sup>504</sup> A ausência de Policarpo de Oliveira Bernardes da morada de Santa Catarina e de obras posteriores a 1740 foi primeiro notada por Virgílio Correia - “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, Maio-Junho de 1918, pp.167-178. Sobre a obra de pintura a óleo, que permanece inédita, veja-se Cirilo Volkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, p.92.

<sup>505</sup> Entre os mais recentes avaliações da extensa obra de André Gonçalves vejam-se Nuno Saldanha - André Gonçalves in *Joanni V Magnifico - A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, 1994, pp.145-156; José Alberto Gomes Machado - *André Gonçalves - Pintura do Barroco Português*, 1996 e Susana Nobre Gonçalves - *André Gonçalves e a Pintura de Cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750). O caminho da Internacionalização*, 2002. A longa militância na Irmandade de São Lucas, a edição do panegírico e o episódio do desapontamento de André Gonçalves com a avaliação da pintura foram mencionados por Cirilo Volkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, p.89.

A realização de numerosas encomendas, uma militância constante na Irmandade de São Lucas e o patrocínio de uma obra de elogio da pintura como arte liberal, demonstram um percurso artístico pleno e reconhecido. A morte precoce do filho e pintor Manoel José Gonçalves, em 1755, em quem os esforços de consagração poderiam ser sido concretizados, foi um duro revés para o pintor, tendo-lhe ainda faltado-lhe a atribuição de uma pensão régia que pudesse proteger a velhice do trabalho rotineiro de sobrevivência.

Com o avançar dos anos, o crescente compromisso do atelier de António de Oliveira Bernardes com a produção dos azulejos contou com a colaboração do aprendiz Teotónio dos Santos, entre os anos de 1707 e 1711, e Nicolau de Freitas, entre os anos de 1720 e 1724. Ambos foram formados como pintores especializados na pintura cerâmica e ambos não pertenciam ao meio artístico lisboeta. Tanto quanto foi possível apurar, Teotónio dos Santos era filho de um carpinteiro de Coimbra e Nicolau de Freitas também não pertencia à famílias associadas ao meio artístico. Como André Gonçalves, era previsível que uma vez terminado o ciclo de quatro anos de aprendizagem, estivessem obrigados a estabelecerem-se enquanto pintores com oficina própria, sendo substituídos na oficina dos Bernardes por novos aprendizes.

Como vimos, Nicolau de Freitas, ao terminar o aprendizado em Santa Catarina, voltou para os Anjos, para colaborar com a olaria de António Gonçalves, onde vai estabelecer uma relação privilegiada com Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador dos Paços Reais. Apesar de inscrito na Irmandade de São Lucas, pouco comprometimento estabeleceu com a confraria, não dependendo do círculo dos pintores para a angariação de encomendas.<sup>506</sup>

Corroborando a importância da parceria na carreira do pintor de azulejos, conhecemos apenas três obras assinadas por Nicolau de Freitas, num curto período entre os anos de 1736 e 1744, sendo que a primeira foi em companhia do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes e as duas restantes são pequenos registos de santos.<sup>507</sup>

De maneira inédita entre os pintores de azulejo do período, em 1750, D. João V nomeou Nicolau de Freitas porteiro da Chancelaria e do Tribunal da Suplicação, um cargo menor da administração régia. Na verdade, como se pode depreender do articulado da mercê, Nicolau

---

<sup>506</sup> Sobre a participação de Nicolau de Freitas na Irmandade de São Lucas veja-se Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.155-156.

<sup>507</sup> Ver: João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria portuguesa no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada sob a direcção de Maria Alexandra Gago da Câmara, 2010, p.29 e José Meco – *O azulejo em Portugal*, 1993, pp.233-234.

de Freitas adquiriu parte do cargo do ofício para poder receber um estipêndio regular independente da actividade como pintor.<sup>508</sup>

Como indica a documentação do inventário de Bartolomeu Antunes, Nicolau de Freitas passou a designar-se com o cargo de porteiro do tribunal, num testemunho do seu esforço em fazer-se reconhecer socialmente - um esforço que, de maneira significativa, não foi realizado através da profissão como pintor de azulejos, nem sob os auspícios da Irmandade de São Lucas.

A estratégia de reconhecimento de Nicolau de Freitas contrasta com a de Valentim de Almeida, que fez aprendizado inicial como pintor de azulejos, nunca assinou nenhum dos seus painéis e militou de maneira prolongada na Irmandade de São Lucas, entre os anos de 1717 e 1750, como mordomo, procurador, assistente de juiz do pintor Brás de Oliveira Velho entre os anos de 1729 e 1732.<sup>509</sup>

Este reconhecimento no meio dos pintores lisboetas possibilitou que Valentim de Almeida fosse escolhido pelos cónegos da Sé do Porto para a realização dos azulejos do claustro inferior, numa obra inserida na renovação do cenóbio medieval, realizada em período de Sede Vacante, entre os anos de 1722 e 1744.<sup>510</sup>

O esforço de modernidade foi ainda espicaçado por um confronto com o bispo cessante, D. Tomás de Almeida, nomeado para primeiro patriarca de Lisboa, que se opôs às obras de reconstrução da Casa do Cabido. Para as obras da Sé, os cónegos do Porto contaram ainda com a indisponibilidade de João Frederico Ludovice (1673-1752) , apesar da sua colaboração com as obras da capela-mor da Sé de Évora, cujo plano delineou em 1718.

Os cónegos não se pouparam a esforços para contornar os obstáculos e os tectos da nave receberam pinturas do toscano Nicolau Nasoni (1691-1773), o retábulo da capela-mor foi realizado a partir de um desenho do arquitecto Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e o

---

<sup>508</sup> IANTT, Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. João V*, livro 118, fólios 299v e 300.

<sup>509</sup> Para uma descrição circunstaciada da actividade de Valentim de Almeida na Irmandade de São Lucas, veja-se Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.161-162.

<sup>510</sup> Como vimos, a obra de Valentim de Almeida foi identificada pela primeira vez por Flávio Gonçalves – “A data e o autor dos azulejos do Claustro da Sé do Porto” in *Revista da Faculdade de Letras – História*, série 2, 1987, volume 4, pp.257-272.

mesmo barco que trouxe de Lisboa os azulejos de Valentim de Almeida trouxe também as esculturas do provençal Claude Laprade (1682-1738).<sup>511</sup>

Uma vez concluídas as obras de renovação da Sé, para deixar claro a importância que os cónegos atribuíam à sua gestão, estes mandaram apor um dístico no portal de entrada com a pergunta: PRAESULIS HAUD DEXTRA, SED DEDE VACANTE REVIXI; DEXTRA OPERI TANTO NUM FORET UNA SATIS? (Renasci, não com a mão do Prelado, mas estando a Sé vaga; porventura, seria bastante uma só mão para obra tão grandiosa?).<sup>512</sup>

Os anos de 1729 e 1732 foram mesmo de charneira para a carreira de Valentim de Almeida que, antes de aceitar a encomenda da Sé do Porto, colaborou com o pintor Jerónimo da Silva (1687-1753) em pinturas para o Mosteiro da Graça e afastou-se momentaneamente das olarias dos Anjos para residir na freguesia da Pena, onde fez baptizar o filho Inácio de Almeida, em 1729.<sup>513</sup>

A colaboração com o pintor Jerónimo da Silva, em 1730, a quem Cirilo atribuiu, de maneira duvidosa, uma possível formação em Roma, demonstra que Valentim de Almeida pela continuidade de formação e exerceu, de maneira breve, a pintura a óleo que, tudo indica, não teve seguimento.<sup>514</sup>

Em 1731, Valentim de Almeida tornou-se membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Santos-o-Velho, que congregava vários mestres oleiros e pintores de azulejo e contava com o patrocínio assíduo dos Condes de Vila Nova de Portimão, com quem o pintor vai estabelecer uma relação clientelar entre os anos de 1738 e 1755.<sup>515</sup>

---

<sup>511</sup> Uma boa parte da documentação associada às obras da Sé do Porto foi publicada por Artur Magalhães de Basto - *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do séc. XV ao XVIII*, pp.187-244.

<sup>512</sup> Tradução segundo a ficha dedicada à Sé do Porto no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) elaborada por Leonor Botelho e Patrícia Costa, em 2004.

<sup>513</sup> A parceria foi identificada por Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.59. O registo de baptismo do filho de Valentim de Almeida encontra-se exarado no *Livro de registo de baptismos da Paróquia da Pena*, B-10, 1728-1736, fólio 34.

<sup>514</sup> Para uma identificação da obra do pintor Jerónimo da Silva, veja-se Cirilo Volkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, pp.94-95 e Nuno Saldanha - Jerónimo da Silva in *Joanni V Magnifico - A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, 1994, pp.137-139.

<sup>515</sup> Valentim de Almeida fez-se membro da confraria logo em 1731, quando fixou residência na freguesia, e participou por diversas vezes na direcção da Irmandade, ao mesmo tempo em que irá realizar diversas encomendas para a Casa de Vila Nova de Portimão, numa cronologia detalhada que se pode acompanhar no Anexo 1, no artigo 5.1.12.2.

Foram também as boas relações com os pintores decoradores lisboetas que levaram a que o pintor José Francisco Botapouco o contratasse para a realização do registo de Nossa Senhora da Conceição, para um lagar do Mosteiro de Santiago de Palmela, em 1761.<sup>516</sup>

A situação de anonimato da carreira de Valentim de Almeida, que contrasta com o reconhecimento nos meios lisboetas, advém, sucessivamente, da sua inserção nas companhias dos pintores da irmandade de São Lucas, da colaboração com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes e da sua inclusão na sociedade de pintores de azulejo, entre os anos de 1764 e 1769.

O inventário *post mortem* de Valentim de Almeida, realizado em 1779, registou um património mediano, inferior ao do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes e, como podemos inferir pelo já descrito, ao do pintor Nicolau de Freitas.<sup>517</sup>

Além de duas propriedades, uma das quais herdou do pai, estão descritos um oratório, móveis, pinturas e também peças de vestuário fidalgo, como uma casaca, duas cabeleiras e um espadim de prata, numa preocupação com a representação social que, embora conhecidas das sátiras aos peraltas do período joanino, talvez não associássemos de imediato com o meio dos pintores de azulejo de Lisboa e, mesmo, com o dos mestres oleiros, como José da Costa Labanha (1709-1764).<sup>518</sup>

---

<sup>516</sup> Sobre a encomenda de Palmela, veja-se Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.72.

<sup>517</sup> Os bens de Bartolomeu Antunes foram cuidadosamente inventariados e descritos no processo orfanológico: IANTT, Feitos Findos, Inventários post mortem, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20. No Anexo 1, no artigo 5.4.4.3, elencamos o património amealhado pelo mestre ladrilhador, que além de duas moradas de casas em Lisboa, com vários arrendatários, inclui uma pequena quinta em Odivelas, nos arredores de Lisboa.

<sup>518</sup> No Anexo 1, no artigo 5.1.12.2, fazemos a transcrição completa do inventário dos bens de Valentim de Almeida. Através do testamento, que transcrevemos no mesmo anexo, no artigo 5.1.7.3, é possível avaliar o património do mestre oleiro José da Costa Labanha, onde também se indentificam peças de vestuário e de ourivesaria de uso pessoal.

## 2.9 A IMPORTÂNCIA DO GÉNERO NA PINTURA DO AZULEJO

Mesmo para o olhar menos treinado, existem vários pontos de contacto entre a campanha da Sé do Porto, em 1730, e os azulejos que Valentim de Almeida realiza para o oratório do edifício principal da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira, em 1752, além de incorporarem um novo vocabulário ornamental rococó. Ambos os conjuntos representam temas do livro dos Cânticos dos Cânticos, as composições mantêm a mesma vocação arquitectónica das molduras concebidas em boca de cena e a pintura figurativa articula um discurso agradável, apesar de se ter tornado mais estereotipada.

Por outro lado, nos conjuntos realizados para os interiores civis, existe uma maior propensão para a realização de conjuntos marcados pela espontaneidade e pelo discurso anedótico, como se pode acompanhar pela mesma campanha da Quinta da Piedade. Esta caracterização corresponde a duas categorias de pinturas com um consumo social mais alargado, normalmente referida nos inventários como painéis “ao divino” e pinturas “de países”, como as que Valentim de Almeida possuía na sua residência:

Duas tábuas, com pinturas de duas marinhas, molduras pretas, avaliadas em mil réis com que se sai 1\$000. Cinco painéis pequenos, ao divino, molduras acharoadas, pintura em tábuas, dois deles quebrados e avaliados em mil réis, com que se sai 1\$000. Outra tábuas, pintura de país, muito velhas [sic], avaliadas em seiscentos réis, com que se sai 600.<sup>519</sup>

Para compreendermos melhor esta dualidade podemos considerar o exemplo de António de Oliveira Bernardes que tanto nas pinturas a óleo quanto nos azulejos cultivou, nos conjuntos religiosos, um discurso conotado com o género da pintura de história como o que analisámos na Misericórdia de Évora.<sup>520</sup>

Este discurso pictórico, codificado pelas Academias, caracteriza-se, em termos genéricos, pela transposição de um episódio bíblico ou hagiográfico, pela unidade da acção, pelo controle global da luz, pela organização geométrica das linhas de força da composição, pelo domínio correcto da perspectiva e pela diversidade e propriedade expressiva das fisionomias dos actores principais e secundários. Em suma, apesar da transposição dos modelos gravados,

---

<sup>519</sup> IANTT, Orfanológico, maço 28, *Inventário dos bens de Valentim de Almeida*, 1779, fólhos 8v e 9.

<sup>520</sup> Ver neste capítulo, o ponto 3.2.

identifica-se, na obra de António de Oliveira Bernardes, a articulação consciente de todos os parâmetros do discurso pictórico erudito.<sup>521</sup>

No reverso da medalha, podemos considerar os conjuntos do pintor que se identificou pela sigla P.M.P. (act.1713-1725) como o melhor exemplo da adaptação da pintura do azulejo ao gosto dos “países”, com uma simplificação da representação pictórica pela diminuição da definição dos volumes e sombras e por uma representação estereotipada e graciosa dos traços fisionómicos.<sup>522</sup>

Ao mestre P.M.P atribuem-se os azulejos de caçadas e cenas galantes para a Casa do Cabido da Sé do Porto, realizados em 1719-1720, numa campanha que dotou o tecto com um erudito programa iconográfico de autoria do pintor italiano João Baptista Pachini, analisadas de maneira exemplar por Flávio Gonçalves.<sup>523</sup>

Como vimos, ao mesmo pintor, e a um segundo desconhecido, atribuem-se os painéis do Palácio de Xabregas, de D. Pedro da Cunha de Mendonça, com cenas de caçadas e passeios no jardim, medidos pelo arquitecto oratoriano Manuel Pereira, e assentes pelo mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes e Domingos Duarte.<sup>524</sup>

Com uma tradição que vinha do século anterior, o gosto pela pintura de “países” atravessou os anos de setecentos com novas inflexões, para registar caçadas, cenas mitológicas, festas galantes, danças campestres e jogos infantis, numa decoração particularmente ajustada à caracterização do estatuto aristocrático dos edifícios dos palácios e quintas de recreio, como expressão de liberalidade, civildade e cortesia, por vezes em contraponto com as festas populares.<sup>525</sup>

---

<sup>521</sup> Para uma análise deste modelo na obra de Bernardes, veja-se o texto de Luís de Moura Sobral – *Pintura Portuguesa do século XVII, história, lendas e narrativas*, 2004, pp.205-207.

<sup>522</sup> Sobre a identificação do pintor com o arquitecto Manuel Pereira veja-se neste capítulo, o ponto 3.1. Para uma revisão recente do conjunto de obras atribuídas ao mestre P.M.P. veja-se Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]*. Autorias e biografias - um novo paradigma: tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, volume 1, pp.274-300.

<sup>523</sup> Sobre as obras da Casa do Cabido da Sé do Porto e particularmente sobre o programa iconográfico do tecto veja-se Flávio Gonçalves - “João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto” in *Arquivos do Centro Cultural Português*, 1972, volume 5, pp.301-357.

<sup>524</sup> Ver, neste capítulo, o ponto 2.4.

<sup>525</sup> Para uma caracterização do enquadramento cultural dessa produção veja-se Maria Alexandra Gago da Câmara - “A arte de bem viver”. *A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos*, 2005, pp.5-56.

O mesmo processo de representação da etiqueta cortesã na arquitectura, com criados graves vestidos de libré, justificou a criação das figuras de convite, como exemplarmente demonstrou o trabalho de Luísa Arruda.<sup>526</sup>

Foi este mesmo objectivo de valorização do colégio como um lugar de erudição e civilidade que levou a que a entrada da Sala dos Actos do Colégio do Espírito Santo de Évora recebessem figuras de convite, atribuídas ao mestre P.M.P, e diversas salas fossem decoradas com caçadas e cenas campestres, pelos pintores Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira.<sup>527</sup>



Figura 66. *Cena pastoril*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, 1747. Quinta da Piedade, Vila Franca de Xira. Fotografia do autor

Uma das declinações recorrentes dos “países” foram as *chinoiseries*, como as criadas pela oficina de Valentim de Almeida para as escadas de São Vicente de Fora (c.1740), para uma das salas do edifício nobre da Quinta da Piedade (1747) e para o átrio da entrada do pátio dos gerais da Universidade do Espírito Santo (c.1749), com uma caracterização sumária dos

<sup>526</sup> Luísa Arruda - *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*, 1996, pp.45-66.

<sup>527</sup> Sobre as figuras de convites da sala dos actos da Universidade do Espírito Santo de Évora, consideradas precursoras de toda uma tipologia, veja-se e Luísa Arruda - *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*, 1996, pp.87-88 e José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, pp.35-60 e pp.86-94.

costumes orientais, mas suficiente para se criar a sugestão de passeios e merendas realizados numa paisagem exótica.<sup>528</sup>

Ao prolífico género dos países podemos associar as representações das *fêtes galantes*, realizadas a partir das gravuras de Antoine Watteau (1684-1721) e Nicolas Lancret (1690 -1743), em que se representam personagens aristocráticas em concertos e festas, no jardim ou em paisagens idílicas, um tema glosado de forma frequente na produção da Grande Oficina de Lisboa.<sup>529</sup>

Já depois dos meados do século, um novo gosto pela representação da natureza, como o definido pelas paisagens de Jean Pillment (1728-1808), provocou um novo interesse pelas paisagens ribeirinhas, pontuadas por grupos de populares, uma preferência novamente transposta para o azulejo, com uma pintura ágil e expressiva.<sup>530</sup>

Nestes conjuntos, o tema define um programa iconográfico sem articulação cronológica ou de acção sucessiva, sendo possível estender o tipo festas, passeios e jardins segundo as conveniências do espaço arquitectónico.



Figura 67  
Figura de convite  
Grande Oficina de Lisboa  
Valentim de Almeida  
e Sebastião Gomes Ferreira c.1745  
Colégio do Espírito Santo de Évora  
Fotografia do autor

<sup>528</sup> Para uma análise destes conjuntos veja-se José Filipe Mendeiros - Os azulejos da Universidade de Évora, 2002, pp.29-35, Celso Mangucci - "Imagens da China. Fontes gráficas para os azulejos do Sobralinho" in *Al-madan*, 1998, 2ª série, número 7, pp.141-145 e Celso Mangucci - Valentim de Almeida, agradável pintor de países in *O exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII)*. Coordenação de Maria Antónia Pinto de Matos e Alexandra Curvelo, 2013, pp.133-144.

<sup>529</sup> Robert Chester Smith - "French models for portuguese tiles" in *Apollo. The international magazine of arts*, 1993, volume 97, número 13 (nova série), pp.396-407 e Celso Mangucci - "As gravuras de Nicolas Lancret e os azulejos da Quinta da Trindade, no Seixal" in *Al-madan*, 2005, 2ª série, número 13, pp.113-118.

<sup>530</sup> Sobre o impacto da obra de Pillment em Portugal, veja-se Agostinho Araújo - *Experiência da natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991.

Com propriedade, já nos princípios do século XIX, o pintor de azulejos Francisco de Paula e Oliveira, ao definir o processo de pintura do azulejo, definiu que o desenho e a cultura enciclopédica dos pintores tinham por fim produzir “partes agradáveis” conforme o desejo dos clientes:

...para com verdadeiros conhecimentos satisfazer á delineação dos diferentes caprixos particulares nos emblemas que dictão, ou mesmo reformando-os com acrescentamento, ou diminuições para constituimento das partes agradaveis, conforme ao gosto de quem os dicta...<sup>531</sup>

Esta constante aproximação da pintura do azulejo ao género dos “países” e à pintura agradável coincidiu com a especialização dos pintores de azulejo, com a formação da Grande Oficina e, depois, com a constituição da Sociedade dos Pintores de Lisboa, num movimento que aprofunda, a cada passo, um estilo estereotipado e pouco individual, mas não alheio aos modelos eruditos.



Figura 68. *Cena de pesca e Caçada ao javali*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1744. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor.

<sup>531</sup> O extracto da carta de Francisco de Paula e Oliveira foi publicado no catálogo da exposição coordenada por João Castel-Branco Pereira - *Cerâmica Neoclássica em Portugal*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1997, pp.92-93.

## CAPÍTULO 3. CONTEXTO E FINALIDADE

### 3.1 O CONTEXTO DAS IMAGENS

Depois de reconhecermos as diversas formas de atribuição de significado às imagens e as diversas formas de articulação de uma narrativa visual, é necessário agora caracterizar o contexto específico em que o programa ganha significado, o que, no nosso caso, foi informado pela vasta contribuição pedagógica, filosófica e científica dos padres da Companhia de Jesus.

É fácil compreender que, para os teóricos da Contrarreforma, o discurso das imagens, à semelhança do discurso oratório, deveria obedecer a uma finalidade persuasiva e catequética. A singularidade do discurso das imagens dos colégios jesuítas, quando comparado, por exemplo, com o programa iconográfico para um edifício religioso ou civil, é o dever cumprir um objectivo específico, definindo uma imagem institucional. Isto equivale a dizer que, numa primeira aproximação, podemos restringir o amplo contexto do debate científico, filosófico e teológico pela comparação com as ideias e conhecimentos veiculados no sistema de ensino inaciano. Como vamos procurar analisar, é com a definição desta cultura propedêutica que as imagens dos azulejos comungam objectivos.

Como também analisámos no primeiro capítulo, as disciplinas representadas nos desaparecidos frescos da aula magna representavam a forma geral de organização dos cursos ministrados pela Universidade de Évora e, de maneira semelhante, podemos comparar os temas escolhidos para a decoração dos colégios de Coimbra, Lisboa e Évora com a estrutura do ensino jesuíta, subdividida nos cursos de humanidades, filosofia, matemática e teologia.

A relação entre as representações nos azulejos e o ensino ministrado nos colégios jesuítas de Évora foi primeiro assinalada por José Miguel dos Santos Simões, num estudo que pode ser considerado como o de revelação moderna da importância deste conjunto para o conhecimento da prática pedagógica dos inacianos.<sup>531</sup>

---

<sup>531</sup> João Miguel dos Santos Simões – “Alguns azulejos de Évora” in *A Cidade de Évora*, 1945, ano III, números 9-10, pp.91-104.

Num contexto de exaltação institucional proporcionado pelas celebrações do quarto centenário da fundação da Universidade, em 1959, o estudo do cónego José Filipe Mendeiros veio aprofundar a relação dos azulejos com o contexto de ensino jesuíta, que passou a estar implícita na maioria dos estudos relacionados com a azulejaria destes locais.<sup>532</sup>

Os estudos mais recentes de Gisela Tobias e Werner Tobias, Olivier Millet, Rosário Salema de Carvalho, Samuel Gessner, Luís Tirapicos, Augusto Fitas e Henrique Leitão vieram contribuir para definir com ainda maior precisão a relação das imagens com aspectos específicos da Poética, da Astronomia, da Matemática e da Física de setecentos.<sup>533</sup>

Para construirmos um quadro de apreciação geral, como o ensino jesuíta iniciava com o aprendizado do latim, o nosso primeiro referente serão os dicionários, os manuais e os compêndios filosóficos que orientaram os respectivos cursos, numa sucessiva aproximação ao significado dos painéis, de maneira a avaliar a complexidade do discurso das imagens.

A *Prosodia*, o dicionário compilado pelo professor Bento Pereira, que lecionou muitos anos em Évora, foi uma das obras de referência para o ensino da pronúncia e escrita correcta do latim, como exercitado nas aulas de Gramática Latina. Publicado pela primeira vez em versão

---

<sup>532</sup> José Filipe Mendeiros – “O Humanismo da Universidade de Évora” in *A Cidade de Évora*, 1959, ano XVI, números 41-42, pp.63-70. Esse primeiro estudo foi reformulado e desenvolvido pelo próprio autor, numa nova publicação, editada em 2002: José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002.

<sup>533</sup> Olivier Millet – Parole et image dans la représentation allégorique des «arts» à la fin de l’âge baroque. Notes seu quelques azulejos de l’Université d’Evora in *De la Péninsule Ibérique à l’Amérique Latine. Mélanges en l’honneur de Jean Subirats*. Edição de Marie Roig Miranda, 1992, pp.151-167; Gisela Tobias e Werner Tobias – *Die Fliesenbilder in der Universitat von Evora. Os azulejos da Universidade de Évora. Um contributo para a concepção das ciências e para a didáctica académica do século XVIII*, Universidade de Osnabruck, 1987; Gisela Tobias e Werner Tobias - *Vergil in Évora*, 2010; Olivier Millet – Parole et image dans la représentation allégorique des «arts» à la fin de l’âge baroque. Notes seu quelques azulejos de l’Université d’Evora in *De la Péninsule Ibérique à l’Amérique Latine. Mélanges en l’honneur de Jean Subirats*. Edição de Marie Roig Miranda, 1992, pp.151-167; Samuel Gessner e Henrique Leitão - “Euclid in tiles: the mathematical azulejos of the Jesuit college in Coimbra” in *Mathematische Semesterberichte*, 2014, volume 61, número 1, pp.1-5 e Samuel Gessner e Henrique Leitão - «Una tribus ratio: Ikonographie der Wissensvermittlung und Selbstdarstellung der Jesuiten im Thesensaal des Kollegs in Lissabon» in *Mathematische Semesterberichte*, 2015, número 62, pp.1-6; Rosário Salema de Carvalho, Samuel Gessner e Luís Tirapicos - Astronomy and “azulejo” panels in Portuguese Jesuit Colleges in *Stars and Stones*, editado por F. Pimenta, N. Ribeiro, F. Silva, N. Champion, A. Joaquineto, L. Tirapicos, 2011 [no prelo]; e Augusto José dos Santos Fitas – “Os azulejos da sala de aula de Filosofia Natural (Física)” [no prelo]. Agradecemos aos autores a amável cedência de uma cópia dos artigos ainda em fase de publicação.

trilingue, em 1634, foi adaptado para uma versão bilingue em 1697 e editado pela última vez em 1750.<sup>534</sup>

Esse dicionário volumoso era acompanhado por um dicionário enciclopédico em formato de bolso, que poderia ser tanto o *Indiculus Universalis* do jesuíta francês François Pomey, publicado pela primeira vez em 1667, ou o *Amalthea, sive hortus onomasticus in gemina divisus florilegia* de Tomás da Luz, publicado em Lisboa, no ano de 1673.

Em 1698, a obra francesa, pelas mãos de António Franco, que também foi professor de Gramática e Retórica em Évora e, como vamos ver, patrocinou obras do colégio do Espírito Santo, ganhou uma versão portuguesa. As sucessivas edições eborenses do *Indiculus Universalis* garantiram a sua utilização durante todo o século XVIII, mesmo depois da expulsão dos jesuítas, sendo impresso, pela última vez, em 1804.

Mais do que um dicionário de latim, a obra apresentava, de maneira sintética, todo o universo do conhecimento como uma pequena enciclopédia, com os vocábulos organizados não por ordem alfabética mas por temas, subdivididos entre o Mundo, o Céu, o Homem, a Cidade e o Campo.<sup>535</sup>

Ao aprendizado da língua latina, seguia-se o curso de humanidades, e cientes de que havia necessidade de complementar as regras muito genéricas da *Ratio Studiorum*, a décima quarta Congregação dos Jesuítas solicitou ao poeta, historiador e dramaturgo Joseph Jouvancy, professor dos melhores colégios jesuítas de Paris, a elaboração de um manual, publicado pela primeira vez em 1692, com o título de *Christianis Litterarum Magistris de Ratione discendi et docendi*.<sup>536</sup>

---

<sup>534</sup> Para uma história das sucessivas edições e das transformações realizadas na edição de 1697, veja-se Helena Freire Cameron - *O conjunto lexicográfico Prosodia (1634-1750)*, de Bento Pereira, S. J., 2018.

<sup>535</sup> Para uma análise da tradução e da adaptação realizada por António Franco que apoiou-se em outras obras mais extensas de Pomey, veja-se Manuel Rodrigues Borges da Silva - *O Indiculus Universal: edição e estudo*. Dissertação de mestrado em Estudos Portugueses apresentada na Universidade de Aveiro, 2006.

<sup>536</sup> Joseph Jouvancy - *Christianis Litterarum Magistris de Ratione discendi et docendi*. Leiden, 1692. A mesma obra foi também editada com o título *Magistris scholarum inferiorum Societatis Jesu de ratione discendi et docendi*. Seguimos a tradução francesa: Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*. Tradução de H. Ferté, 1892.

Conhecido pelo título abreviado *De Ratione Discendi et Docendi*, o manual de pedagogia, dirigido aos professores, articulava, de maneira coerente, o ensino das letras clássicas com a moral religiosa, o que nos permite um conhecimento bastante aproximado da prática pedagógica jesuíta humanista nos alvares do século XVIII.

Com enorme influência em toda a rede escolar jesuíta, também de autoria de Joseph Jouvancy, havia um manual de Poética, publicado pela primeira vez em 1685, onde se definiam, em forma de diálogo, as diversas formas poéticas e, com maior desenvolvimento, as diversas questões sobre a estrutura narrativa da epopeia, do poema dramático e da tragédia.<sup>537</sup>

Para uso das aulas dos colégios foram editadas ainda traduções comentadas e versões expurgadas dos clássicos gregos e latinos, entre os quais destacamos, para o contexto português, as que o professor de Retórica Gaspar Pinto Correia elaborou sobre as obras de Virgílio.<sup>538</sup>

Esta relativa estabilidade e longevidade dos manuais associados ao curso de

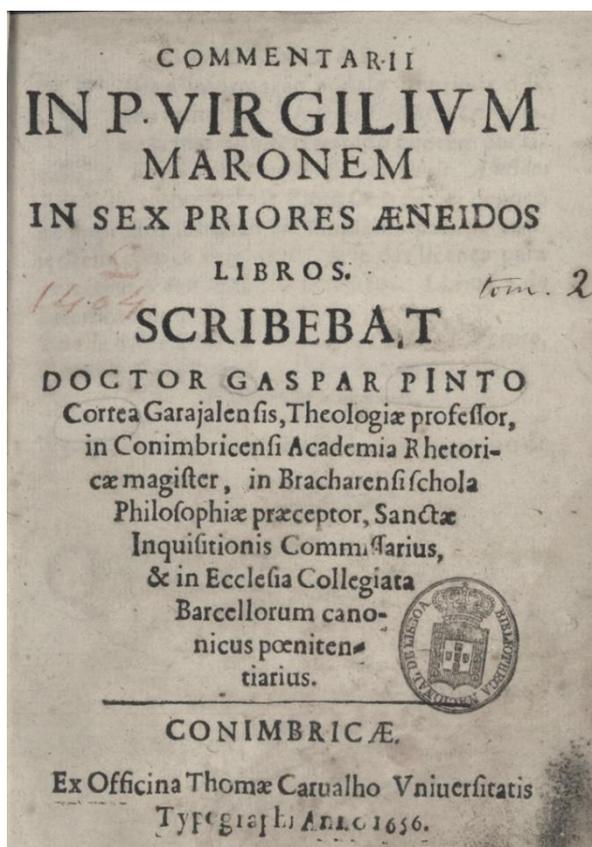


Figura 69  
Gaspar Pinto Correia  
*Commentarii in Publium Virgilium Maronem...*, 1656  
© Biblioteca Nacional de Portugal  
(CC BY 4.0)

<sup>537</sup> *Institutiones poeticae ad usum collegiorum Societatis Jesu. Ab uno ejusdem Societatis rhetorices professore*, 1685. A obra, publicada de forma anónima, na melhor tradição jesuíta, conheceu numerosas edições na primeira metade do século XVIII, e depois de um compreensível esquecimento, voltou a ser editada no século XIX.

<sup>538</sup> Para seguirmos uma versão completa da obra do professor Gaspar Correia, consultámos várias edições, a última das quais publicada em 1698: Virgílio - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem, nunc primo juxta ordinem verborum, post tamen uberius notis locupletandi. Tomus secundus, complectens sex priores libros Aeneidos*. Scriebat Doctor Gaspar Pinto Correia. 5ª edição corrigida, 1698.

humanidades contrasta vivamente com a intensa produção associada ao curso de Filosofia e, particularmente, com os temas relacionados com a Física aristotélica.

### 3.1.1 OS DESAFIOS DAS CIÊNCIAS E DA TEOLOGIA JESUÍTAS

Para o bem e para o mal, o conjunto dos trabalhos filosóficos e científicos desenvolvidos pelos professores jesuítas estiveram submetidos às estratégias e aos valores de uma ordem religiosa que tinha como compromisso fundador a obediência ao Papa e a defesa da ortodoxia católica.

Num processo de rápida expansão, passados poucos anos da fundação, a ordem uniu o papel missionário de evangelização dos gentios com o da pedagogia escolar dos cristãos, para formar uma rede escolar à escala mundial.<sup>539</sup>

Na sua vocação missionária, acompanhando o processo de expansão das rotas comerciais, os jesuítas foram actores privilegiados na descoberta de um novo mundo que trouxe novos dados e novos desafios para todos os campos de conhecimento, da Geografia à Antropologia, da Filosofia Natural à Astronomia.

Em boa medida, a enorme variedade de conhecimentos propiciados pela expansão comercial e marítima foi interpretada no quadro da nova escolástica, de que os professores de Coimbra foram, reconhecidamente, uma das vozes mais influentes no contexto europeu.<sup>540</sup>

Ao contrário do que foi muitas vezes propalado pelos seus adversários, os pensadores jesuítas forjaram uma tradição filosófica relativamente dinâmica e flexível em que a Filosofia aristotélica, acrescida pela revisão tomista e considerada como uma súpula de todas as correntes filosóficas da Antiguidade, era abordada de maneira dialéctica por um conjunto de

---

<sup>539</sup> O processo de consolidação mundial dessa estrutura de ensino pode ser seguida nos diversos artigos da obra editada em dois volumes por John O'Malley - *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts*, 1540-1773, 1999 e 2006.

<sup>540</sup> Para uma caracterização do pensamento aristotélico do curso de Coimbra no contexto do pensamento europeu veja-se Pinharanda Gomes - *Os Conimbricenses*, 1992; Cristiano Casalini - *Aristotle in Coimbra. The Cursus Conimbricensis and the Education at the College of Arts*, 2016; e Mário Santiago de Carvalho - *O Curso Filosófico Jesuíta Conimbricense*, 2018.

questões que, ao mesmo tempo, interpretavam e fixavam o âmbito do pensamento do estagirita.<sup>541</sup>

Apesar de polémico, o desafio de ler o Novo Mundo foi abraçado com vigor e optimismo por diversos pensadores jesuítas, que muitas vezes deram continuidade a novos processos de investigação ou propuseram sínteses inovadoras, sempre tendo em conta uma visão instrumental das ciências ao serviço de Deus.<sup>542</sup>

Entre as contribuições mais características deste projecto intelectual, na sua vertente missionária, podemos mencionar a *Historia natural y moral de las Indias* que o padre José de Acosta publicou em Sevilha, em 1590, onde o jesuíta combinou uma visão providencialista da história humana com observações originais sobre a história e as sociedades do México e do Perú, de maneira a justificar a inclusão dos indígenas nos planos de Deus para a salvação da Humanidade.<sup>543</sup>

Em solo europeu, com acesso privilegiado às colecções reais de numerosas expedições científicas, o alemão Juan Eusébio de Nieremberg (1595-1658), professor do Colégio Imperial de Madrid, autor de uma vasta obra de cunho moral, assumiu, nos seus estudos de História Natural, que o Novo Mundo era uma verdadeira dádiva divina oferecida à curiosidade dos pensadores modernos:

Yo el premio que deseo, no es recibir gran gusto, sino darle; para lo qual he alcançado una dicha que los antiguos no tuvieron. Escusase Eliano, si a caso no dio tanto gusto con sus libros, de que el no podia hazer animales nuevos, ni hazer de cera otra naturaleza, y assi que no podia hazer mas, que dezir lo que pudo de los antiguos. Yo

---

<sup>541</sup> Para uma caracterização dos conceitos fundamentais da filosofia aristotélica seiscentista veja-se Dennis Des Chene - *Physiologia: Natural Philosophy in Late Aristotelian and Cartesian Thought*, 1996.

<sup>542</sup> Para uma visão mais abrangente desse processo, aqui caracterizada de maneira muito sumária em função do conjunto que iremos descrever, vejam-se os diversos ensaios organizados por John O'Malley - *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*, 1999; por Mordechai Feingold - *The new science and Jesuit science. Seventeenth century perspectives*, 2003; e novamente por John O'Malley - *The Jesuits II: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*, 2006.

<sup>543</sup> Para a definição do ethos missionário e a sua articulação com a prática científica, de que José de Acosta é um dos melhores exemplos, veja-se Andrés I. Prieto - *Missionary Scientists: Jesuit Science in Spanish South America, 1570-1810*, 2011, pp.143-168.

no quiero esta escusa, porque otro nuevo mundo se nos ha descubierto: en el ay animales nuevos milagros nuevos, a cuya curiosidad no perdonaré.<sup>544</sup>

Em obras como a *Curiosa Filosofía y cuestiones naturales* e a *Historia naturae, maxime peregrinae*, o jesuíta alemão propunha-se a suplantar o pensamento dos autores da Antiguidade e descrever animais exóticos extraordinários como a ave do paraíso, cuja criação deveria ser corretamente atribuída ao poder, sabedoria e bondade de Deus.<sup>545</sup>

Além dos desafios colocados pela história natural, depois da publicação da influente obra *De Magnete, Magneticisque Corporibus, et de Magno Magnete Tellur*, do inglês William Gilberti, em 1600, os filósofos jesuítas encontraram no magnetismo - associado pela utilização da bússola à conquista e cristianização dos povos do Novo Mundo -, um novo desafio filosófico e científico.

Entre as numerosas contribuições de diversos pensadores jesuítas, é obrigatório destacar os trabalhos de Athanasius Kircher (1602-1680) e do seu discípulo Gaspar Schott (1608-1666), que procuraram compreender as forças electromagnéticas como um princípio universal de atracção e repulsão, presente na terra, nos animais e nas plantas.<sup>546</sup>

O magnetismo, como manifestação de uma força invisível, colocava pelo menos três ordens de problemas aos investigadores jesuítas. O primeiro era o de compatibilidade com os conceitos da Física aristotélica. O segundo era o de definir com clareza o âmbito epistemológico do conhecimento deste tipo de fenómenos que se situavam na fronteira entre o físico e o

---

<sup>544</sup> Juan Eusébio de Nieremberg - *Curiosa y oculta filosofia: primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*. Terceira edição acrescentada pelo autor, 1649. Tradução livre: O prêmio que desejo não é receber grande prazer, mas dar-lhe; para o qual alcancei uma sorte que os [pensadores] antigos não tiveram. Desculpa-se Eliano, se não deu tanto prazer com seus livros, que não podia fazer novos animais, nem fazer de cera outra natureza, e assim que não podia fazer mais, do que dizer o que pode dos antigos. Eu não quero essa desculpa, porque outro mundo novo foi descoberto: nele há novos animais milagres novos, cuja curiosidade não perdoarei.

<sup>545</sup> Para uma revisão recente da obra do professor do Colégio Imperial de Madrid veja-se a tese de doutoramento de José Ramón Marcaida López - *Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco. Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII*, 2011. Para uma análise da inserção do pensamento de Nieremberg da cultura simbólica científica jesuíta veja-se Ralph Dekoninck – Imaginar la Ciência: A cultura emblemática jesuíta entre ars rhetorica y scientia imaginum in *Escrituras de la modernidad: los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*. Edição de Perla Chinchilla e Antonella Romano, 2008, pp.148-150.

<sup>546</sup> Para uma visão geral da monumental obra do jesuíta alemão, veja-se os textos do catálogo editado por Paula Findlen - *Athanasius Kircher: the last man who knew everything*, 2004, em particular Michael John Gorman - *The Angel and the Compass: Athanasius Kircher's Magnetic Geography*, pp.239-260.

espiritual. O terceiro, implicava validar a utilização de instrumentos científicos como um auxiliar dos sentidos humanos.<sup>547</sup>

Todas estas questões estavam entrelaçadas e eram importantes tanto para o exercício da Filosofia natural como para a própria estrutura do curso jesuíta, já que os postulados aristotélicos, como podemos seguir nos *Comentários* de Manuel de Góis, faziam uma distinção entre a matéria sujeita às transformações como percebida pelos sentidos, e as propriedades intrínsecas e imutáveis da matéria que não pertenciam ao domínio da Física:

De facto, o Filósofo Natural toma em consideração, por exemplo, o homem, na medida em que é constituído pela alma e pelo corpo, afeito a qualidades que caem sob o domínio dos sentidos, a que se chama matéria sensível; mas não perscruta a matéria singular, uma vez que o singular, por si mesmo, não diz respeito à ciência.<sup>548</sup>

Como demonstrou a arguta análise de Mark Waddell, um dos eixos fundamentais da obra de Kircher e Schott foi o de incluir os fenómenos não sensíveis no domínio da Física, ao mesmo tempo em que excluía fenómenos cuja análise podia comprometer a necessária separação entre os domínios das Ciências Naturais e a Teologia:

At the same time, however, early modern philosophers came to see some value in marginalizing and diminishing the preternatural; its inherent and growing instability threatened the entire ontological order of things. They could not afford to embrace a boundary between nature and the divine that was so unstable, and increasingly they sought to establish firm distinctions between these two realms even as they rejected claims and ideas that threatened to blur ontological lines.<sup>549</sup>

---

<sup>547</sup> Para uma história do magnetismo e do compromisso dos pensadores jesuítas com a defesa da ortodoxia católica veja-se Martha R. Baldwin - "Magnetism and the Anti-Copernican Polemic" in *Journal for the History of Astronomy*, 1985, volume 16, número 3, pp.155-173.

<sup>548</sup> Seguimos o *proémio aos Oito Livros da Física de Aristóteles*, de Manuel de Góis, traduzido por Filipa Medeiros e publicado na antologia de textos *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, artigo 3, p.86.

<sup>549</sup> Mark A. Waddell - *Jesuit Science and the End of Nature's Secrets*, 2015, p.26. Tradução livre: Ao mesmo tempo, porém, os primeiros filósofos modernos passaram a ver algum valor em marginalizar e diminuir o sobrenatural; sua instabilidade inerente e crescente agitava toda a ordem ontológica das coisas. Não podiam dar-se ao luxo de abraçar uma fronteira entre a natureza e o divino que era tão instável, e cada vez mais procuravam estabelecer distinções firmes entre esses dois reinos, assim como rejeitavam afirmações e ideias que ameaçavam obscurecer essas linhas ontológicas.

Podemos verificar que essas questões foram transpostas para os azulejos, onde a acção medicinal do unguento armário foi excluída do domínio científico principalmente porque actuava sem contacto directo com o ferido, mesmo à distância de muitos quilómetros. Com essa exclusão, mantinha-se a barreira de separação entre os fenómenos físicos e os fenómenos sobrenaturais.

Consciente da enorme tradição filosófica, científica e pedagógica protagonizada pela Companhia de Jesus por mais de dois séculos, a historiografia portuguesa do século XX procurou demonstrar que uma boa parte da crítica que se faziam ao ensino dos jesuítas fez parte de um processo político para justificar a expulsão dos inicianos.<sup>550</sup>

Neste percurso destaca-se a actividade desenvolvida pelos intelectuais jesuítas reunidos em torno da *Revista Brotéria*, onde pontuaram os historiadores Domingos Maurício Gomes dos Santos, João Pereira Gomes e António Alberto Banha de Andrade, que assinalaram a constante evolução do pensamento iniciano e o conhecimento das ideias de Pierre Gassendi, René Descartes e Isaac Newton nos trabalhos dos filósofos da Companhia de Jesus.

No nosso caso mais restrito em análise, vamos procurar demonstrar que a produção do programa iconográfico não se propunha ilustrar a actividade científica de investigação dos colégios jesuítas e nem se destinava à elaboração de material pedagógico para o ensino nas salas de aula.

Como vamos também procurar demonstrar, a escolha das imagens para os azulejos obedece as regras próprias do discurso visual transposto para a arquitectura, com o objectivo preponderante de criação de uma imagem institucional que, de maneira coerente, ilustrasse as principais ideias do sistema de ensino da Companhia de Jesus.

---

<sup>550</sup> Sobre a crítica a actividade pedagógica e científica dos jesuítas no processo de propaganda política contra a ordem, veja-se o artigo de Henrique Leitão e Francisco Malta Romeiras - "The Role of Science in the History of Portuguese Anti-Jesuitism" in *Journal of Jesuit Studies*, 2015, volume 2, número 1, pp.77-99.

### 3.1.2 A FORMAÇÃO MORAL

Na melhor tradição estoica, apoiada em releituras dos diálogos de Platão e em máximas inspiradas pelas obras de Séneca, a formação humanista vinculou de maneira indissociável a sabedoria com as atitudes morais. Como vimos em diversos exemplos da *Emblemata* de Andrea Alciato, um homem sábio é um homem cujas acções são dirigidas por princípios éticos.

O ensino dos jesuítas radica nesta matriz e, acompanhando o ideário contrarreformista, fez da aquisição da virtude humanista uma componente nevrálgica da piedade e do amor a Deus. No *De ratione discendi et docendi*, Joseph Jouvancy, retomando uma ideia presente na *Ratio Studiorum*, relembra que estimular o amor a Deus nos alunos é o objectivo primeiro da prática pedagógica da Companhia de Jesus:

Un maître chrétien doit enseigner deux choses: la piété et les belles-lettres. Comme la piété tient le premier rang, nous en parlerons d'abord.<sup>551</sup>

O caminho que aproxima a alma de Deus é o caminho da virtude e todo o ensino da compreensão dos textos, ainda que dos pensadores pagãos, deve exaltar a virtude e denunciar os vícios. Ainda segundo o mesmo autor, que dedicou todo um capítulo à pedagogia da piedade, esta era uma tarefa primordial dos professores jesuítas:

Quand vous expliquerez des auteurs, faites-le de telle manière que ces auteurs, quoique païens et profanes, deviennent les panégyristes du Christ; c'est-à-dire, ramenez tout à la louange de la vertu, et au blâme du vice. Recommandez ce qui est honnête; condamnez ce qui ne l'est pas; gravez dans le coeur des petits enfants des pensées salutaires qu'ils mettront plus tard en pratique, quand l'occasion se présentera; elles les aideront à mener une vie honnête.<sup>552</sup>

---

<sup>551</sup> Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*. Tradução de H. Ferté, 1892, 2ª parte, capítulo 1, artigo 1, p.80. Tradução livre: Um professor cristão deve ensinar duas coisas: a piedade e a literatura. Como a piedade detém o primeiro posto, vamos falar sobre isso primeiro.

<sup>552</sup> Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*. Tradução de H. Ferté, 1892, 2ª parte, capítulo 1, artigo 3, p.85. Tradução livre: Quando explicar os autores, faça de tal maneira que, ainda que pagãos e profanos, se tornem os panegiristas de Cristo; que dizer, faça de tudo um louvor à virtude e um desprezo do vício. Recomendar o que é honesto; condenar o que não é; gravar nos corações das crianças os pensamentos saudáveis que colocarão em prática mais tarde, quando surgir a oportunidade; vai ajudá-los a levar uma vida honesta.

Ideia central da prática pedagógica inaciana, o ensino da virtude cristã é uma espécie de espinha dorsal dos programas iconográficos das aulas e determina, por exemplo que, entre as criações poéticas, se dê destaque à épica, em que triunfam as virtudes do herói predestinado pelos deuses. De maneira mais geral, determina também que a poética deve servir aos princípios de persuasão, sempre em prol da ética cristã. No exemplo proporcionado pelos programas iconográficos baseados na obra de Virgílio, a juventude amável da poesia das Bucólicas deve servir como força de atracção sedutora para o carácter heroico e maduro da Eneida.

Na breve história da filosofia expressa nos azulejos como história da pedagogia, Sócrates apresenta a figura feminina da Filosofia Moral ao jovem Platão, ao mesmo tempo que lhe entrega um livro, numa feliz imagem que associa a educação literária com o aprendizado dos princípios éticos.

Também a escolha dos episódios da História Sagrada foi submissa a este mesmo desiderato pedagógico. A eucaristia nos azulejos do Colégio do Espírito Santo é um sacramento que infunde o conjunto completo de virtudes cristãs, expressos pela Caridade, Fé, Esperança, Prudência, Justiça, Temperança e Fortaleza. Do mesmo modo, a vida de José no Egipto apresenta-se como um espelho de virtudes, particularmente efectivo na denúncia dos vícios do ódio, da inveja e da insídia como ameaças à boa ordem que deve reger a comunidade escolar.



Figura 70  
*Philosophia Moralis* (detalhe)  
Grande Oficina de Lisboa  
Valentim de Almeida  
Sebastião Gomes Ferreira c.1745  
Aula de História da Filosofia  
do Colégio do Espírito Santo de Évora  
© Teresa Verão

Em nenhum momento, a aventura intelectual deve separar-se do caminho para Deus e, como vimos quando analisamos o programa iconográfico da biblioteca do colégio do Espírito Santo, se a Virgem é a casa da sabedoria e a fonte inspiração para todas as ciências ensinadas na escola, Deus é a origem e fim de todo o conhecimento.

A exigência ética deve se sobrepor a qualquer outro objectivo e, em última instância, deve ser preponderante a todo o conhecimento filosófico e científico. De novo, nas palavras do professor Jouvancy, que divulgou a máxima de Quintiliano:

S'il était prouvé, dit-il, dans un autre endroit, que les classes ne sont utiles que pour s'instruire, et qu'elles nuisent aux moeurs, il vaudrait mieux vivre honnêtement que d'être un habile orateur.<sup>553</sup>

Na sala da Física, numa curiosa e reveladora interpretação do mito de Prometeu, cujo nome é sinónimo da virtude da Prudência, louva-se a persistência do trabalho árduo e contínuo da investigação filosófico-científica e também a ideia de que a investigação dos filósofos naturais conhece os limites adequados do seu âmbito de acção.

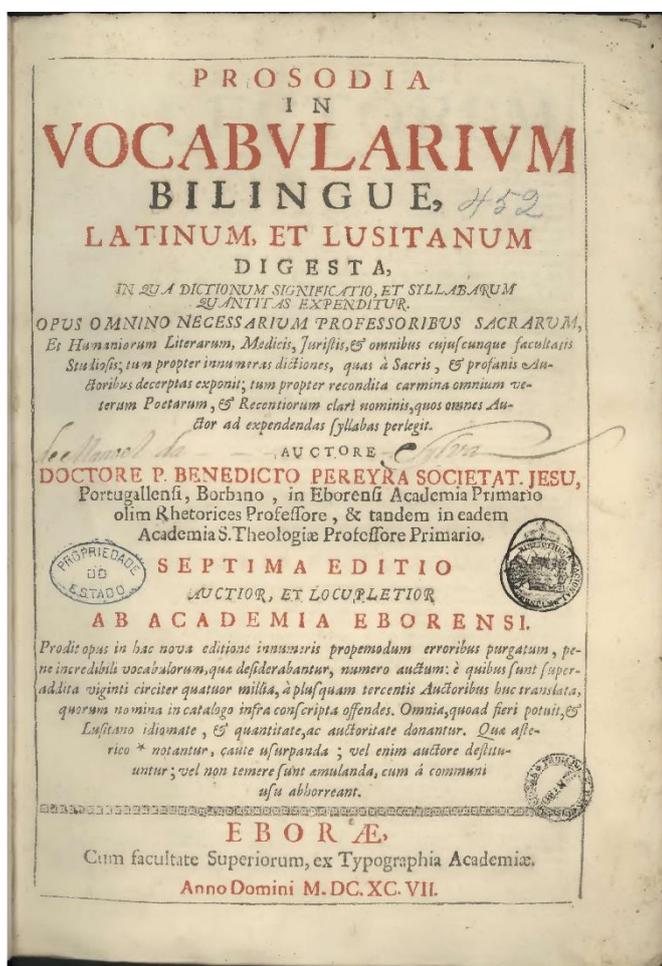


Figura 71  
Bento Pereira  
*Prosodia in vocabularium bilingue  
Latinum et Lusitanum digesta*, 1697  
© Biblioteca Nacional de Portugal  
(CC BY 4.0)

<sup>553</sup> Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*. Tradução de H. Ferté, 1892, 2ª parte, capítulo 1, artigo 1, p.80.

### 3.1.3 A FINALIDADE DO DISCURSO DE IMAGENS

Assim como a percepção da importância do ensino dos colégios jesuítas sofreu os efeitos nefastos da crítica de um processo de perseguição política, também os propósitos pedagógicos das artes visuais

nos colégios jesuítas foram, sem os melhores resultados, comparados com as modernas técnicas visuais de ensino que, de maneira efectiva, utilizam a imagem no decorrer da prelecção didáctica.

O principal objectivo dos programas visuais seiscentistas e setecentistas foi o de conferir uma imagem institucional a um determinado edifício. No caso das bibliotecas e salas académicas, este objectivo

passou por descrever o

conhecimento, geralmente com a representação das várias figuras das artes liberais, acompanhados pelos retratos de filósofos, historiadores e poetas e também com a identificação dos mecenas. De maneira constante, estes conjuntos contaram com a presença de um oratório ou da representação, em lugar de destaque, da sabedoria divina.



Figura 72  
*Maria Santíssima, domus sapientiae*  
Francisco Lopes Mendes, 1708  
Tecto da biblioteca do Colégio do Espírito Santo  
Foto do autor

No caso das salas de aula, este modelo pressupõe uma visão de conjunto das diversas disciplinas escolares e a definição do âmbito específico de cada uma das esferas do conhecimento. Com alguma naturalidade, o próprio discurso das imagens incorporou os sinais mais evidentes da cultura erudita.



Figura 73  
Sala de aula da Metafísica  
Colégio do Espírito Santo de Évora  
Foto do autor

Como o professor de retórica António Franco nos recorda, o primeiro objectivo do ensino médio dos colégios jesuítas era o de induzir uma contínua utilização da língua latina, nas aulas e nas conversas quotidianas, como a melhor forma de contribuir para o aprendizado dos alunos:

Pela qual rezam, nada melhor podem fazer os Mestres de Latinidade, do que induzir, ou com suavidade, ou com rigor aos discipulos, a que uzem della todas as vezes, que fallam; nam somente na classe, ou entre si, mas em caza, e em toda a parte, e com quaisquer, que saibam latim. Ao que se induzirám facilmente, se se persuadirem, que nam hà couza mais esplendida, que a noticia desta lingoa, por ser a mais excellente de todas, e ser a lingoa dos homens sabios, eruditos, e de todos aquelles, que florecem com engenho, erudiçam, e dignidades, e que sam celebrados, e estimados no mundo.<sup>554</sup>

Ao assumir a utilização de uma linguagem mista entre a palavra e a imagem, com legendas em latim, os painéis de azulejos encenam a presença de uma língua erudita universal. Para se alcançar a correcção e a elegância da utilização da língua do lácio, como preconizado na

---

<sup>554</sup> François Antoine Pomey - *Indiculo universal contem distinctos em suas classes os nomes de quazi todas as couzas, que há no mundo, e os nomes de todas as artes, e Sciencias*, 1754, prefácio do autor.

pedagogia inaciana, seguia-se o exemplo dos autores clássicos consagrados, citados tanto nos dicionários como nas legendas dos painéis de azulejos.

Assim como a linguagem escrita foi transposta para o suporte visual de maneira a induzir uma certa familiaridade dos alunos com a língua do lácio, também a linguagem matemática foi transposta para o suporte de azulejos, seja em diagramas geométricos, seja com a transposição das cartas celestes e terrestres, como no caso das placas cerâmicas realizadas para o colégio de Coimbra a partir da obra de André Tacquet.<sup>555</sup>

Esta comunhão de linguagens não quer dizer que os azulejos fossem utilizados com fins didáticos, nem que a configuração do programa iconográfico obedecesse a estes objectivos. Como testemunha a própria configuração das salas de aula do colégio do Espírito Santo de Évora, com os azulejos a servirem de espaldar para o assento dos alunos e com a cátedra elevada no centro da sala, não era possível que servissem de instrumento didático durante as aulas.

Além de representar a organização dos cursos nos seus vários graus de ensino, a apresentação das várias áreas do conhecimento humano num programa iconográfico correspondeu a uma justificação pela forma como cada uma das ciências, ou filosofias contemplativas, para utilizar a terminologia neoescolástica, foi aplicada à compreensão de uma determinada área do saber. Desta forma, boa parte do programa foi ocupado em identificar as questões básicas de cada uma das disciplinas, em que a poética tem por fim a definição dos géneros literários, a Teologia Moral define os princípios éticos, a Física apresenta as propriedades dos fenómenos ocultos do magnetismo e do vácuo, a Metafísica define a eternidade e a causa primeira do movimento, e a Teologia Sagrada explica as características virtuosas da eucaristia.

O conjunto dos azulejos da aula magna do Colégio de Santo Antão-o-Novo de Lisboa é, em primeiro lugar, um enunciado das diversas áreas abrangidas pelo conhecimento matemático, presente na Álgebra, na Geografia, na Astronomia, na Arquitectura Militar, na Balística e na Óptica.

---

<sup>555</sup> Para uma discussão sobre a função didáctica desse conjunto, infelizmente incompleto e removido da localização original, veja-se os trabalhos de Samuel Gessner e Henrique Leitão - "Euclid in tiles: the mathematical azulejos of the Jesuit college in Coimbra" in *Mathematische Semesterberichte*, 2014, volume 61, número 1, pp.1-5 e Henrique Leitão - Azulejos que testemunham uma tradição de ensino científico in *Azulejos que ensinam*, coordenação científica de António Leal Duarte, 2007, pp.16-25.

Mas, sem novidade, na pedagogia jesuíta, a curiosidade científica não é um fim em si mesmo. Quando o programa, através da representação da alavanca de Arquimedes para mover o mundo, associa as Matemáticas às caravelas das navegações, confere-lhe uma finalidade e torna explícito uma visão instrumental da ciência ao serviço da fé católica. É essa também a justificação para a inclusão da experiência de Arquimedes com os espelhos uxóricos na defesa do porto de Siracusa contra os ataques dos romanos. As Matemáticas eram o garante da defesa e a expansão da fé cristã por todo o orbe.

Realizado com poucos anos de diferença, o programa de Évora repete estas duas imagens, o que deixa antever uma coordenação superior dos programas para os colégios jesuítas, ainda mais importante porque, como se sabe, os azulejos seriam realizados nas olarias de Lisboa.

Um programa dessa natureza terá sempre uma componente de afirmação laudatória da prática pedagógica jesuíta e, de maneira enfática, em vários conjuntos representam-se professores acompanhados por alunos que participam como se estivessem a explicar os seus objectos de estudo, quer se trate de uma experiência de magnetismo ou dos princípios da Metafísica.

### 3.1.4 A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO DE IMAGENS

Como procurámos indicar no primeiro capítulo, uma parte importante da actividade intelectual humanista fez-se através da *accomodatio*, ou seja, da adequação de um tópico pré-existente a uma nova situação análoga. No período da Contrarreforma, para auxílio aos *literati* na composição dos sermões e dos programas iconográficos, foi editado um enorme conjunto bibliográfico na forma de dicionários de conceitos, muitas vezes sem imagens, em que se elencavam os nexos significantes que uniam a fábula mitológica, os preceitos dos filósofos humanistas e as palavras da Bíblia.

Este projecto editorial de larga escala, também abraçado pelos jesuítas, foi geralmente informado pelo compromisso ideológico em devolver a cultura humanista ao património cultural cristão, sob o argumento de que todo o conhecimento teria sido transmitido por Deus a Adão, espalhando-se pelo mundo, de maneira desordenada e pouco coerente, em sucessivas gerações.

Este argumento, alicerçado na autoridade de Santo Agostinho, serviu, por exemplo, para Sebastião do Couto, o insigne professor do *Cursus Conimbricencis*, justificar a utilização do

*Isagoge* de Porfírio de Tiro, um filósofo neoplatónico conhecido pelas suas ideias anticristãs, como leitura introdutória às *Categorias* de Aristóteles para um público escolar:

A isso reporta o dito de Santo Agostinho, no livro 2 da Doutrina Cristã, capítulo 40: “os que são chamados filósofos, se por acaso disseram o que é verdade e se adequa à nossa fé, sobretudo os platónicos, não só não se devem temer, mas além disso, devem-lhe ser reivindicadas essas verdades, enquanto injustos possuidores, para que nós as possamos utilizar.”<sup>556</sup>

Como vamos poder acompanhar no programa da aula de História da Filosofia, essa apropriação parcelar de diversas ideias, sem ter em conta a coerência de cada uma das escolas, favoreceu a criação de um filosofia essencialmente eclética que tinha por base a estrutura do pensamento aristotélico, matizado com novas questões.<sup>557</sup>

Com resultados assinaláveis, a historiografia das últimas décadas elencou e reavaliou o enorme manancial da produção visual associada à prática jesuíta, sublinhando o papel da produção de emblemas, enigmas e epigramas no acompanhamento da produção de hagiografias, da historiografia, das narrativas piedosas e em toda a arte religiosa.<sup>558</sup>

A partir da própria referência de pensadores jesuítas seiscentistas, alguns historiadores procuraram definir o papel singular da cultura visual jesuíta, que encontraria a sua matriz profunda nos *Exercicia Spiritualia* de Inácio de Loyola.<sup>559</sup>

Como procurámos descrever no primeiro capítulo, sem qualquer desprimor para este tipo de análise, é evidente que a produção mista de imagens-texto beneficiou do enquadramento

---

<sup>556</sup> Seguimos a tradução de Filipa Medeiros publicada na antologia de textos com o título *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, p.30.

<sup>557</sup> O carácter eclético da filosofia natural aristotélica ensinada pelos jesuítas, aprofundou-se no século XVIII, como reacção às obras de Pierre Gassendi, René Descartes e Isaac Newton. Para uma caracterização desse período, em Portugal, veja-se José Sebastião da Silva Dias – “Eclétismo filosófico em Portugal no século XVIII: gênese e destino de uma atitude filosófica” in *Revista Portuguesa de Pedagogia*, 1972, ano IV, pp.3-22.

<sup>558</sup> Entre a enorme bibliografia disponível, normalmente dedicada à análise de casos específicos, destaca-se o inventário sistemático da emblemática jesuíta coordenado por Peter Daly e G. Richard Dimler - *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series*, 5 volumes, 1997-2007.

<sup>559</sup> Como exemplo desse tipo de abordagem, em particular para a análise da emblemática associada ao conhecimento científico, veja-se Ralph Dekoninck – Imaginar la Ciência: A cultura emblemática jesuíta entre ars rhetorica y scientia imaginum in *Escrituras de la modernidad: los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*. Edição de Perla Chinchilla e Antonella Romano, 2008, pp.143-157.

teórico genérico proporcionado pelos intelectuais da Contrarreforma. Com a inserção deste tipo de produção no seio da retórica e na poética aristotélica criaram-se as bases para a construção de um discurso visual conceitual e erudito.

O programa iconográfico da aula da Poética do Colégio do Espírito Santo, com a definição dos géneros literários, da dança e da emblemática no âmbito de uma teorética com o fito de produzir um discurso agradável e ao mesmo tempo útil, é o exemplo da enorme aceitação da ideia de que a poesia visual deve submeter-se a uma finalidade persuasiva, como expresso no manual de Joseph de Jouvancy.

Na prática didáctica, as imagens metafóricas, com o apoio das palavras, tiveram o papel de criar um conceito que fosse facilmente memorável pelos alunos. A criação de *loci communes* é uma das principais características do pendor didáctico da cultura humanista e vários emblemas foram adaptados para expressar conceitos fundamentais dos programas das aulas da Poética, da Física e da Metafísica.<sup>560</sup>

Como vamos analisar, os iconógrafos jesuítas não só adaptaram os emblemas da tradição literária humanista, como a própria narrativa, o nexos que une as imagens do programa iconográfico, recriam, muitas vezes, o discurso desenvolvido em obras literárias.

O objectivo iconográfico foi tão prevalente que, na paisagem de um único painel, desfilam cinco personificações de géneros literários como definidos no manual de poética de Jouvancy, sem que seja possível articular uma acção coerente entre os personagens.

Foi a partir da tradição da emblemática seiscentista que a ave do paraíso ganhou um novo sentido e passou a conotar a abstracção do pensamento metafísico e foi a partir da emblemática humanista quinhentista que o Prometeu acorrentado passou a simbolizar o corpo da investigação da Física.

Foi também a partir de uma tradição literária já estabelecida que se utilizou um episódio do *Supplementum Aeneidos* de Maffeo Vegio para completar a narrativa da Eneida. A ideia de que os instrumentos científicos são uma arte que, como boa arte, reproduzem os fenómenos naturais, como se representa na aula de filosofia natural, é um argumento retirado da *Magia*

---

<sup>560</sup> Para uma análise do papel dos emblemas na pedagogia jesuíta veja-se o trabalho de Katel Potteman – “The Use of the Visual in Classical Jesuit Education and Teaching and Education” in *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education*, 2000, volume 36, número 1, pp.178-196.

*universalis naturae et artis* do jesuíta Gaspar Schott, em que se discutem os fenómenos do magnetismo e a experiência com as esferas de Magdeburgo. Com uma enorme tradição filosófica e cultural, a eucaristia como sacramento de virtudes encontra-se no pensamento de Tomás de Aquino e também em textos de divulgação como a *Psalmodia Eucaristica* de Melchor Prieto.

A originalidade não está na criação de novos emblemas ou de novas narrativas, mas na transformação de um discurso erudito num discurso de imagens para formar um conjunto compatível com um determinado contexto arquitectónico. Ao contrário do que ocorreu geralmente com as gravuras, os acréscimos textuais têm um impacto determinante na conformação do sentido das imagens.

Em particular, como já salientámos, de maneira solidária com os objectivos pedagógicos das aulas, foram utilizadas diversos tipos de imagens, ora fazendo valer a sua condição literal, ora a sua condição metafórica.

Como exemplo da forma literal, as gravuras escolhidas para representarem os episódios da *Eneida* e das *Bucólicas* pertencem a uma edição quinhentista da obra de Virgílio, uma obra relativamente rara no século XVIII, só presente nas melhores bibliotecas de conventos e colégios. De acordo com a prática de ensino, estas gravuras foram escolhidas não pelo seu valor estético, mas porque cumpriam o objectivo de estabelecer uma ordem narrativa bastante detalhada, um passo inicial da identificação dos episódios e da acção dos personagens na apresentação do texto latino aos alunos.

No segundo caso, podemos identificar vários emblemas em que a adaptação foi realizada através da modificação do texto do *motto*, ou que o significado da imagem foi adaptado ao programa iconográfico pela adição de uma legenda. Foi assim que *Prometeu aguilhado*, com a adição da palavra *Physica*, passou a representar a ciência que, de maneira exclusiva, investiga os fenómenos naturais. Foi assim também que *Deus a abençoar Adão e Eva*, com a adição da frase *Ens creatum et increatum*, passou a representar uma diferenciação conceptual essencial da metafísica que se dedica ao estudo das coisas eternas e incorruptíveis.

Em todos estes casos, é evidente que a proposição do significado da imagem é pensado *a priori*, no acto do planeamento do programa iconográfico, e que esta tarefa incluiu também um segundo momento, com a escolha das gravuras ou a descrição escrita da *pictura* que deveria ser representada de maneira a ilustrar o conceito pretendido.

### 3.1.5 ORDEM NARRATIVA E ARQUITECTURA

Tanto quanto pudemos observar, a narrativa de imagens utiliza dois tipos de discursos. Um primeiro apoia-se na sequência cronológica e um segundo, normalmente apoiado em emblemas, organiza-se por analogia. Sem surpresa, os episódios da Eneida seguem a trama narrativa da épica virgiliana enquanto a Gramática Latina, como pré requisito inicial da entrada no universo do conhecimento erudito, foi comparada com o conhecimento fundamental dos quatro elementos da Física, dos quatro continentes da Geografia e das quatro estações do ano da Cronologia.

Em casos mais complexos, a narrativa das imagens estabeleceu uma comparação por oposição. Como mencionámos, os fenómenos sobrenaturais do *Pulvis sympathicus* não devem ser analisados pela Física, ao contrário do electromagnetismo animal e mineral.<sup>561</sup>

No decorrer da análise dos programas dos colégios jesuítas, concebidos para espaços relativamente pequenos, tornou-se evidente que a disposição da ordem arquitectónica é secundária em relação a leitura de conjunto do tema, a principal responsável pela criação de um significado coerente.

É a totalidade dos painéis de azulejos com o elenco dos géneros literários que define a aula de Poética, são as diversas experiências e observações dos fenómenos naturais que definem a aula da Física, são as diversas aplicações da linguagem geométrica e dos cálculos que definem a aula de Matemática. Afinal, é por conhecermos a lógica do discurso que podemos reconstituir a distribuição dos painéis na arquitectura.

Não obstante esta prevalência do conjunto, foi possível identificar algumas estratégias repetidas de articulação arquitectónica, como o da valorização da posição central da cátedra como princípio e fim do discurso. Como deve ter ocorrido em várias salas de aulas, é no espaldar da cátedra que se inscreveu o tema do programa iconográfico da aula da Gramática Latina.

---

<sup>561</sup> A assunção de oposições negativas no discurso narrativo iconográfico acaba por ser uma consequência da estrutura comparativa e analógica. Como vimos na análise do programa iconográfico da nave da igreja do convento dos Lóios de Arraiolos, a oposição entre os votos perpétuos e os votos livres são fundamentais para a compreensão do conjunto (ver, no capítulo 1, o artigo 1.2.2.1)

No caso da Vida de José do Egípto, a importância do discurso que opõe a virtude ao vício, com destaque para a castidade e a lealdade de José e a denúncia da mentira infame da mulher de Putifar, parece ser a razão para que a ordem linear e cronológica da narrativa seja interrompida, embora o ciclo comece e termine onde estaria localizada a antiga cátedra.

Na sala da Teologia Sagrada, por exemplo, o discurso iconográfico seguiu uma ordem linear, agrupando três episódios nos painéis maiores de modo a definir o sacramento como sacrifício e sacerdócio e para representar as três virtudes teológicas, mas dispôs as quatro virtudes cardeais em quatro cantos equidistantes, num equilíbrio simétrico e significativo.

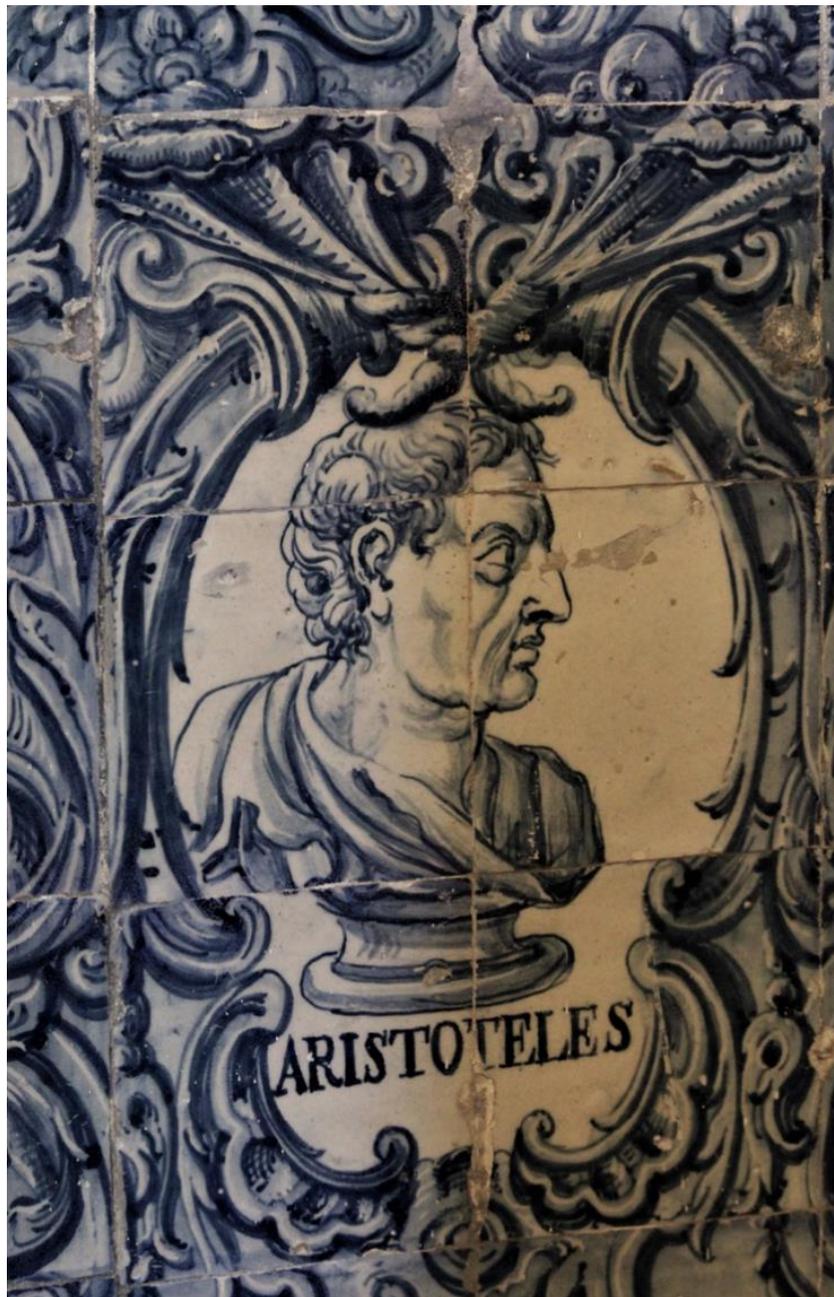


Figura 74. *Busto de Aristóteles*. Grande Oficina de Lisboa. Joaquim de Brito e Silva, c.1747-1750. Sala de aula do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, Lisboa. © Teresa Verão

### 3.2 ELENCO

A primeira constatação que devemos fazer, antes de procedermos à análise do conjunto dos azulejos realizados para os colégios jesuítas, é que o programa iconográfico foi elaborado de acordo com a estrutura dos cursos e de acordo com os conhecimentos veiculados pelos manuais escolares, uma tarefa que só estava ao alcance dos professores e dirigentes da Companhia de Jesus.

Como o programa do Colégio do Espírito Santo de Évora é aquele em que a estrutura da formação, subdividida pelos cursos de Humanidades, Filosofia, Matemática e Teologia está melhor representada, vai servir-nos de guia na análise descritiva, adicionando os conjuntos de Coimbra e Santo Antão como contribuições específicas a este plano geral de estudos.

Para a escolha de Évora contribuiu também a possibilidade de podermos reconstituir os programas da fachada e do interior da Sala dos Actos (c.1600-c.1718), da biblioteca (1708), da torre octogonal (1726), da fonte (1718) e da porta do pátio dos gerais (1687), o que permitiu comprovar uma prática continuada de qualificação de cada um dos espaços universitários através de programas iconográficos específicos.

Na descrição do conjunto, mantivemos a numeração das salas e dos painéis como estabelecida pelo estudo monográfico de José Felipe Mendeiros, mas assumimos uma ordem de leitura em função da lógica interna do programa iconográfico que nem sempre é idêntica à numeração dos painéis que foi determinada no sentido dos ponteiros do relógio.

Infelizmente, a totalidade do programa das salas de aula foi comprometida com a perda das inscrições pintadas nas cartelas do espaldar de algumas das cátedras, de que só foi possível recuperar a da aula da Gramática Latina. Como neste caso, os painéis estabelecem uma analogia entre o ensino matricial da linguagem e o ensino das noções primárias do tempo, da Geografia e das Ciências Naturais, é fácil compreender que não é possível reconstituir a totalidade do discurso iconográfico.

Para introduzir a ideia de que os programas foram normalmente pensados como um discurso de várias artes para a identificação da função do edifício, vamos iniciar a descrição com os azulejos da torre octogonal do edifício principal do Colégio do Espírito Santo.



Figura 75. *Vénus pedindo a Éolo que liberte os ventos. O elemento ar.* Oficina de Nicolau de Freitas, c.1726. Casa oitavada do colégio do Espírito Santo de Évora. Foto do autor

### 3.2.1 A REPRESENTAÇÃO DA UNIVERSIDADE

A remodelação da casa oitavada, um espaço de confluência entre diversos edifícios da Universidade, construídos em períodos distintos, foi custeada pelo professor António Franco, um pedagogo e historiador jesuíta, formado na Universidade de Évora, e bem conhecido pela dedicação ao ensino da gramática, latim e retórica:

O Padre António Franco deu várias peças de prata à capela da Senhora da Modéstia do Noviciado, outras à capela maior do Colégio, a lâmpada e outras de prata à capela dos Irmãos do Recolhimento e renda para ter o Santíssimo com a lâmpada acesa. Fez à sua custa a casa oitavada no meio do Colégio, onde cruzam os corredores com suas entradas de grandes mármore, etc.<sup>562</sup>

Como já mencionámos, a prática como director dos noviços de vários colégios jesuítas levou-o a publicar uma gramática e a traduzir e adaptar um dicionário de latim de autoria do jesuíta francês François-Antoine Pomey.<sup>563</sup>

Como historiador, António Franco protagonizou aquele que deve ser considerada uma das mais importantes contribuições para a valorização da imagem das instituições de ensino jesuítas da primeira metade do século XVIII, com a publicação de uma história intelectual da Companhia de Jesus da província portuguesa, reunindo uma notícia biográfica e bibliográfica dos mais destacados alunos “em virtudes e letras” que frequentaram os noviciados de Évora, Lisboa e Coimbra.<sup>564</sup>

As obras da torre octogonal inserem-se num período de renovação da imagem institucional do colégio do Espírito Santo de Évora, marcadas pela imponente e iconográfica fachada do Pátio dos Gerais, concluída por volta de 1718, e pelas obras de remodelação das salas de aula, com

---

<sup>562</sup> Como notou Armando de Gusmão - *Évora Ilustrada*, 1945, p.271, a informação é do próprio António Franco.

<sup>563</sup> Para uma biografia de António Franco veja-se o prefácio de Francisco Rodrigues escrito para a edição da obra inédita de António Franco - *Ano Santo da Companhia de Jesus em Portugal*. Primeira edição prefaciada e anotada por Francisco Rodrigues, 1931, especialmente as pp.VIII e IX. O autor apoiou-se no manuscrito *Epítome panegírico da vida e virtuosas acções do venerável Padre António Franco da Companhia de Jesus*, escrito pelo padre Matias Salgado logo após a morte do jesuíta, que se conserva na Biblioteca Nacional de Lisboa.

<sup>564</sup> O total da obra compreende três títulos distintos publicados entre 1714 e 1719. Sobre a produção historiográfica de Franco veja-se o recente artigo de Carlota Miranda Urbano - “O biógrafo António Franco S. J., autor da Imagem da Virtude” in *Humanitas*, 2014, volume LXVI, pp.297-308.

novas cátedras em madeira do Brasil e os painéis de azulejos com temas didácticos, encomendados entre os anos de 1744 e 1749.<sup>565</sup>

A construção da “*famoza sala, a каза outavada, que serve de precioso broche aos seus quatro corredores*”, nas palavras elogiosas do confrade Francisco da Fonseca, publicadas em 1728, foi também uma oportunidade para a elaboração de um projecto com alguma originalidade, já que atribuiu um programa iconográfico a uma área de confluência de vários braços do mesmo edifício, sem as restrições que a tradição impunha a outros espaços consagrados da Universidade como a aula magna ou a biblioteca.<sup>566</sup>

Ao contrário do que já escrevemos, o conjunto denota uma grande unidade decorativa, com repetições de elementos decorativos na arquitectura, na moldura dos azulejos e mesmo nos escudos heráldicos e já estaria concluído quando da descrição do Padre Francisco da Fonseca, em 1728.<sup>567</sup>

O lanternim com quatro janelões trouxe uma nova fonte de iluminação para a área de cruzamento dos corredores e, na parte superior, ladeando os vãos, colocaram-se em nichos quatro esculturas de anjos tenentes que ostentam as armas da Companhia de Jesus, da Cidade de Évora, do cardeal arcebispo D. Henrique e da Casa Real. Na parte inferior, foram aplicados painéis de azulejos com a representação dos quatro elementos da natureza: o Ar, a Água, a Terra e o Fogo, personificados por episódios da mitologia clássica.<sup>568</sup>

---

<sup>565</sup> Para uma análise do desenvolvimento construtivo dos diversos edifícios da Universidade veja-se os resultados da análise rigorosa de Rui Lobo - *O Colégio-Universidade do Espírito Santo de Évora*, 2009.

<sup>566</sup> Francisco da Fonseca - *Evora Gloriosa, epílogo dos quatro tomos da Evora Illustrada, que compoz o R. P. M. Manoel Fialho*, 1728, p.426.

<sup>567</sup> Uma primeira versão do texto de descrição do conjunto foi publicada em versão on-line: Celso Mangucci - Universo, Universidade. O enigma dos azulejos da torre octogonal do colégio jesuíta de Évora in Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line, coordenação de Susana Varela Flor, 2015. Com o habitual rigor analítico, José Meco atribuiu os azulejos da torre oitavada ao pintor Nicolau de Freitas, datando-os de c.1725. José Meco – *O azulejo em Portugal*, 1993, p.233. Sobre o conjunto veja-se ainda: Fausto Sanches Martins, *A Arquitectura dos primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542 – 1759*, Cronologia, Artistas, Espaços, 1994, volume 2, pp.252-254.

<sup>568</sup> As quatro pinturas agora apostas entre os painéis e os anjos heráldicos, representando o Papa Gregório XIII, como protector dos jesuítas e três doutores da igreja, Santo Tomás de Aquino, São Ambrósio e São Gregório Magno, pertencem a um conjunto mais vasto, disperso pela Universidade de Évora e faziam parte do programa original da biblioteca. Sobre a torre-octógono veja-se ainda Túlio Espanca - *Inventário Artístico do Concelho de Évora*, 1966, volume 1, pp.267-268.



Figura 76. Nicho com a escultura de vulto pleno com a representação de um Anjo com armas da Casa de Bragança. Cerâmica policromada. Sala oitavada, colégio do Espírito Santo de Évora, c.1726. © Teresa Verão.

Trata-se de um programa relativamente simples, se considerarmos os geralmente extensos e ambiciosos programas de palácios e conventos, mas com a peculiaridade de se apresentar como um enigma figurado, uma representação simbólica da universidade jesuíta de Évora.

Na sua simplicidade, ao utilizar conceitos da formação básica dos alunos, apelando a uma decifração prazerosa, é também um exercício didáctico na melhor tradição da prática jesuíta, como propunha a *Ratio Studiorum*:

...fazer investigação sobre os costumes dos antigos e sobre materias de erudição; interpretar hieroglífos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adágios, emblemas ou enigmas; fazer declamações, ou outros exercícios semelhantes, ao critério do professor.<sup>569</sup>

Estes quatro elementos essenciais, o Ar, a Terra, a Água e o Fogo, fazem parte dos conceitos fundamentais da Física aristotélica, retomando as ideias de Empédocles que os denominava como “as quatro raízes”. Como nos explica Francisco Chorão nas suas notas à tradução do tratado *Sobre a Geração e Corrupção*:

Aristóteles define os elementos como as primeiras coisas, especificamente indivisíveis em outras espécies, a partir das quais as outras coisas são compostas, ou inversamente, as últimas em que estas se dividem sem que aquelas possam ainda ser divididas em outras coisas especificamente diferentes.”<sup>570</sup>

Nesta obra, o principal objectivo do filósofo grego é definir os conceitos presentes no processo de transformações da matéria e, com esse intuito, relacionar cada um dos quatro elementos com duas qualidades sensíveis, pelas quais se estabelece uma espécie de plataforma combinatória essencial: o Fogo é quente e seco, a Terra é seca e fria, a Água é fria e húmida, e o Ar é húmido e quente.

---

<sup>569</sup> Entre os exercícios preconizados no curso de retórica constam o “...fazer investigação sobre os costumes dos antigos e sobre materias de erudição; interpretar hieroglífos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adágios, emblemas ou enigmas; fazer declamações, ou outros exercícios semelhantes, ao critério do professor.” (Ratio XVI, 12). Cf. Margarida Miranda, *Código Pedagógico dos Jesuítas. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus*, 2009.

<sup>570</sup> Aristóteles - *Sobre a Geração e a Corrupção*. Tradução e notas de Francisco Chorão. Revisão científica de Alberto Bernabé Pajares, 2009, pp.47-48.



Figura 77. Anjo com armas da cidade de Évora. Cerâmica policromada. Sala oitavada, Colégio do Espírito Santo de Évora, c.1726 © Teresa Verão.

É esse também o sentido do comentário do influente manual do curso de Filosofia de Coimbra, que sublinha a presença, na Física aristotélica, de uma força motriz criadora como propriedade essencial dos elementos naturais:

Isto porque os elementos podem ser vistos como tendo uma sede certa e definida no mundo, para o qual são direccionados por uma propensão inacta ou por um movimento próprio; ou então, como sendo os primeiros corpos passíveis de geração e corrupção, que proporcionam a todos os outros corpos sublunares a causa do nascimento e da morte.<sup>571</sup>

Como dissemos, nos painéis de azulejo, os elementos essenciais da natureza, identificados pelo título da cartela, estão personificados por deuses da mitologia clássica, fazendo

---

<sup>571</sup> *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*. Antologia de Textos. Introdução de Mário Santiago Carvalho. Tradução de A. Banha de Andrade, Maria da Conceição Camps, Amândio A. Coxito, Paula Barata Dias e Felipe Medeiros, 2010, p.179.

corresponder a Água com o senhor dos mares, o Ar com o guardião dos ventos, o Fogo com o todo poderoso Júpiter e a Terra com um trio formado pelas divindades Cíbele, Ceres e Baco.

Para representar os temas mitológicos, o pintor de azulejos, utilizou com liberdade uma série de gravuras de Étienne Baudet (c.1636-1711), abertas em 1695.<sup>572</sup>

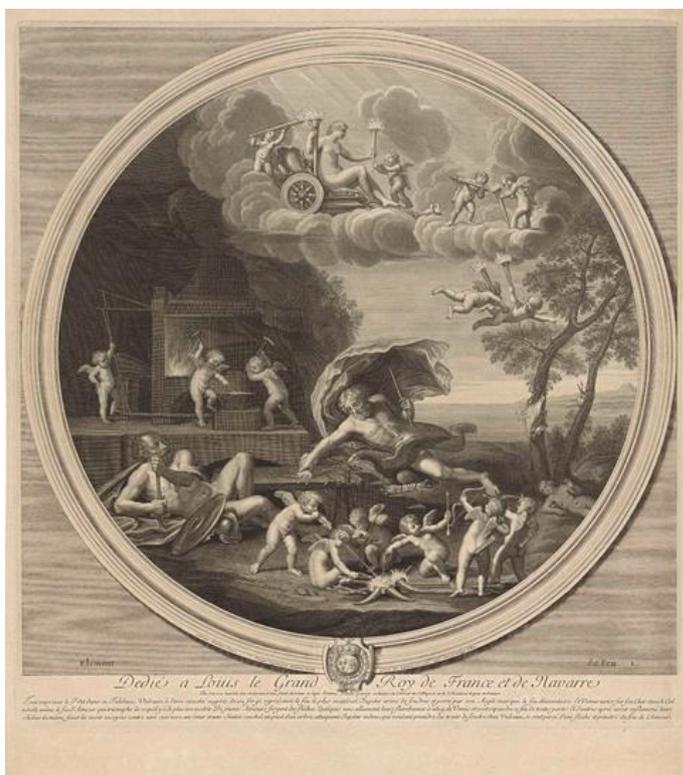


Figura 78  
*Element du feu*, 1695  
Étienne Baudet, a partir de Francesco Albani  
© Rijksmuseum (CC BY 4.0)

Por sua vez, neste trabalho, o gravador francês, reconhecido membro da Academia Real de Paris, reproduz uma famosa série de pinturas do bolonhês Francesco Albani, que hoje se conservam na Galeria Sabauda, em Turim. Encomendada em 1625 pelo cardeal Maurício de Saboia, são consideradas uma das composições narrativas mais bem conseguidas do pintor, com várias réplicas em importantes colecções italianas.

Para as suas pinturas, Albani escolheu episódios das fábulas mitológicas, condensando com habilidade os vários

pormenores da história numa cena única. A personificação do elemento Ar, a gravura que o pintor de azulejos seguiu com mais fidelidade, representa o episódio relatado no primeiro livro da *Eneida* de Virgílio, em que Juno pede a Éolo que liberte os ventos para impedir o avanço de uma esquadra de navios capitaneada por Eneias. Como contrapartida, Juno oferece a Éolo o amor da ninfa Diopéia, conhecida pela sua voluptuosa beleza, mas esta parte, talvez por

---

<sup>572</sup> Sobre a colaboração do pintor Joaquim de Brito e Silva na Grande Oficina veja-se, no capítulo 3, o artigo 3.5. No anexo 1, no artigo 5.4.7.2, compilámos os principais dados sobre o percurso do pintor. As mesmas gravuras serviram para as quatro telas actualmente colocadas na Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo (3.5.1).

decoro ou por ultrapassar o nexo pretendido para o conjunto, foi omitida no painel de azulejos.

Já o texto da legenda da gravura do elemento Fogo relata em pormenor o episódio representado e pode ajudar-nos a perceber as razões que nortearam as opções do pintor de azulejos que, neste caso, reproduziu apenas a figura de Júpiter, adicionando outros elementos como uma fornalha, peças de artilharia e *putti* com fogos de artifício.



Figura 79. Element de l'air. Étienne Baudet, a partir de Francesco Albani, 1695. © Rijksmuseum (CC BY 4.0)



Figura 80. *Júpiter, o elemento fogo*. Oficina de Nicolau de Freitas, c.1726. Casa oitavada do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor

Na composição do pintor bolonhês, novamente guiada por um enredo amoroso, o poderoso senhor do universo é atingido pelas setas de cupido e vencido pelo amor da bela Sémele. O texto também explica a diversidade dos fogos representados na gravura: Vulcano, o incansável metalúrgico, representaria o fogo material, Júpiter, com seus raios poderosos, o fogo elementar, e Vénus, a deusa da beleza, o fogo do amor invencível:

Tout exprime le Feu dans ce tableau. Vulcain à demi-couché auprès de sa forge représente le feu le plus matériel; Jupiter armé de foudres et porté par son aigle marque de feu élémentaire; Et Venus assise sur son char dans le ciel est elle même de feu d'Amour qui triomphe de qu'il y a de plus invincible.<sup>573</sup>

---

<sup>573</sup> Tradução livre: Tudo expressa o fogo nesta imagem. Vulcano, meio reclinado perto da sua forja, representa o fogo mais material; Júpiter armado com raios e carregado pela sua águia o fogo elementar; e Vénus, sentada em sua carruagem no céu, é ela mesma o fogo do Amor que triunfa sobre o que há de mais invencível.

Neste caso, a adaptação da gravura, elidindo a narrativa amorosa, parece justificar a preferência por Júpiter em detrimento do mais óbvio Vulcano, representando-se assim não o fogo físico, mas o Fogo como um dos elementos essenciais da natureza.

Transformados com a roupagem erudita da mitologia clássica, e colocados por baixo das esculturas, os painéis de azulejo funcionam como uma metáfora dos quatro anjos heráldicos, e o Rei, o Arcebispo de Évora, a Cidade e a Companhia de Jesus ficam comparadas e qualificadas com e como os elementos naturais constituintes da Universidade de Évora.

As relações de significado entre os anjos heráldicos e os azulejos baseiam-se no princípio da analogia. A principal e mais imediata é a do número, uma vez que os quatro elementos correspondem aos quatro corredores do edifício que, por sua vez, correspondem às quatro instituições fundadoras. Existe ainda uma associação entre a ideia de propriedades únicas dos elementos da natureza com a identidade “única” de cada instituição. Em terceiro lugar, talvez a mais importante para a significação pretendida, podemos identificar uma analogia com a energia criadora, relacionando a ideia das propriedades elementares transformadoras descritas no tratado aristotélico e a colaboração entre instituições diferentes na criação do colégio jesuíta.

A primeira analogia, a do número, era considerada pelo jesuíta Claude-François Ménéstrier, que publicou um extenso tratado intitulado *Philosophie des images énigmatiques*, em 1694, como a melhor forma de criar um enigma simbólico com um significado perfeitamente adaptado ao tema que se pretende esconder e revelar.

Como um bom enigma deve possuir uma correspondência ineludível com o que representa, o número seria a chave para a decifração correcta e exacta, ainda mais interessante se relacionado com algum contexto erudito, como o da história sacra ou o das fábulas mitológicas. De forma coincidente, é a hipótese de criação de um enigma visual para representar uma universidade que serve de exemplo para explicar a importância de haver uma correcta correspondência numérica entre os significantes e os símbolos. Na imagem escolhida, o livro dos sete selos, da visão apocalíptica de São João Baptista, faria a correspondência com sete áreas do conhecimento ministradas nesta hipotética universidade:

Car quand ces rapports de nombre se trouvent dans l'Histoire ou dans la Fable pour marquer un semblable nombre dans les choses naturelles ou artificielles, ils servent beaucoup à rendre le sens juste. Comme on pourroit représenter par le livre à sept Sceaux une université où l'enseignerait la Théologie, la Philosophie, les

Mathématiques, la Jurisprudence, la Médecine, les Langues, & l'Histoire Sainte; Le livre représenteroit l'Étude ou les Leçons; & chaque sceau pourrait avoir la figure de l'une de ces Sciences marquées énigmatiquement.<sup>574</sup>

O desafio poético de estabelecer relações entre ideias e coisas distantes está profundamente enraizado na teoria poética seiscentista que levou ao extremo uma das máximas aristotélicas para a elaboração de um discurso elegante:

...é forçoso que as metáforas provenham de coisas apropriadas ao objecto em causa, mas não óbvias, tal como na filosofia é próprio ao espírito sagaz estabelecer a semelhança com entidades muito diferentes.<sup>575</sup>

Máxima com que evidentemente concorda o jesuíta francês que, utilizando o exemplo do elemento Fogo, insta aos criadores de metáforas visuais a não utilizarem relações óbvias:

...en quoi cependant il faut observer de ne pas représenter par le feu, les choses qui naturellement ont un rapport nécessaire avec lui comme la poudre, l'artillerie, la foudre, la fournaise, la Chimie, parce qu'alors il n'y a rien de merveilleux, ni de sort spirituel.<sup>576</sup>

Ora, como podemos observar, o iconógrafo fez exactamente o contrário, porque a metáfora será construída num segundo nível, pela comparação entre os azulejos e as esculturas, entre a mitologia clássica e os anjos da religião cristã, entre as forças dos elementos naturais e os desígnios divinos das instituições fundadoras da Universidade.

---

<sup>574</sup> Claude-François Ménéstrier - *La Philosophie des images énigmatiques, où il est amplement traité des énigmes, hiéroglyphiques, oracles, prophéties, sorts, divinations, loteries, talismans, songes*, 1694, p.150. Tradução livre: Porque, quando essas proporções de números estão na História ou na Fábula para marcar um número semelhante em coisas naturais ou artificiais, servem tornar o significado exacto. Assim poderíamos representar, pelo livro dos sete selos, uma universidade onde fossem lecionadas a Teologia, a Filosofia, a Matemática, a Jurisprudência, a Medicina, as Línguas e a História Sacra. O livro representaria o estudo ou as lições e cada selo poderia ter a figura de uma dessas ciências marcada de forma enigmática.

<sup>575</sup> Aristóteles - *Retórica*. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel Nascimento. Obras Completas, volume VIII, tomo I, 2005, p.270.

<sup>576</sup> Claude-François Ménéstrier - *La Philosophie des images énigmatiques, où il est amplement traité des énigmes, hiéroglyphiques, oracles, prophéties, sorts, divinations, loteries, talismans, songes*, 1694, p.139. Tradução livre: ...de maneira que não devemos representar o fogo por coisas que naturalmente têm uma relação necessária com ele, como a pólvora, a artilharia, os raios, o forno, a Química, porque aí não há nada de maravilhoso, nem de forma espiritual.

O império da metáfora que transformou a poesia num campo de experiências semânticas, muitas vezes indecifráveis para os neófitos, tem consequências ainda mais vastas quando serve de plataforma para a construção de uma teoria semiótica universal para todas as artes. A obra de Ménestrier assenta todos os seus pilares na analogia metafórica, como uma fonte de inesgotável sedução, aprendizagem e prazer. É o processo metafórico que une a poesia e a pintura num desígnio comum:

Aussi Aristote parlait des ces gestes, & de ces figures, dit qu'elle nous font raisonner & deviner ce que l'on veut dire par ces images, en quoi consiste la fin des Énigmes. *Quia rationamur quod hoc illud est.* C'est cela même, dit il ailleurs qui nous fait aimer la Peinture & la Poésie, parce que non seulement elles nous instruisent, mais elles nous font penser, chercher dans nous mêmes, & creuser dans nos esprits pour découvrir tous les mystères qu'elles couvrent.<sup>577</sup>

É essa pulsão retórica assente na metáfora que liga Ménestrier ao Conde Emanuele Tesàuro, autor do *Cannocchiale aristotelico*, uma das poéticas mais influentes de seu tempo, publicada pela primeira vez em 1654.<sup>578</sup>

No prólogo ao leitor, Tesàuro utiliza o seu telescópio filosófico como uma lente de aumento para examinar todas as perfeições e imperfeições da eloquência, elegendo a metáfora como “*la gran madre di ogni argutezza*”, seja no campo da poesia, seja no das artes visuais.

Podemos mesmo sem exagero situar a obra do jesuíta francês como um natural e programático desenvolvimento dos princípios enunciados no *Il Cannochiale*, com a elaboração de tratados para a arte da emblemática, da heráldica, da música e, de forma inovadora, para a dança.<sup>579</sup>

---

<sup>577</sup> Claude-François Ménestrier - *La Philosophie des images énigmatiques, où il est amplement traité des énigmes, hiéroglyphiques, oracles, prophéties, sorts, divinations, loteries, talismans, songes*, 1694, pp.164-165.

<sup>578</sup> Emanuele Tesàuro, *Il cannocchiale aristotelico, o sia idéa dell'arguta et ingenua elocutione, che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele*, 1654. Utilizamos o volume da 5ª edição, publicada em Veneza, por Paolo Baglione, em 1669. Comprovando a longa aceitação do tratado, nas coleções da Biblioteca Nacional de Lisboa conservam-se vários exemplares das edições de 1655, 1688, 1693 e também a versão espanhola publicada em Madrid, em 1741.

<sup>579</sup> Apesar de enunciar a proposta de uma teoria estética universal para todas as formas artísticas, o teórico italiano acaba por restringir o escopo da sua obra à eloquência e ao discurso agudo, aos emblemas, às empresas e aos conceitos predicáveis. Sobre essa questão veja-se, por exemplo: Eraldo Bellini e Claudio Scarpatti, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauero, Pallavicino*,

Homem do seu tempo, o nosso professor de retórica jesuíta foi também seduzido por esta fecunda ausência de limites entre a pintura e as letras, unidas por um mesmo objectivo eloquente. Para António Franco não havia melhor maneira de apresentar a sua recolha biográfica dos alunos dilectos da universidade jesuíta de Coimbra do que apresentá-la como uma pintura executada segundo os planos divinos:

... porque como os dous pólos, em que se resolve o Ceo da Companhia, sejam virtudes e letras, tudo tenham que ver nesta sua imagem os nossos irmãos de Coimbra, servindo as letras somente de sombras, com que mais realce a imagem da virtude, formada de tão belas cores, quais são as que lhe deu a mão de Deus, que foi o Author de tão celestial pintura.<sup>580</sup>

Longe de ser uma mera figura de estilo, a conjugação das letras e das palavras é resultado da extensão do campo da retórica a todas as artes, o que permitiu associar a totalidade dos recursos de expressão para formalizar um discurso conceptual.

Na simbiose do plano iconográfico com a arquitectura, a própria forma geométrica do edifício da “casa outavada” recebeu uma conotação simbólica, sublinhada pelo cuidadoso desenho do revestimento central do piso em mármore branco, com o recorte da figura de um octógono na qual se inscreve um círculo. A imagem da forma geométrica perfeita, e por isso associada à representação de Deus, é o centro de um polígono complexo que, por sua vez, simboliza o processo de aperfeiçoamento humano na sua aproximação ao círculo.

Mais uma vez, não estamos perante um conhecimento exotérico e inacessível, e uma figura semelhante ilustra a portada do tratado do professor jesuíta André Tacquet, obra que servia de manual para a iniciação à geometria euclidiana nos colégios jesuítas, publicado pela primeira vez em 1654.<sup>581</sup>

---

*Muratori*, 1990, pp. 50-51. Sobre a relação entre o pensamento de Ménestrier e Tesàuro veja-se também Judi Loach - L'influence de Tesàuro sur le Père Ménestrier in *La France et L'Italie aux temps de Mazarin*, 1986, pp. 167-171.

<sup>580</sup> António Franco, *Imagem da Virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus no Real Collegio de Jesus de Coimbra em Portugal na qual se contem as vidas, & sanctas mortes de muitos homens de grande virtude, que naquela Sancta caza se criaram*. Coimbra: no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1719, tomo II, introdução.

<sup>581</sup> Seguimos a edição de 1672: André Tacquet - *Elementa geometriae, planae ac solidae*, 1672.



Figura 81. Pavimento de xisto e mármore com a figura de um círculo inscrita num octógono. Casa oitavada do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor.

Num evidente processo de qualificação da linguagem matemática, os esquemas geométricos inspiraram uma colecção de emblemas sacros da autoria de Willem Hees, em que se figuram as virtudes teologais da Fé, da Caridade e da Esperança.<sup>582</sup>

Na figuração simbólica da própria Universidade, na utilização de diversas artes, na combinação de diversas linguagens e na cuidadosa relação com a arquitectura, a casa oitavada de António Franco é um dos melhores exemplos para a compreensão das formas de elaboração de discurso visual conceptual, com grande tradição nos programas iconográficos e artísticos do colégio do Espírito Santo.

ELEMENTA  
GEOMETRIÆ  
PLANÆ AC SOLIDÆ.  
QUIBUS ACCEDUNT SELECTA  
EX ARCHIMEDE  
THEOREMATA.  
AVCTORE  
ANDREA TACQVET  
SOCIETATIS IESV  
Sacerdote & Matheſeos Profefſore.  
*Quid noni in veriſq; præſtitum ſis præ-  
ſatio ad Lectorem indicabit.*  
EDITIO TERTIA CORRECTIOR.



Figura 82. Frontispício da obra de André Tacquet, *Elementa geometriæ, planæ ac solidæ*, 3ª edição, 1672.  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0).

<sup>582</sup> Willem van Hees, *Emblemata Sacra de fide, spe, charitate*, 1636.

### 3.3 CURSO DE HUMANIDADES

Como bem sintetizou o padre Jouvancy, nas aulas de Humanidades e Retórica, o estudo e a glosa dos poetas latinos tinham como objectivo proporcionar aos alunos a compreensão dos diversos sentidos das palavras, a percepção do estilo adequado à poesia e à história e a forma de enriquecer e ornar o discurso.

No Colégio do Espírito Santo de Évora, o curso de Humanidades está descrito através dos programas das aulas de Gramática Latina (122), da Cronologia (106), da Poética (107) e, ainda, das duas salas dedicadas à Épica (118) e à Lírica pastoril (110).



Figura 83. *O triunfo de Vénus como alegoria do elemento água*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, 1747. Aula de Gramática Latina do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor

### 3.3.1 AULA DE GRAMÁTICA LATINA [sala 122]

A Gramática Latina foi considerada, no programa de ensino inaciano, a base sobre a qual se fundamentava todo o universo do conhecimento. De facto, o ensino da língua latina constituiu o primeiro passo no aprendizado ministrado nos colégios da Companhia de Jesus, cuja proficiência determinava o acesso aos estágios seguintes.

Para o prestígio da pedagogia da província portuguesa acresce ainda que a *Ratio Studiorum* consagrou a *De*

*Institutione Grammatica libri tres* do padre Manuel Álvares (1526-1583) como a gramática oficial do ensino da língua latina, transformando-a num sucesso editorial à escala global.<sup>583</sup>

Assim como na casa oitavada, o discurso iconográfico não se propõem figurar os princípios gramaticais, mas antes estabeleceu uma comparação entre o conhecimento proporcionado pela gramática com os conceitos fundamentais do tempo (quatro estações do ano), do espaço (os quatro continentes) e da matéria (quatro elementos), para transmitir a ideia de que a disciplina seria o equivalente a constituição dos próprios fundamentos de todo o conhecimento. Se tivermos em conta o programa das diversas aulas como um panorama do sistema de estudos, salientou-se, com uma analogia, o papel estrutural da gramática latina na pedagogia inaciana.



Figura 84  
*O elemento terra*  
Grande Oficina de Lisboa  
Valentim de Almeida  
e Sebastião Gomes Ferreira, 1747  
Aula de gramática latina do colégio do Espírito Santo de Évora  
Fotografia do autor

<sup>583</sup> Para um visão geral da importância do ensino da gramática latina veja-se Rolf Kemmler - "Para uma melhor compreensão da história da gramática em Portugal: a gramaticografia portuguesa à luz da gramaticografia latino portuguesa nos séculos XV a XIX" in *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, 2013, número 19, pp. 145-176.

Para enfatizar esta ideia, ou melhor, para definir o tema, na cartela superior do espaldar da cátedra, acrescentou-se o dístico: GRAMATICA PUERO REGIT ARTE MAGISTRA (gramática, guia das crianças e professora das artes).

O conjunto, datado de 1747, que, à semelhança das restantes aulas, atribuímos à dupla Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, apresenta um discurso ornamental com algumas semelhanças com o da Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo, em mais um indício das relações próximas estabelecidas entre os pintores da Grande Oficina de Lisboa.<sup>584</sup>

Pela análise da estrutura deste programa torna-se evidente que o discurso iconográfico permitia aos pintores uma grande amplitude na forma de representação de cada um dos painéis, seja para a representação dos continentes, dos elementos fundamentais da Física aristotélica ou das estações do ano.<sup>585</sup>



Figura 85. *Gramatica pueros regit arte magistra*. Cartela do espaldar da cátedra da aula de Gramática Latina, Colégio do Espírito Santo de Évora, c.1737. © Teresa Verão

---

<sup>584</sup> Para um enquadramento da forma de actuação dos pintores de azulejo no âmbito da Grande Oficina, veja-se no capítulo 3, o artigo 3.5.

<sup>585</sup> Para uma descrição de cada um dos painéis veja-se José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, pp.150-160.

### 3.3.2 AULA DE CRONOLOGIA [sala 106]

O programa da sala com a representação dos doze meses do ano foi descrito como uma primeira aproximação dos alunos ao universo sensível das coisas, por oposição ao aprendizado pelas palavras, um princípio pedagógico do ensino para a infância, popularizado nos finais do século XIX, e conhecido como “*la leçon de choses*”.<sup>586</sup>



Figura 86. *O sol na constelação de Pisces em fevereiro*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1746. Aula da Cronologia do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor

Pelo contrário, o ensino jesuíta iniciava-se com a alfabetização, e o curso de Humanidades com o aprendizado do Latim. Estruturado em forma de diálogo, com pergunta e resposta, o *Indiculus Universal*, como vimos, era uma pequena enciclopédia que apresentava uma organização integrada dos conceitos em latim, exatamente como o sistema de ensino iniciano

---

<sup>586</sup> João Miguel dos Santos – “Alguns azulejos de Évora” in *A Cidade de Évora*, 1945, ano III, números 9-10, p.94 e José Felipe Mendeiros José Filipe Mendeiros – “O Humanismo da Universidade de Évora” in *A Cidade de Évora*, 1959, ano XVI, números 41-42, p.64.

pretendia construir o conhecimento. O dicionário definia a Cronologia como a ciência do tempo e uma das suas partes estruturantes era o ano:

D. Que couza he Anno? *Quid est Annus?* R. He aquelle espaço de tempo, em o qual o sol corre os doze signos do Zodiaco. *Spatium temporis illud est, quo sol Zodiaci duodena signa percurrit.*<sup>587</sup>

O ano estava definido pelo percurso do Sol no firmamento, assinalada pela posição em relação aos signos do Zodíaco. Como se infere por esta definição, “signo” é o mesmo que uma constelação de estrelas:

Que couza chamais signo celeste? *Quid vocas sidus?* R. Signo celeste he composto de certo numero de estrellas vizinhas. *Signum caeleste est certo numero stellarum sibi vicinarum compositum.*<sup>588</sup>

Para dirimir qualquer possível mal entendido dos signos com a Astrologia, o mesmo dicionário esclarecia que, ao contrário da Astronomia, essa era uma ciência vã, composta exclusivamente por falsidades.<sup>589</sup>

Como podemos acompanhar pelos painéis de azulejos, para cada nome latino do mês há uma figura de um signo e o mês solar reporta-se à posição do sol definida em relação às constelações, as quais formam um sistema de coordenadas celestiais que, por sua vez, são conhecidas coletivamente como o Zodíaco por estarem maioritariamente identificadas por animais.

---

<sup>587</sup> François Antoine Pomey - *Indiculus universalis continens distinctos in suis classibus nomina quae sunt in mundo, et in omni arte, et scientia.* Évora: Oficina da Universidade, 1754, artigo 263, p.288.

<sup>588</sup> François Antoine Pomey - *Indiculus universalis continens distinctos in suis classibus nomina quae sunt in mundo, et in omni arte, et scientia.* Évora: Oficina da Universidade, 1754, artigo 13, p.12.

<sup>589</sup> François Antoine Pomey - *Indiculus universalis continens distinctos in suis classibus nomina quae sunt in mundo, et in omni arte, et scientia.* 1754, artigo 219, p.247.



Figura 87. *Maius*. Série dos doze meses do ano. Gravura de Jan van de Velde, o jovem, 1618. © Rijksmuseum



Figura 88. *O sol na constelação de Gemini em Maio*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1746. Aula da Cronologia do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor

A correspondência entre os meses do ano e a posição do sol no céu é um dos dados básicos para a articulação de um sistema universal das medidas do tempo. Valentim Stansel, o professor natural da Boémia que, na segunda metade do século XVII, lecionou em Portugal antes de se fixar no Brasil, menciona dois versos latinos que ajudavam a memorizar mais facilmente a sequência correcta dos signos do Zodíaco e assim poderem ser associados aos meses:

Desejará alguém saber primeiro, que signos respondem a cada hum dos meses? Sabelo há facilmente, entregando a memória os dous versos Latinos seguintes: *Sunt Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libraque, Scorpius, Arcitenes, Caper, Amphora, Pisces*. Porque estes 12 Signos pella ordem, em que estão correspondem a outros tantos meses, começando de Março, a quem responde *Aries*, a Abril *Taurus*, a Mayo *Gemini*, &c.<sup>590</sup>

Os mesmos versos com a identificação menos comum dos signos de Sagitário, Capricórnio e Aquário foram divulgados pelo *Indiculo Universal* de Pomey e entraram na bibliografia didáctica através do famoso *Tratado da Esfera* de João de Sacrobosco.<sup>591</sup>

Segundo defendeu Stansel, que dedicou uma pequena monografia ao rei Afonso VI, a tábua para calcular a hora de forma universal seria útil para a navegação e também para conhecer as horas do dia em qualquer parte do mundo para celebrar a missa no tempo correcto.<sup>592</sup>

Em Évora, a sequência dos meses dos anos inicia-se a partir do lado direito da cátedra, percorrendo a sala no sentido dos ponteiros do relógio, e reactiva uma tradição iconográfica com raízes na poética da Antiguidade latina, mas na forma codificada pela cultura visual do período Medieval, em que os meses dos anos são representadas pelas actividades agrícolas e pela pastorícia, numa correlação entre a ordem natural e as actividades humanas.<sup>593</sup>

---

<sup>590</sup> Valentim Stansel - *Orbe Affonsino, ou Horoscopia Universal*, 1658, p.10.

<sup>591</sup> Johannes de Sacro Bosco - *Sphaera tractatus Ioannis de Sacro Busto*. In aedibus Lucae Antonii Iuntae, 1531, capítulo 2, p.24.

<sup>592</sup> Valentim Stansel - *Orbe Affonsino, ou Horoscopia Universal*, 1658, pp.78-79.

<sup>593</sup> Para uma visão das raízes da tradição iconográfica da representação dos Meses do Ano veja-se James Carson Webster - *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the twelfth century*, 1938.

Nesta tradição, em que as actividades escolhidas para representar os meses estão marcadas por algumas diferenças entre os climas do sul e do norte da Europa, o pintor misturou duas conhecidas séries dos 12 meses do ano, a primeira aberta por Adriaen Collaert, a partir dos desenhos de Hans Bol, publicada pela primeira vez por volta de 1580, e uma segunda do gravador António Tempesta, editada pela primeira vez em Roma no ano de 1599.

Seguindo com liberdade duas tradições distintas, o mês de JANUARIUS, com sol em *Aquarius*, foi caracterizado pelos divertimentos dos patinadores no gelo; FEBUARIUS [sic], com o sol em *Pisces*, pela celebração do Carnaval; MARTIUS, com o sol em *Aries*, pela reparação das latadas das parreiras e pelo cuidado das aves da capoeira; APRILIS, com o sol em *Taurus*, pelo plantio de um jardim; MAIUS, com o sol em *Gemini*, pelo passeio à beira rio; JUNIUS, com o sol em *Cancer*, pelos banhos refrescantes; JULLIUS, com o sol em *Leo*, pela colheita; AUGUSTUS, com o sol em *Virgo*, pelos trabalhos da colheita do trigo; SEPTEMBER, com o sol em *Libra*, pela pesca com redes de suspensão, OCTOBER, com o sol em *Scorpius*, pela vindima; NOVEMBER, com o sol em *Sagittarius*, pelo corte da madeira; e, finalmente, DECEMBER, com o sol em *Capricornus*, pela matança do porco.



Figura 89. Grande Oficina. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, *O sol na constelação de Câncer em junho*, c.1746. Aula da Cronologia do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor

Às gravuras do italiano, que foram objecto de várias edições e simplificações, o pintor foi buscar, por exemplo, a colheita do trigo e os banhos de rio, ainda que em Évora as actividades relacionadas com o mês de agosto fossem representadas em junho e vice-versa. Da Holanda, vieram as sugestões dos patinadores de janeiro e do plantio do jardim no mês de abril.

A unidade do conjunto foi estabelecida através da escolha de representações do exterior, que passaram a constituir um conjunto de paisagens, aproximando-se ao género pictórico com enorme importância para a pintura do azulejo no século XVIII.<sup>594</sup>



Figura 90. *Augustus*. Série dos doze meses do ano. Gravura de Jan Sadeler a partir de António Tempesta, c.1600. © British Museum número: 1874,0613.2693

Este mesmo sentido paisagístico anima a simplificação das figurações dos meses em novas edições das gravuras de António Tempesta e é provável que a representação do mês de Maio, onde um pequeno bote ganha uma cobertura com ramos e flores, seja inspirada numa gravura de Jan van de Velde, o jovem, publicada pela primeira vez em 1618, que integra uma conhecida série de paisagens rurais flamengas.<sup>595</sup>

Esse conjunto é um momento de transição entre as aulas decoradas com painéis com representações de cenas de caçadas e passeios campestres e os conteúdos destinados a descrever o âmbito de cada uma das disciplinas.

<sup>594</sup> Sobre a influência do género dos “países” na pintura do azulejos no período veja-se, no capítulo 3, o ponto 3.9.

<sup>595</sup> Veja-se Daniel Franken e Johan Phillip van der Kellen - *L'œuvre de Jan van de Velde*, 1883, pp.86-87.

### 3.3.3 AULA DE POÉTICA [sala 107]

Para definir o âmbito da teoria poética, o programa iconográfico da sala procura descrever os diversos géneros de expressão artística e todo o universo erudito dos estudos humanistas que poderiam servir ao exercício dos *literati*.

A mensagem fundamental do discurso das imagens é que a elaboração das peças literárias, poéticas, dramáticas ou musicais devem fazer um incentivo à moral dos leitores e ouvintes, o que é o mesmo que dizer que a poética deve seguir um modelo persuasivo e unir o útil ao agradável: *QUAE COMMISCUITO UTILE DULCI*.

Com recurso à língua latina e à autoridade dos autores clássicos, as definições expressas nos painéis, à semelhança de emblemas, procuram criar associações imediatas entre a figura e a palavra para formar um conceito memorável, naturalmente sucinto.

Como sugeriu o estudo do professor Olivier Millet, é possível estabelecer uma comparação entre as principais ideias do manual pedagógico escrito pelo padre Joseph Jouvancy e o programa iconográfico elaborado para a sala de aula da Poética.<sup>596</sup>

Segundo o discurso dos azulejos, na alçada da Poética incluem-se os géneros dramáticos, a dança e todo o conjunto de expressões que utilizam a conjugação da imagem com a palavra, segundo um movimento de renovação da tratadística seiscentista, em que a metáfora acompanhou a submissão da poética aos preceitos da retórica.

Da erudição dos professores jesuítas, além do conhecimento do grego e do latim, deveria fazer parte a História, a Retórica, a Poética, a Geografia, a Cronologia e a Emblemática, todas participantes do universo das Belas Letras. Nas palavras do professor francês:

L'érudition d'un maître scrupuleux ne se borne pas à être habile dans les langues dont nous venons de parler [latim e grego], il faut encore qu'il s'élève plus haut, et qu'il connaisse certaines sciences que l'on enseigne généralement à la jeunesse, telles que la rhétorique, la poétique, l'histoire, la chronologie, la géographie, la philologie ou polymathie, qui n'est pas tant une science bien définie que l'ensemble

---

<sup>596</sup> O conjunto foi descrito em pormenor por Olivier Millet – Parole et image dans la représentation allégorique des «arts» à la fin de l'âge baroque. Notes sur quelques azulejos de l'Université d'Evora in *De la Péninsule Ibérique à l'Amérique Latine. Mélanges en l'honneur de Jean Subirats*. Edição de Marie Roig Miranda, 1992, pp.151-167.

des sciences diverses dont un érudit doit avoir, comme on dit, au moins une teinture.<sup>597</sup>

Como procura demonstrar o programa iconográfico da aula da Poética, será a reunião destas diversas disciplinas o melhor caminho para a construção de um discurso erudito.



Figura 91. *Erudição*. Grande Oficina. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula da Poética do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

<sup>597</sup> Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*. Tradução de H. Ferté, 1892, capítulo 2, pp.29-30. Tradução livre: A erudição de um mestre escrupuloso não se limita a ser hábil nas línguas que mencionamos [grego e latim], mas é necessário elevar-se mais alto e conhecer certas ciências que são geralmente ensinadas à juventude, como a retórica, a poética, a história, a cronologia, a geografia, a filologia ou a polimatia, que não é tanto uma ciência bem definida mas um conjunto de várias ciências das quais um erudito deve ter, como se diz, pelo menos uma tintura.

## [1] STILORUM VARIETAS [A VARIEDADE DOS ESTILOS]

Um dos primeiros objectivos da *Poética* de Aristóteles é definir as características de cada uma das expressões poéticas, um propósito que também é a razão de ser do manual de ensino *Institutiones poeticae*, no qual estão compiladas as definições correctas de cada género, com uma finalidade própria.

Esse é também o objectivo do painel STILORUM VARIETAS que apresenta os conceitos figurados da poesia elegíaca [elegiacus], da poesia épica [epicus], da poesia satírica [satiricus], da poesia dramática [dramaticus] e da poesia lírica [liricus].<sup>598</sup>

A primeira da esquerda, uma figura feminina melancólica, com o mote SIC FATUR LACRIMANS [e disse com lágrimas], representa a poesia elegíaca, associada com a descrição de eventos funestos. O dístico é formado pela citação de um verso da *Eneida*: “*Sic fatur lacrimans, classique immittit habenas*”, pertencente ao episódio em que, ainda chorando a morte de Palinuro, Eneas chega à Cumas.<sup>599</sup>



Figura 92. *Elegia e Épica*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula da Poética do Colégio do Espírito Santo de Évora, c. 1745. © Teresa Verão.

<sup>598</sup> Aristóteles - *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente, 2008, 1447a1-2, p.37.

<sup>599</sup> Virgílio - *Eclógues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*. Tradução de H. Rushton Fairclough, 1999, livro 6, versos 1-3.

Essa mesma caracterização sucinta encontra-se na *Prosodia* de Bento Pereira, onde o vocábulo *Elegia* designa o “*canto, verso, metro, triste.*”<sup>600</sup>

Ao lado direito, o género Épico é representado por uma figura feminina segurando o clarim da fama e o mote: HEROAS CELEBRO [celebro os heróis] e Bento Pereira define a *Epopoeie* como a poesia em verso heróico, associando o verso decassílabo clássico com o objectivo desta expressão poética.<sup>601</sup>

No centro do painel, a figura de um sátiro que caça um porco selvagem com uma lança representa o género satírico com o mote INSEQUITUR STUR STILO ACULEATO [persegue o porco selvagem com uma lança pontiaguda], que associa a denominação do género literário com o nome da divindade mitológica, da mesma forma como proposto na *Institutiones poeticae*:

Satyra videtur nomen ducere, Satyris, Diis petulcis, lascivis, & dicacibus.<sup>602</sup>

A metáfora que identifica a sátira como estilo incisivo e “aguçado” constrói-se através do duplo sentido da palavra latina *stylus*, que identificava tanto o objecto pontiagudo com que se escrevia na época romana como o dardo ou zagaia, como explica a *Prosódia* de Bento Pereira.<sup>603</sup>

A escolha do animal a ser caçado pelo dardo do poeta certamente não foi aleatória e tem como alvo principal os epicuristas e aos prazeres carnis, numa definição semelhante à que podemos encontrar na obra do filósofo Isidoro de Sevilha:

Los epicúreos se llaman así por Epicuro, un filósofo amante de la vanidad, que no de la sabiduría, a quien los filósofos mismos dieron el calificativo de “puerco”, porque, como revolcándose en el fango de la carne, afirmaba que el placer corporal era el bien supremo.<sup>604</sup>

---

<sup>600</sup> Bento Pereira - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum et Lusitanum digesta*, 1697, p.218.

<sup>601</sup> Bento Pereira - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum et Lusitanum digesta*, 1697, p.234.

<sup>602</sup> *Institutiones poeticae ad usum collegiorum Societatis Jesu. Ab uno ejusdem Societatis rhetorices professore*, 1685, livro IV, capítulo III, p.137-138.

<sup>603</sup> Bento Pereira - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum et Lusitanum digesta*, 1697, p.645.

<sup>604</sup> San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*. Texto latino, versión española y notas de José Oroz Reta & Manuel-A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2004, páginas 692-697. Tradução livre: Os epicuristas se chamam assim por causa de Epicuro, um filósofo amante da

Segundo a *Poética* de Aristóteles, a poesia dramática divide-se nos géneros da comédia e da tragédia, diferenciando-se pela forma como cada um persegue os seus fins. Segundo o filósofo de Estagira, a primeira “propõe-se imitar os homens, representando-os piores, a outra [a tragédia] melhores do que são na realidade.”<sup>605</sup>

Nos azulejos, a personificação da poesia dramática segura várias máscaras, rodeada por dois *putti*, identificados como as representações da comédia e da tragédia.

Por sua vez, a poesia lírica recebeu o nome a partir do instrumento musical e caracteriza-se pelo canto melódico, como ensina o *Institutiones poeticae*:

Dictum est Poema Lyricum a Lyra, quae inter organa musica celebris estj ad hibeatur ad hujus modi carmen concinendum. Quare vocatur etiam illud poema Ode, & Melos, id est cantus, unde Poetae Lyrici, & Melici.<sup>606</sup>

A associação do instrumento da lira com uma viola, um instrumento de corda, como expresso no painel de azulejos, pode ser corroborada pela autoridade do dicionário de Bernardo Pereira em que *Lyricus* “é cousa de viola, ou pertencente a viola”.<sup>607</sup>

O mote SI ME LIRICIS VAHBUS (sic) INSERAM FERIAM SIDERA SERTICE (sic), grafado nos azulejos com incorrecções, é uma adaptação dos versos das *Odes* de Horácio dirigidas a Mecenas, destacando o poeta latino como o modelo entre os poetas líricos, uma lição que os alunos poderiam acompanhar na didáctica versão bilingue das obras do poeta:

*Quod si mas se me inseres me misturardes, & ajuntardes vatibus Lyricis com os Poetas Lyricos feriam sidera vertice sublimi* tocareis as estrelas com minha cabeça levantada, ficando como hum deos.<sup>608</sup>

---

vaidade, e não da sabedoria, a quem os próprios filósofos deram o nome de "porco", porque, como chafurdando na lama da carne, afirmou que o prazer corporal era o bem supremo.

<sup>605</sup> Aristóteles - *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3ª edição, 2008.

<sup>606</sup> *Institutiones poeticae ad usum collegiorum Societatis Jesu. Ab uno ejusdem Societatis rhetorices professore*, 1685, livro IV, capítulo IV, p.139.

<sup>607</sup> Bento Pereira - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum et Lusitanum digesta*, 1697, p.382.

<sup>608</sup> Quinto Horácio Flaco - *Obras de Horacio principe dos poetas latinos lyricos: com o entendimento literal, & construção portuguesa: ornadas de hum index copioso das historias, & fabulas conteudas nellas*, 1681, livro I, ode 1, p.3.



Figura 93. *Poesia dramática*. Grande Oficina. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Sala da Poética do Colégio do Espírito Santo de Évora, c. 1745. © Teresa Verão.

## [8] ÉCLOGA

O pequeno painel com a representação de jovens pastores a brincar com uma cabra, ainda que separado pela porta de entrada, deve ser considerado uma continuidade do *Stilorum varietas* e completa o discurso sobre as diversas formas de expressão poética com a figuração da écloga, que era considerada, no *Institutiones poeticae*, um género caracterizado pelos versos suaves e rústicos, associado, por estas qualidades, à natureza campestre e aos pastores:

Ecloga quae & Bucolicum Carmen, à Bubulco, & Pastoritium a Pastore dicitur, est imitatio rulticarum actionum num stylo mediocri, & suavi, vel per meram enunciationem, vel per dramaticam personarum effictionem.<sup>609</sup>

## [5] SILENTIUM VOCALE [A VOZ SILENCIOSA]

No painel de azulejos, a representação de um exército com diversos esquadrões de lanceiros e cavaleiros que orgulhosamente sustentam insígnias e bandeiras tem por objectivo ilustrar a origem histórica das *imprese* e, conseqüentemente, de toda a produção mista entre texto e figura que, desde as primeiras décadas do século XVII, é considerada uma das variedades do discurso poético. Não sem alguma crítica, em 1623, o académico Giovanni Ferro, no seu tratado *Teatro d'Imprese*, recorda a tradição de que teriam origem numa tragédia de Ésquilo, onde o poeta descreveu a fratricida batalha de Argos contra Tebas, com uma demorada descrição dos escudos e estandartes de cada um dos sete capitães:

Quei che confondono l'Insegna con l'Imprese, perche forse videro quelle fare l'ufficio d'Insegna col distinguere i soldati, e l'ufficio d'Impresa in un medesimo tempo col significare i loro pensieri, attribuiscono il loro nascimento ài tempi della guerra Tebana; e s'ingegnano provarlo con l'autorità di Eschilo Tragico Greco nella Tragedia, che è sotto il titolo dei sette à Tebe, dove ei introduce quasi tutti quei sette capitani, li quali concorsero à quella famosa hoste, che fù innanzi la Troiana, con una Insegna, ò Impresa per uno. E quindi di mano in mano essere all'età nostra pervenuto successivamente tal'uso d'Imprese.<sup>610</sup>

---

<sup>609</sup> *Institutiones poeticae ad usum collegiorum Societatis Jesu. Ab uno ejusdem Societatis rhetorices professore*, 1685, livro IV, capítulo VI, p.144-145.

<sup>610</sup> Giovanni Ferro - *Teatro d'Imprese di Giovanni Ferro*, 1623, volume I, p.34. Tradução livre: Aqueles que confundem a Insígnia com a Empresa, porque talvez tenham visto aquelas fazendo a utilidade das Insígnias, distinguindo os soldados, e o das Empresas, ao mesmo tempo

Como recorda o dístico superior, este tipo de produção está classificada, entre as expressões não vocais, como um complemento à tradição aristotélica que fazia da palavra falada a unidade original da retórica e da poética.



Figura 94. *Silentium vocale*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Sala da Poética do Colégio do Espírito Santo de Évora, c. 1745. Fotografia do autor.

Ao agrupar *simbola, hieroglyphica, emblemata, aenigmata, vexilla, stemmata, numesmata e icones*, o painel incorpora um dos desenvolvimentos mais importantes da Retórica seiscentista, centrada na metáfora e aberta à compreensão de todas as expressões artísticas, uma tendência assimilada através do influente tratado de Emanuele Tesàuro. Nas palavras do padre jesuíta Dominique Bouhours, que cita o influente tratadista transalpino, este tipo de expressão é poética, porque metafórica, e tem a vantagem de ser imediatamente acessível através dos olhos:

Au reste la metaphore dont je parle, est une métaphore en figure & comme l'appelle un Bel esprit de delà les monts : *Una metafora in fatto* [Emanuel Tesauro]. C'est une

---

significando seus pensamentos, atribuem seu nascimento aos tempos da guerra tebana; e tentam provar isso com a autoridade de Ésquilo, trágico grego, na tragédia, que sob o título de Sete contra Tebas, onde apresenta quase todos os sete capitães, que concorrerão para a formação daquela famosa hoste, que avançou para o Troiano, com uma Insigna ou Empresa de cada um. E então, de mão em mão, sucessivamente, chegou aos nossos dias o uso das Empresas. O autor refere-se a Scipione Bargagli - *Dell'impresse di Scipion Bargagli gentil'huomo sanese*, publicada em Veneza, em 1594.

metaphore peinte & visible qui frappe les yeux au-lieu que celles des Orateurs & des Poëtes frappent seulement l'oreille.<sup>611</sup>

Em primeiro plano, uma figura feminina contempla os túmulos que, como no painel dedicado à erudição, reportam-se aos lugares sagrados, neste caso em referencia à origem histórica da *emblemata sacra*.

## [6] HISTORIA [HISTÓRIA]

Saber diferenciar o discurso do poeta do discurso do historiador é um dos conhecimentos que devem ser alcançados pelos alunos dos cursos de Humanidades, como estipulava a *Ratio Studiorum*:

La prelección del historiador y del poeta tiene de particular que la del historiador generalmente se ha de recorrer más aprisa; al poeta, mucho conviene hacer la paráfrasis oratoria con exactitud; y ha de hacerse que los discípulos se acostumbren a conocer el estilo del poeta y del historiador.<sup>612</sup>

Como em quase todos os conceitos fundamentais do ensino jesuíta, essa diferenciação encontra as suas raízes na Poética aristotélica, que definiu o discurso pela finalidade da narração e não pela forma, com o argumento de que um historiador poderia utilizar a forma poética no seu discurso:

O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer.<sup>613</sup>

---

<sup>611</sup> Dominique Bouhours - *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671, sexta entrevista, p.262. Tradução livre: Além disso, a metáfora de que falo é uma metáfora em figura, e como chamou um espírito sagaz transalpino: *una metáfora in fatto* [Emanuel Tesouro]. É uma metáfora pintada e visível dirigida aos olhos, em vez da dos oradores e poetas, que apenas alcançam o ouvido.

<sup>612</sup> *Ratio Studiorum Oficial 1599*. Tradução de Gustavo Amigó, com revisão de Daniel Álvarez, 1999, capítulo, artigo 28. Tradução livre: A oração do historiador e do poeta tem em particular que a do historiador geralmente deverá decorrer de maneira mais apressada; para o poeta, é muito conveniente fazer a paráfrase oratória com exatidão; e devemos conseguir que os discípulos se acostumem a conhecer o estilo do poeta e do historiador.

<sup>613</sup> Aristóteles - *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente, 3ª edição, 2008, 1451b 4-5, p.54.

Como não poderia deixar de ser, Joseph Jouvancy também sublinha a diferenciação entre o discurso da poesia e o discurso do historiador, tendo por centro a narração da verdade dos factos:

Elle [poésie] diffère aussi de l'histoire en ce que l'histoire se renferme si rigoureusement dans la vérité des faits qu'elle ne peut sans honte s'en écarter. La poésie, au contraire, ne s'attache pas tant à ce qui est vrai qu'à ce qui est vraisemblable; elle ne recherche pas ce qui a été fait, mais ce qui aurait dû ou ce qui aurait pu se faire; elle ne retrace pas rigoureusement les faits tirés de la véritable histoire, elle les crée pour ainsi dire, et les embellit de faits accessoires."<sup>614</sup>

No painel de azulejos, a personificação feminina da História, sentada numa mesa, regista as palavras do sábio que vive junto a uma gruta, tendo ao pé de si a fama. O dístico FACTA REFERT [narra os factos], inscrito no livro, é, mais uma vez, uma citação do poeta Horácio, desta vez um verso de uma epístola dirigida ao imperador Júlio César, como podemos acompanhar na edição bilingue seiscentista:

*Refert* contalhe *facta Rectè* o que os outros obraraõ bem, & sabiamente: *Instruit* instrue, & orna *exemplis* com exemplos *notis* sabidos *tempora* os tempos, & idade *orientia* que vaõ nascendo, accommodando o já passado ao que poderà depois succeder.<sup>615</sup>

Neste mesmo texto, o poeta latino louva o despreendimento dos bens materiais dos que almejam a eternidade da fama e são arautos da história e dos gesto heróicos. A figura do homem sábio que, como exemplo de virtude, vive sem interesses materiais, num ermo

---

<sup>614</sup> Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVE congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*. Tradução de H. Ferté, 1892, capítulo 2, artigo 2, parágrafo 1, p.49. Tradução livre: [A poesia] também difere da história, no que a história se restringe tão rigorosamente à verdade dos fatos de que ela não pode, por vergonha, desviar-se. A poesia, pelo contrário, não atribui tanto ao que é verdade quanto ao que é verossimilhante; ela não procura o que foi feito, mas o que deveria ou poderia ter sido feito; não retraça rigorosamente os factos retirados da história verdadeira, mas cria-os por assim dizer e embeleza-os com factos acessórios

<sup>615</sup> Quinto Horácio Flaco - *Obras de Horacio principe dos poetas latinos lyricos: com o entendimento literal, & constroição portuguesa: ornadas de hum index copioso das historias, & fabulas conteudas nellas*, 1681, Epístola a Augusto Cesar, livro II, epístola I, p.399.

deserto, como a representada no painel, encontra inspiração no emblema 37 de Alciato: OMNIA MEA MECUM PORTO [Trago comigo todos os meus bens].<sup>616</sup>

### [3] HISTORIA NATURALIS [HISTÓRIA NATURAL]

Assim como a diferenciação de objectivos entre o poeta e o historiador permitiu demonstrar que a poesia pode estar imbuída de virtuosos propósitos historiográficos, também a diferenciação do discurso da história natural permite aproximar a poesia da descrição da natureza. Como a Poética deve seguir o princípio da utilidade, o argumento é de que ao descrever e exaltar a natureza estamos, na verdade, a exaltar e descrever a obra de Deus.

Nas suas primeiras páginas, o *Indiculo Universal*, na versão de António Franco, principia com a seguinte questão: Quem fez o mundo?

R. He Deos, que o creou de nada. *Deus est, qui illum creavit ex nihilo*. D. Donde tem o mundo este nome? *Undenam mundus hoc nomen habet?* R. Tem-no do ornato, e mundicie, porque alem de constar de couzas perfeitissimas, estaõ estas com perfeitissima ordem juntas entre si.<sup>617</sup>

Na resposta do jesuíta francês, o mundo, obra de Deus, é belo, perfeito e ordenado. No painel de azulejos, a história natural, como emanção da ordem divina, é um livro aberto nas nuvens, de onde saem ramos de flores e frutos. Na sua busca pelo conhecimento, em ambos os lados dos painéis, diversos estudiosos contemplam as aves e descrevem as folhas e os frutos das árvores.

Para sublinhar a ideia de que ao descrever a natureza estamos a revelar e admirar a obra de Deus, acrescentou-se o dístico: o autor recomenda-se pela obra: AUTHOREM COMMENDAT OPUS.

Como assinala Eusébio de Nieremberg, o professor de história natural do Colégio Imperial de Madrid, na sua introdução à *Curiosa filosofia*, a descrição da natureza, principalmente dos

---

<sup>616</sup> Diego López - *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antiguedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*, 1670, emblema 37

<sup>617</sup> François Antoine Pomey - *Indiculo universal contem distinctos em suas classes os nomes de quazi todas as couzas, que há no mundo, e os nomes de todas as artes, e Sciencias*, 1754, p.1.

fenómenos maravilhosos, é uma tarefa no interesse de Deus, que os fez, justamente, para ser admirado e reconhecido pela sua obra:

Esto he querido advertir para credito de lo que dixere, y encomendar su gusto y verdad, por recoger en estas questionnes naturales los mas raros misterios de la naturaleza, y descerrajado sus mas guardados tesoros; porque como la hizo su Autor para ser conocida, y admirado en ella, era menester fuessen admirables, y cerca de impossibles sus obras. Pero por esso no menos verdaderos tienen este ayre, y viso de Dios, que con no aver cosa mas admirable no ay cosa de mas verdad.<sup>618</sup>



Figura 95. *Historia Naturalis*. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Sala da Poética do Colégio do Espírito Santo de Évora, c. 1745. © Teresa Verão.

---

<sup>618</sup> Juan Eusébio de Nieremberg - *Curiosa filosofia y tesoro de maravillas de la naturaleza, examinadas en varias questionnes naturales*, 1630, livro I, fólho 3v. Tradução livre: Isso eu queria advertir, para o crédito do que disser e recomendar seu gosto e verdade, para reunir nessas questões naturais os mais raros mistérios da natureza e desvendar seus tesouros mais bem guardados; porque, como seu Autor a fez para que fosse conhecida e admirado nela, era necessário fossem admiráveis, e suas obras quase impossíveis. Mas, por essa razão, não menos verdade têm este ar e visão de Deus, que com ser algo mais admirável, não há coisa de mais verdade.

Também não escapou ao jesuíta alemão a metáfora da natureza como um livro escrito pela própria mão de Deus: “La naturaleza es una Escritura Sagrada, escrita con los propios dedos del Todo poderoso.”<sup>619</sup>

Este carácter descritivo da História Natural, com a descrição correcta e verdadeira de fenómenos extraordinários, distingue-a da Física que, como veremos mais à frente, preocupase, na episteme aristotélica, com o conhecimento das “causas” das transformações ocorridas na natureza.

## [7] ERUDITIO [ERUDIÇÃO]

Segundo as instruções codificadas na *Ratio Studiorum*, a disciplina da Retórica abrange três componentes principais: os preceitos da oratória, o estilo e a erudição.<sup>620</sup>

A erudição, a doutrina ensinada com muitas letras, com define a *Prosodia*, foi representada por uma figura feminina que tem na mão um livro aberto com a inscrição ERUTA PRICIS [desenterrados do antigo], uma referência aos versos dos *Fastos* de Ovídio: “*Sacra recognosces annalibus eruta priscis et quo sit merito quaeque notata die*”.<sup>621</sup>

No painel de azulejos, a estante dos livros da biblioteca abre para um fundo de paisagem onde estão dispostos túmulos antigos cuidadosamente desenterrados e limpos, numa correlação com o vocábulo *erudero* que a *Prosodia* define como o “alimpar o entulho das ruínas” e “as coisas sagradas, desenterradas da História Antiga”, dos versos da citação. Desta forma, no painel de azulejos, a erudição, na sua contribuição para a poética, define-se, de maneira mais específica, como o conhecimento dos textos da história sacra.<sup>622</sup>

---

<sup>619</sup> Juan Eusébio de Nieremberg - *Curiosa filosofia y tesoro de maravillas de la naturaleza, examinadas en varias questionnes naturales*, 1630, p.2

<sup>620</sup> *Ratio Studiorum Oficial 1599*. Tradução de Gustavo Amigó, com revisão de Daniel Álvarez, 1999, Regras do professor de Retórica, artigo 1, p.98.

<sup>621</sup> Ovídio - *Fasti*. Tradução de James G. Frazer, revista por G. P. Goold, 1931, livro I, versos 7 e 8. Tradução livre: Reconhecerás as coisas sagradas, tiradas da História Antiga/ E por qual razão cada dia foi assinalado.

<sup>622</sup> Bento Pereira - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum et Lusitanum digesta*, 1697, p.238.

#### [4] THEATRUM VITAE HUMANAЕ [TEATRO DA VIDA HUMANA]

A poesia dramática é um dos eixos centrais da *Poética* de Aristóteles, e a dança, elencada entre as artes miméticas, é descrita como uma confluência entre as artes teatrais e a música:

...a música dos dançarinos [imita], pelo ritmo em si, sem harmonia (pois os dançarinos, através de movimentos ritmados, imitam não só caracteres mas também emoções e acções).<sup>623</sup>

De forma coerente com essa estrutura, o *Institutiones poeticae*, além da definição do género, dedica algumas considerações sobre o próprio local, o *Scenico Apparatu*, onde se desenrolam essas representações.<sup>624</sup>

Como um acréscimo a estas ideias, no painel de azulejos *Theatrum Vitae Humanae*, as artes da Retórica, da Oratória, da Pintura, da Poesia, da História e da Cronologia, representadas por figuras femininas, dançam num palco, acompanhadas por músicos. A figuração deste espectáculo reporta-se à tradição da encenação do triunfo das artes e, particularmente, ao *Ballet des Arts*, uma obra composta por Jean-Baptiste de Lully, em 1663, para a corte de Louis XIV, com sete actos, cada um consagrado a uma arte: Agricultura, Navegação, Ourivesaria, Pintura, Caça, Medicina e Guerra.

Como testemunho do sucesso deste tipo de espectáculo e da sua boa recepção entre os jesuítas, Joseph Jouvancy, que considerava a dança, dentro de certos limites, um prazer digno de homem elevado e um exercício útil à juventude, criou uma peça semelhante, para ser representada no colégio da companhia, o Liceu Louis-le-Grand de Paris, em 1685.<sup>625</sup>

De maneira a adequar-se ao contexto da sala de aula, o conjunto das artes celebradas reportam-se à esfera dos estudos humanísticos e no palco estão presentes a Oratória, a Retórica, a História, a Poesia e a Cronologia. A inclusão da pintura, que foi grafada de maneira

---

<sup>623</sup> Aristóteles. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente, 2008, 1447a27-30, p.38.

<sup>624</sup> *Institutiones poeticae ad usum collegiorum Societatis Jesu. Ab uno ejusdem Societatis rhetorices professore*, 1685, livro III, capítulo VI, pp.107-109.

<sup>625</sup> Joseph Jouvancy - *Ballet des Arts qui sera danse au College de Louis Le Grand*, 1685.

errónea como “pichera”, reporta-se certamente à presença da *pictura* nas criações emblemáticas.<sup>626</sup>

À maneira do *Indiculo Universal*, o painel incorpora uma série de vocábulos latinos associados ao desenvolvimento da narrativa teatral, seja às celebrações dos feitos heróicos (*triumphi, victoriae, praelia, debellationes*) e de peripécias dramáticas (*navigationes, amores, infortunia, discordiae*).



Figura 96. *Theatrum vitae humanae*. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Sala da Poética do Colégio do Espírito Santo de Évora, c. 1745. Fotografia do autor.

## [2] QUAE COMMISCUITO UTILE DULCI [O QUE COMBINA O ÚTIL COM O AGRADÁVEL]

Assim como a figuração do teatro bailado serviu para exemplificar a conjugação das diversas artes, a figuração de um concerto musical das nove musas presidido por Apolo, “o Deus da Poesia”, como identifica a *Prosodia* de Bento Pereira, serve como o conselho que deve guiar a elaboração de textos e prelecções orais.<sup>627</sup>

<sup>626</sup> O erro da grafia e a solução de correcção foi proposta por Felipe Mendeiros, e seguida por Olivier Millet – Parole et image dans la représentation allégorique des «arts» à la fin de l’âge baroque. Notes seu quelques azulejos de l’Université d’Evora in *De la Péninsule Ibérique à l’Amérique Latine. Mélanges en l’honneur de Jean Subirats*. Edição de Marie Roig Miranda, 1992, p.159.

<sup>627</sup> Bento Pereira - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum et Lusitanum digesta*, 1697, p.45.

A recomendação expressa pelo mote *QUAE COMMISCUITO UTILE DULCI* (o que combina o útil com o agradável) foi uma das linhas mestras da *Ratio Studiorum* para os professores de Retórica que deveriam conjugar o ensino da disciplina com a Poética, tendo em vista a utilidade moral do discurso e também a sua elegância, isto é, a sua capacidade de agradar aos ouvintes e leitores.<sup>628</sup>

O mote que acompanha a imagem é uma adaptação dos conhecidos versos da *Arte Poética* de Horácio, com podemos seguir pela característica edição bilingue seiscentista:

*Qui* aquelle que *miscuit* misturou *utile* o proveytoso *dulci* com o gostoso, *tulit Omne punctum* deu no ponto, *delectando* deleytando, *partterque* & juntamente *movendo Letorem* exhortando ao Leytor.<sup>629</sup>



Figura 97. *Concerto de Apolo com as Musas*. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Sala da Poética do Colégio do Espírito Santo de Évora, c. 1745. © Teresa Verão.

<sup>628</sup> *Ratio Studiorum Oficial 1599*. Tradução de Gustavo Amigó, com revisão de Daniel Álvarez, 1999, Regras do professor de Retórica, artigo 1, p.98.

<sup>629</sup> Quinto Horácio Flaco - *Obras de Horacio principe dos poetas latinos lyricos: com o entendimento literal, & constroição portuguesa: ornadas de hum index copioso das historias, & fabulas conteudas nellas*, 1681, p.447, [versos 343-344].

Em perfeita concordância com estes objectivos didácticos, o manual *Institutiones poeticae* utilizou esses mesmos versos da *Arte Poética* como definição geral do objectivo de toda a composição poética.<sup>630</sup>

É bastante provável que a figuração do tema tenha sido sugerido pela gravura aberta por Nicolas Auroux para o frontispício da segunda edição do dicionário enciclopédico de François Pomey, em que o concerto de Apolo com as nove musas do Parnaso realiza-se em torno da árvore do conhecimento [ARBOR SCIENTIAE], uma imagem que enfatiza a colaboração das diversas disciplinas e conhecimentos para a construção de um discurso harmónico e equilibrado.<sup>631</sup>

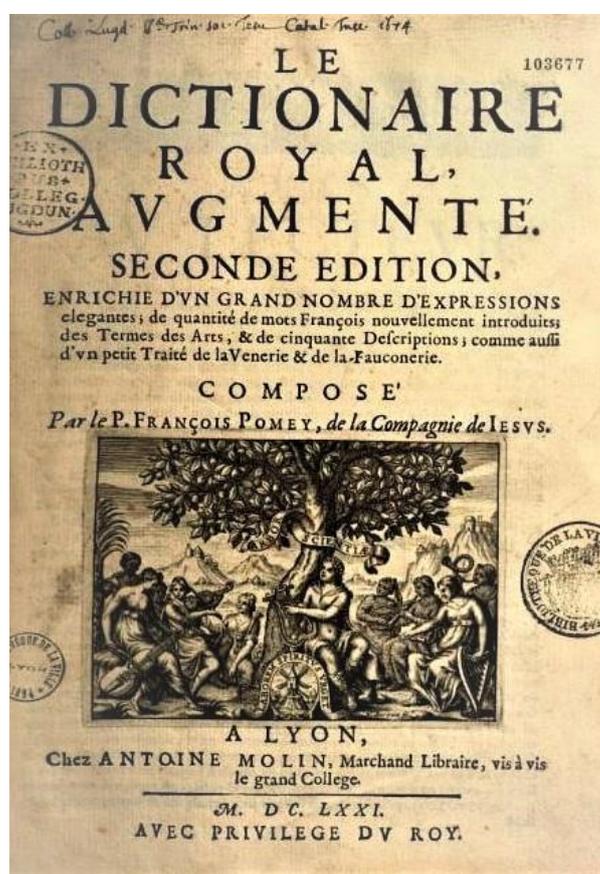


Figura 98. Frontispício da segunda edição do *Le Dictionnaire royal augmenté*, de François Pomey, com gravura de Nicolas Auroux, 1671.

<sup>630</sup> *Institutiones poeticae ad usum collegiorum Societatis Jesu. Ab uno ejusdem Societatis rhetorices professore*, 1685, livro I, capítulo XII, p.42.

<sup>631</sup> François Pomey - *Le Dictionnaire royal augmenté, seconde édition, enrichie d'un grand nombre d'expressions élégantes, de quantité de mots françois nouvellement introduits, des termes des arts et de cinquante descriptions, comme aussi d'un petit traité de la vénerie et de la fauconnerie*. Lyon: A. Molin, 1671.

### 3.3.4 AULA DE ÉPICA [sala 118]

Entre os grandes poetas clássicos que deveriam guiar o aprendizado da língua latina, a poesia de Virgílio, e, em particular, o poema épico da Eneida, foi escolhido como o modelo principal sobre o qual repousa, num diálogo constante, boa parte da produção poética literária jesuíta, que encontrou no destino heróico predestinado de Eneias um ponto fulcral de união entre a tradição clássica e o discurso da história predestinada da missão evangélica dos companheiros de Jesus.<sup>632</sup>

Apesar do ensino jesuíta procurar um contacto imersivo com a língua latina, para o início do aprendizado era necessário que houvesse uma tradução dos autores clássicos, uma opção prevista na *Ratio Studiorum* e também analisada no manual pedagógico *De Ratione Discendi et Docendi* de Joseph de Jouvancy, elaborado, como vimos, em 1692, a pedido da XIV Congregação.<sup>633</sup>

Estas traduções foram naturalmente acompanhadas por um aporte de interpretação crítica que procurou revelar aos *discipuli* uma realidade histórica e geográfica profundamente embebida na semântica da língua latina, ao mesmo tempo que apresentava os traços biográficos do poeta de Mântua.



Figura 99  
O rei Turno desafia Eneias para o duelo final  
Xilogravura da obra *Publii Virgilii Maronis Opera cum quinque vulgatis commentariis expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis*, 1502, fólio 391  
© Universitätsbibliothek Heidelberg (CC BY 4.0)

<sup>632</sup> Sobre os diversos contornos da recepção da épica virgiliana pelos jesuítas veja-se Yasmin Haskell - *Practicing What They Preach? Vergil and the Jesuits in A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*. Edição de Joseph Farrell e Michael Putnam, 2010, pp.203-216.

<sup>633</sup> Seguimos a tradução de H. Ferté: Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*, publicada em 1892.

Para os alunos dos colégios jesuítas de expressão portuguesa, os primeiros contactos com a *Eneida* seriam provavelmente realizados através da edição comentada de Gaspar Pinto Correia, professor de Retórica de Coimbra, que elaborou uma tradução em prosa, intercalada em latim e português, que possuía a vantagem de manter presente a nova língua que se pretendia ensinar.<sup>634</sup>

Este verdadeiro metatexto, em que há uma continuidade entre o texto latino, a tradução portuguesa e o comentário do contexto semântico e cultural conheceu uma notável longevidade e contou pelo menos cinco edições, entre os anos de 1644 e 1698.<sup>635</sup>

Para os comentários da tradução, Gaspar Correia dispõe de uma enorme tradição dos comentaristas de Virgílio, muito provavelmente filtrados pela edição monumental - e a vários títulos inovadora - do jesuíta Juan Luís de la Cerda, professor de Retórica do Colégio Imperial de Madrid, publicada entre os anos de 1608 e 1617.<sup>636</sup>

A obra de Gaspar Correia tinha por objectivo fornecer aos alunos uma *ordo verborum* dos poemas de Virgílio, um termo que os gramáticos utilizavam na análise da ordem sintática do latim e que aqui se estende para incluir a explicação da lógica da estrutura narrativa, em passos sucessivos para uma compreensão global do texto poético.

Uma segunda possibilidade de contacto com a *Eneida*, também bastante acessível, seria a leitura da tradução em prosa, sem a presença da língua latina, da autoria de Diego López, que tirou onze edições entre 1600 e 1680, com os comentários, na melhor tradição humanista de Salamanca, mantidos à parte.<sup>637</sup>

---

<sup>634</sup> Para a nossa análise seguimos o segundo volume da 5ª edição, publicada em 1698: Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem, nunc primo juxta ordinem verborum, post tamen uberius notis locupletandi. Tomus secundus, complectens sex priores libros AEneidos. Scribebat Doctor Gaspar Pinto Correa*, 1698.

<sup>635</sup> Na falta de uma visão mais recente sobre a obra de Gaspar Pinto Correia veja-se a nota bibliográfica de Diogo Barbosa Machado - *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronologica*, 1741-1759, volume II, pp.366-367.

<sup>636</sup> Para uma caracterização da inovação metodológica proposta por Cerda veja-se Andrew Laird - Juan Luis de la Cerda and the predicament of commentary in *The Classical Commentary, Histories, Practices, Theory*. Edição de Christina Gibson e Kraussp Shuttleworth, 2002, pp.171-203.

<sup>637</sup> Antonio R. Rodriguez Moñino – "Un traductor extremeño de Virgilio en el siglo XVII, El maestro Diego López. Ensayo bibliográfico sobre las traducciones de Diego López (1600-1721) in *Revista do Centro de Estudios Extremeños*, 1930, número IV, pp.198-199. Seguimos a edição de 1641, *Las Obras de Publio Virgilio Maron, traduzido en prosa castellana por Diego Lopez, con comento y anotaciones*, 1641.

Para o início da abordagem a épica virgiliana importou salientar, em primeiro lugar, Eneias, o capitão de Troia destinado pelos fados a fundar o Império Romano, como o herói fundador da civilização latina e o elo de ligação entre a cultura grega e a cultura romana, as duas línguas sobre os quais se funda o sistema de ensino humanista.

Como adverte Jouvancy, a epopeia é também um modelo porque, seguindo a tradição retórica aristotélica, é um ponto culminante de vários géneros poéticos, entre os quais se incluem as *Bucólicas* e as *Geórgicas* do próprio Virgílio:

On ramène au poème épique différents poèmes qui sont comme des parties, des ornements et des accessoires de ce genre important.<sup>638</sup>

O professor de Coimbra seguia uma ideia didáctica semelhante e estabeleceu para os seus alunos uma matriz evolutiva na obra virgiliana, onde o estilo pastoril da juventude dava lugar à maturidade épica:

Querendo o Poeta Virgilio dar principio á navegação, & guerra do capitão Eneas, filho de Anchises, & de Venus, começa dando primeiro conta como gastara os annos de sua mocidade compondo versos de pastores, lavradores, campos, & agriculturas, de que trataõ as Eclogas, & Georgicas. Agora em idade mais madura, quer levantar o estro a cousas maiores, tratando de armas, guerras, & capitaens.<sup>639</sup>

Apesar de haver várias opções mais modernas, a escolha das gravuras para os painéis das salas de aula da *Eneida* e das *Bucólicas* recaiu sobre uma das primeiras edições ilustradas impressas, ainda no início do século XVI, sob a direcção do jurista e poeta Sebastian Brant, nascido em Estrasburgo.<sup>640</sup>

No modelo fornecido aos pintores de azulejos, Eneias e os restantes cavaleiros estão vestidos com roupas e armaduras quinhentistas e não propriamente romanas, as cidades assemelham-

---

<sup>638</sup> Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*. Tradução de H. Ferté, 1892, capítulo 2, artigo 2, parágrafo 2, p.51.

<sup>639</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem, nunc primo juxta ordinem verborum, post tamen uberioribus notis locupletandi. Tomus secundus, complectens sex priores libros Aeneidos. Scribebat Doctor Gaspar Pinto Correa*, 1698, p.2

<sup>640</sup> Para uma primeira identificação das gravuras para os painéis de Évora veja-se: Gisela Tobias e Werner Tobias - *Vergil in Évora*, 2010.

se às do norte da Europa e as diversas acções desenvolvam-se ao mesmo tempo, sem que se estabeleça uma unidade de acção no campo visual.<sup>641</sup>

Mais importante - e esta será a principal razão da escolha da obra de Brant -, estas xilogravuras reconstituem a ordem narrativa da obra, com a identificação das personagens nos seus próprios lugares, como foi estabelecida pela interpretação dos versos na melhor tradição da análise exegética, numa perfeita comunhão de objectivos com os comentários didácticos, presentes em obras como as de Gaspar Correia e Diego López.<sup>642</sup>

Desde sempre considerada incompleta, a *Eneida* de Brant, publicada com os comentários de autores renomados da Antiguidade e Idade Média, incluiu também o décimo terceiro livro do humanista italiano Maffeo Vegio, em que se fazia a conclusão lógica da narrativa, com a paz entre Troianos e Latinos, a fundação de Roma e a morte e deificação do herói.<sup>643</sup>

Para a sala de aula de Évora, dentre as dezenas de ilustrações da obra de Brant, escolheu-se o final do poema épico, entre os livros XI e XII, desde as batalhas da rainha Camila e do rei Turno até o duelo final com a vitória de Eneias. Para assinalar a fundação de Roma que justifica toda a narrativa épica, escolheu-se uma gravura do *Supplementum* de Vegio, com a instauração da paz e o anúncio do casamento entre Eneias e Lavínia.

Nessa breve selecção de imagens, o objectivo mais evidente é o de reconstituir o enredo principal que subjaz ao desenvolvimento do poema épico, com a definição do carácter das personagens fundamentais, em que o vilão Turno, rei dos rútuos, e Eneias, o herói troiano, disputam a mão de Lavínia, filha de Latino e Amata, reis de Laurento.

Como já assinalado, ao contrário da crítica literária moderna que pretende preservar a integridade do texto original, nas gravuras da obra de Brant existe uma actualização que está de acordo com os valores humanistas de reapropriação de um modelo clássico. Também para a pedagogia inaciana, que tem no latim a língua culta universal em uso corrente e na *emulatio*

---

<sup>641</sup> Para uma visão geral da vasta produção gráfica associada à obra Virgiliana veja-se: Craig Kallendorf - Vergil and Printed Books, 1500 – 1800 in *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*. Edição de Joseph Farrell and Michael C.J. Putnam, 2010, pp.235-250.

<sup>642</sup> Para uma análise do papel da crítica literária humanista de Brant na composição das gravuras veja-se: Annabel Patterson - *Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry*, 1987, pp.92-98.

<sup>643</sup> Para uma revisão recente dos diversos problemas colocados pela obra de Vegio veja-se: Emma Buckley – “Ending The ‘Aeneid’? Closure and Continuation in Maffeo Vegio's ‘Supplementum’” in *Vergilius*, 2006, volume 52, pp.108-137.

uma forma de desenvolvimento da produção poética, o confronto com o momento histórico actual não só é inexorável como bem-vindo.

Com pragmatismo, o pintor seguiu com rigor a estrutura das gravuras, com actualizações nos trajes de guerra e na arquitectura, embora incluídas num ambiente pastoril, que aqui assume, como vimos em diversas salas, a ideia de um discurso pictórico contemporâneo, ainda que em confronto com o contexto das cenas bélicas.



Figura 100. O rei Turno decide defrontar Eneas em duelo singular. Xilogravura da obra *Publii Virgilii Maronis Opera cum quinque vulgatis commentariis expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis*, 1502. © Universitätsbibliothek Heidelberg (CC BY 4.0).

## [1] CAMILA COMBATE CONTRA OS TROIANOS

Se seguirmos a ordem narrativa da obra, o primeiro episódio representado nesta série situa-se na parede à direita, logo a seguir a entrada da sala, com a guerra entre troianos e latinos já em pleno desenvolvimento, como narra o livro XI. Momentos antes deste confronto, o Rei Turno opõe-se, de forma veemente, por uma segunda vez, à proposta de celebrar um acordo de paz com o casamento entre Eneias e Lavínia. O capitão troiano move então as suas tropas para cercar a cidade como Gaspar Correia descreveu no argumento do livro XI:

Entretanto o Capitão Eneas repartindo toda a sua gente em duas esquadras, mandou, que a gente de cavallo fosse por humas campinas caminhando para a Cidade, enquanto ele com toda a gente de pé hia marchando por huns outeiros, ou lugares asperos que ficavam da outra banda da cidade. Teve disto aviso o Rey Latino, & com pressa trata de acudir aos cercados. Reparte Turno sua gente, ordenando que Messapo, & Camilla fossem por Capitães da gente de cavallo, & elle indo por outra parte com toda a mais gente de pé, trata de resistir ao inimigo.<sup>644</sup>



Figura 101. *Camila combate contra os troianos*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Ética do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão.

No painel de azulejos, a batalha já está em curso e o capitão Arunte persegue pela retaguarda a Rainha Camila, a única personagem identificada com uma legenda, que, por sua vez, investe de lança em punho contra os cavaleiros aliados de Eneias. Em primeiro plano, seguindo a narrativa do poema que descreve a divisão dos esquadrões entre cavaleiros e peões, estes

---

<sup>644</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem nunc primo juxta ordinem verborum, postea tamen uberius notis locupletãdi. Tomus tertius. Complectens sex posteriores libros Aeneidos. Scribebat Doctor Gaspar Pinto Correa, 1665, p.275.*

grupos separados combatem: um primeiro, a pé, com machados e um segundo, a cavalo, com lanças.

É provável que a escolha da representação deste episódio de Camila reporta-se ao carácter modelar como expresso nas *Institutiones poeticae* que, ao tratar da epopeia representar as heroínas pelo exemplo de Camila.<sup>645</sup>

## [2] O REI TURNO DECIDE DEFRONTAR ENEIAS EM DUELO SINGULAR

O décimo segundo livro principia com o rei Turno perante a eminência de uma nova derrota militar, a comunicar a decisão de enfrentar Eneias em duelo singular, contra a opinião do Rei Latino e para desespero da rainha Amata, que não vislumbra um bom desfecho, como nos conta o argumento de Gaspar Correia:

Vendo Turno que os Latinos estavam já cansados, & debilitados com tantas guerras, sem haver esperança de algum dia ficarem vencedores, trata de reduzir tudo a duas cabeças, pondo nellas todo o perigo da guerra, & ordenando sair com Eneas a desafio, para aquelle que ficasse vencedor, casasse com Lavinia, & fosse Senhor de Italia. Tratou o Rey Latino, & a Rainha Amata de persuadir a Turno, que lhe não convinha semelhante desafio, nem ainda o tal casamento, pois avia de custar muito sangue.<sup>646</sup>

No painel de azulejos, o colóquio entre os reis Turno e Latino desenvolve-se tendo por fundo as muralhas da cidade de Laurento. A decisão do rei dos Rútulos em arriscar um duelo individual com Eneias, que poderia ser considerada um acto nobre de sacrifício para resolver o conflito e terminar a guerra, é descrita como um acto de obstinação insensata que provoca o choro de desespero da rainha Amata e, por consequência, da filha Lavínia.

---

<sup>645</sup> *Institutiones poeticae ad usum collegiorum Societatis Jesu. Ab uno ejusdem Societatis rhetorices professore*, 1685, livro II, capítulo II, artigo 1, p.51.

<sup>646</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem nunc primo juxta ordinem verborum, postea tamen uberioribus notis locupletãdi. Tomus tertius. Complectens sex posteriores libros Aeneidos. Scribebat Doctor Gaspar Pinto Correa*, 1665, p.340.



Figura 102. *O rei Turno decide defrontar Eneas em duelo singular* (detalhe). Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Épica do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor.

#### [5] VÉNUS CURA ENEIAS

Por influência da ninfa Juturna, irmã de Turno, o acordo para a realização do duelo foi quebrado e começam novas escaramuças até que Eneas é ferido por uma seta, um acto próxima da ignomínia, uma vez que o autor do disparo não se identificou:

Neste tempo huma setta, sem saberem donde, nem de que mão, vem voando pelos ares, & fere tão gravemnete a Eneas, que foi forçado sairse do campo com grandes dores. Vieraõ Medicos, & não podendo com arte alguma curar a ferida: Venus, trazendo uma erva chamada Dictamo, curou tão perfeitamente seu filho, que logo

se tornou ao campo, onde fez grande mortandade nos inimigos, buscando principalmente a Turno, para nelle fartar sua ira.<sup>647</sup>

No painel de azulejos como na gravura, Eneas, acompanhado pelo fiel escudeiro Acates e pelo capitão Mnesteu, está a ser tratado pelo médico Lapis, mas a acção estende-se além deste momento: ao mesmo tempo que Vénus vem em auxílio do seu filho, o rei Turno aproveita-se da ausência de Eneas para matar vários heróis troianos.

Joseph de Jouvancy escolheu exactamente este trecho da Eneida para exemplificar como é que uma aula do curso de Humanidades deveria ser estruturada, com a explicação dos diversos significados históricos e culturais das palavras em latim e a interpretação do texto.

Na aula do professor de Paris, o episódio foi escolhido porque é um momento capital para caracterizar o herói, que essencialmente não é orientado pelas sua própria razão ou por paixões, mas cumpre um destino histórico maior, guiado pelos deuses, que o protegem dos ferimentos provocados pelo inimigo:

Explication. — Arma citi, etc. (vite, des armes, etc.). — Le médecin Japis s'adresse aux chefs qui entourent Énée, et qui sont, comme on le voit, tout saisis d'étonnement. Pourquoi rester ici inactifs, dit-il, que n'apportez-vous promptement des armes à Enée? que ne le mettez-vous en état de combattre? *Non hoec humanis opibus proveniunt* (ceci ne vient pas du secours des hommes). Ce miracle, cette guérison survenue contre toute attente, ne doit pas être attribuée à la puissance humaine, ou aux remèdes ordinaires qu'enseigne la médecine. *Major agit deus* (c'est l'oeuvre d'un dieu plus puissant). Une divinité plus grande et plus forte que la science et la nature humaine a fait tout cela, et lui a rendu la vie et la santé.<sup>648</sup>

Nos comentários de Jouvancy, esta ajuda de uma potência divina superior, que para Vigílio é corporificada por Apolo e Vénus, guia Eneas para a sua grande vitória, a conquista da Itália:

On ne dira pas quel est ce dieu; le maître veut que l'on comprenne que c'est peut-être Apollon, dieu de la médecine; peut-être, insinue-t-il, c'est Vénus qui n'hésite pas

---

<sup>647</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem nunc primo juxta ordinem verborum, postea tamen uberioribus notis locupletãdi. Tomus tertius. Complectens sex posteriores libros AEneidos. Scribat Doctor Gaspar Pinto Correa, 1665, p.340.*

<sup>648</sup> Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus.* Tradução de H. Ferté, 1892, segunda parte, capítulo 2, artigo 4, parágrafo 2, p.106.

soigner et à protéger son fils. *Opéra ad majora remittit* (il le renvoie à de plus importantes entreprises), à la victoire, à la conquête de l'Italie.<sup>649</sup>

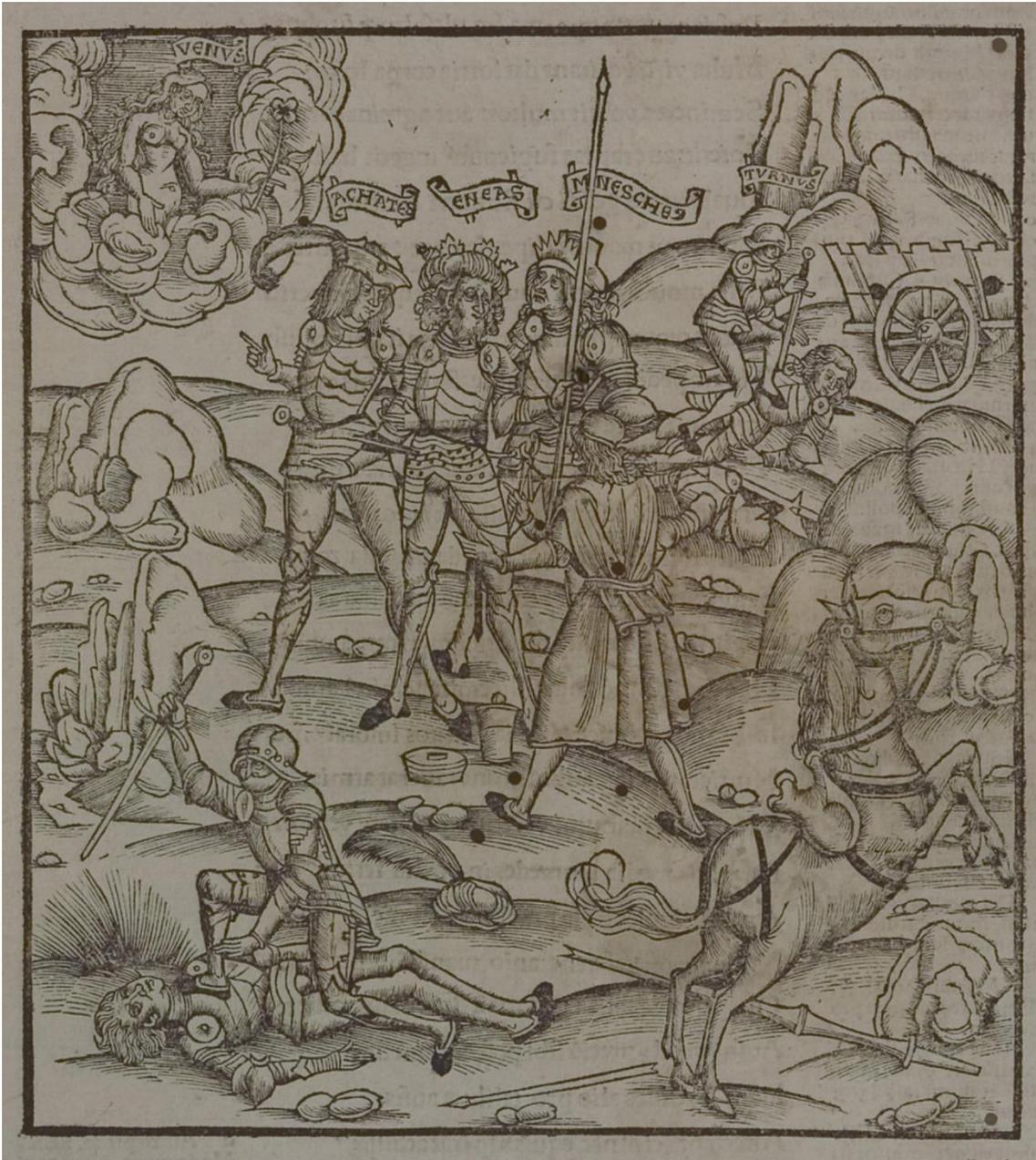


Figura 103. *Vénus cura Eneias*. Xilogravura da obra de Publii Virgílii Maronis *Opera cum quinque vulgatis commentariis expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis*, 1502, fólio 399. © Universitätsbibliothek Heidelberg (CC BY 4.0).

<sup>649</sup> Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*. Tradução de H. Ferté, 1892, segunda parte, capítulo 2, artigo 4, parágrafo 2, p.106.



Figura 104. *Vénus cura Eneas* (detalhe). Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Épica do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor.

### [3] TURNO DESAFIA ENEIAS PARA O DUELO FINAL

Depois de quebrar um primeiro acordo para a realização de um duelo que levou ao retomar da guerra e à destruição de parte da cidade por um incêndio, o rei Turno, num arroubo de consciência, volta a desafiar Eneias para um duelo individual:

Vendo Turno o miseravel estado das cousas, & sabendo por via de hum mensageiro chamado Sages, como a rainha era morta, & grande parte da Cidade queimada, trata de se encontrar com Eneas, & pelejar com elle, só, por só.<sup>650</sup>

No painel de azulejos, os dois contendores estão junto das portas da cidade de Laurento, e os soldados de cada um dos campos começam por remover as armaduras dos capitães, que vão combater a pé. No livro de Brant, esta é a primeira de uma série de quatro gravuras em que se representam vários episódios do duelo final da Eneida que, como se sabe, termina com a morte de Turno e a vitória de Eneias.

---

<sup>650</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem nunc primo juxta ordinem verborum, postea tamen uberioribus notis locupletãdi. Tomus tertius. Complectens sex posteriores libros Aeneidos. Scribebat Doctor Gaspar Pinto Correa, 1665, p.341.*

#### [4] ENEIAS CELEBRA A PAZ ENTRE TROIANOS E LATINOS

A narrativa das imagens da aula preferiu terminar a reconstituição do enredo principal com o acordo de tréguas entre troianos e latinos, a homenagem aos soldados mortos e o anúncio do casamento de Eneias com Lavínia, como descrito na continuação da obra, no *Supplementum Aeneidos* de Maffeo Vegio.



Figura 105. *Cerimónias fúnebres de homenagem aos heróis mortos na guerra entre troianos e latinos (detalhe).* Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Épica do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor.

Apesar de ser um acréscimo à obra virgiliana, Vegio seguiu uma linha narrativa pré-estabelecida, já que o casamento é uma solução de paz proposta desde a chegada de Eneias a Laurento que poderia ter evitado o conflito se não fosse a oposição egoísta e obstinada do rei dos rútuos. Mesmo as tréguas estabelecidas para o enterro dos mortos, solicitada por um séquito de cavaleiros com coroas de oliveiras, como representado neste passo, relembra uma primeira negociação com os emissários latinos depois da morte do tirano Mezêncio, como podemos seguir no argumento do livro X, de Gaspar Correia:

No mesmo tempo chegam os Embaixadores dos Latinos com ramos de oliveira nas mãos, & na cabeça, em sinal de paz, pedindo a Eneas treguas por espaço de dez dias, em que cada hum pudesse enterrar os seus mortos.<sup>651</sup>

No painel de azulejos, Eneas conferencia com Drances, um dos conselheiros do Rei Latino, que, em oposição a Turno, já havia defendido o acordo de paz, anunciando a intenção de casar-se com Lavínia. Uma vez estabelecida a trégua de paz, acendem-se as piras fúnebres dos guerreiros mortos e sacrificam-se animais em honra dos deuses.

Abandonado pela crítica seiscentista, a continuidade da obra de Virgílio não consta nem da edição de Gaspar

Correia nem na versão de Diego López, mas a inclusão permite a reconstituição lógica do contexto narrativo, uma tarefa fundamental para definir o contexto épico.



Figura 106  
*Cerimónias fúnebres de homenagem aos heróis mortos na guerra entre troianos e latinos.*  
Xilogravura da obra *Publii Virgilii Maronis Opera cum quinque vulgatis commentariis expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis*, 1502.  
© Universitätsbibliothek Heidelberg (CC BY 4.0)

<sup>651</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem nunc primo juxta ordinem verborum, postea tamen uberioribus notis locupletãdi. Tomus tertius. Complectens sex posteriores libros Aeneidos. Scribebat Doctor Gaspar Pinto Correa*, 1665, p.274.

### 3.3.5 AULA DE LÍRICA PASTORIL [sala 110]

Como vimos, Gaspar Correia considerava as *Bucólicas* e as *Geórgicas* obras de juventude de Virgílio, sem os propósitos mais elevados da épica, uma ideia sublinhada ainda com maior rigor no manual de Poética dos jesuítas que viam nas *Bucólicas* um ponto menor da obra do poeta de Mântua:

Ducem habes in hoc genere poseos, ut in heroico, Virgilium: qui quanto sublimior videtur in Aeneide, tantò se submissiùs de industrià deprimit in Bucolicis.<sup>652</sup>

Retomando uma tradição grega, e particularmente a poesia de Teócrito, o mundo pastoril de Virgílio conjuga a poesia lírica com uma afirmação do carácter genuíno e simples a que não faltam os vaticínios de uma nova idade do ouro.

Para a compreensão do poeta maior da língua latina, os leitores e estudantes portugueses tinham também à disposição os comentários das *Bucólicas* do poeta Leonel da Costa, editada pela primeira vez em 1624 e que recebeu uma nova edição em 1761, depois da expulsão da Companhia de Jesus, provavelmente porque o autor não pertencia a ordem.<sup>653</sup>

Para a representação dos azulejos desta sala também se utilizaram as gravuras da edição de Sebastian Brant, com a representação das seis primeiras éclogas, alterando a ordem sequencial apenas com a substituição da quinta pela sétima.

Como fazem questão de sublinhar os admiradores seiscentistas, a vincada expressão do desejo amoroso homossexual, alguns conceitos filosóficos contrários à Filosofia aristotélica e a intensa utilização de divindades mitológicas pagãs apresentam sérios desafios para a utilização dos poemas na prática didáctica jesuíta, que foram censuradas e corrigidas nos comentários de Gaspar Correia.

---

<sup>652</sup> *Institutiones poeticae ad usum collegiorum Societatis Jesu. Ab uno ejusdem Societatis rhetorices professore*, 1685, livro III, capítulo VI, p.145.

<sup>653</sup> A nova reedição incluía-se certamente nos esforços para apagar a tradição jesuíta. Sob o autor veja-se Diogo Barbosa Machado - *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronologica*, 1741-1759, volume III, pp.9-10.

[6] TÍTIRO



Figura 107. *Títiro*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula das Bucólicas do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor.

A primeira écloa de Virgílio está representada ao lado esquerdo da entrada e, na exposição do argumento, Gaspar Correia, seguindo uma longa tradição exegética que remonta ao gramático Mário Sérvio Honorato, atribuiu o tema da écloa a um relato autobiográfico, com a identificação do poeta Virgílio com o pastor Títiro, a quem teriam expropriado algumas propriedades no fim da Guerra Civil dos Libertadores, mas que conseguiu que lhe fossem restituídas, por mercê do imperador Augusto. Um poema enuncia um discurso contrastado entre a alegria de Títiro e a tristeza lamentosa de Melibeu:

E como Virgilio fosse natural de Cremona, cahio por sorte hum seu campo a Arrio Centuriaõ, & como tambem não pudesse viver sem ele, se foi a Roma, & por

intercessã de Mecenas, & outros Cidadãos Romanos alcançou de Augusto Cesar, que lho tornasse a restituir; polo que nesta Ecloga, Tityro representa a Virgilio, alegre com a possessã de seus bens e cantando os louvores de Augusto, principio de seu descanso, & Melibeo aos mais pastores Mantuanos tristes, & chorosos por serem privados deles.<sup>654</sup>

Também no argumento, da mesma forma que Diego López, o professor de Coimbra apresenta uma breve definiçã do gênero poético da écloga, que se caracterizava pela declamaçã dos pastores em forma de diálogo:

Poz Virgilio, a estas suas poesias, o nome, & titulo de Eclogas, ou Buccolicas; porque Ecloga he o mesmo que *sermocinatio*, ou *colloquium Eclogarij*: em Cicero he o mesmo que *sermocinatio*, vel *auditores sermonum*, & aqui tudo saõ colloquios, & pratica de pastores, que (de parte a parte) ora falaõ ora ouvem.<sup>655</sup>

A representaçã do painel segue com fidelidade a estrutura da gravura da obra de Sebastian Brant, adaptada no sentido da largura, com Títiro sentado sob a sombra de uma árvore, com uma gaita de foles, e Melibeu, em pé, segurando um cajado, ambos numa figuraçã actualizada, com trajes e uma arquitectura que remete para o tempo presente.

## [5] ALÉXIS

Os cantos de amor com que o pastor Córídon intenta seduzir o jovem Aléxis apresentam um tema recorrente e tradicional nas éclogas que não podia deixar de merecer uma explicaçã de Gaspar Correia. Apoiando-se nas palavras de Giulio Cesare Scaligero, o professor jesuíta atribui a presença desta sensualidade à uma influênciã directã do ambiente rústico dos pastores que, por força da ocupaçã, estavam próximos dos animais dos seus rebanhos, ainda que, por

---

<sup>654</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670, volume I, p.1.

<sup>655</sup> Diego López - *Las Obras de Publio Virgilio Maron*, traduzido en prosa castellana por Diego Lopez, con comento y anotaciones, 1641, p.21 e Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670, volume I, pp.1-2.

considerar demasiado crua, prefira manter a citação do humanista italiano em latim, sem tradução.<sup>656</sup>

Nesta explicação introdutória, Gaspar Correia, mais uma vez seguindo a tradição dos comentários eruditos encontrados nos epigramas de Marcial ou nos apólogos de Apuleio, assume que a égloga possui um fundo autobiográfico, em que Córídon representa Virgílio e o jovem Aléxis um criado de Mecenas ou do tribuno Asínio Polião, por quem o poeta teria nutrido um amor honesto:

Por esta causa compondo Virgilio Elogas de pastores, entre ellas poz esta, em que trata do honesto amor de Virgilio, significado em Corydon, pera com hum moço, que em Roma vira, por nome Alexandre, ainda que o Poeta lhe chama Alexis criado, ou de Mecenas cidadão Romano, como Marcial lib 8. Epig. 56, ou de Asinio Pollião, que então era governador da Provincia Traspadana, como quer Apuleo l. Apolog.<sup>657</sup>

Uma vez que o tema central do poema é um lamento pela indiferença de Aléxis, o professor de Retórica conclui o argumento expositivo com uma nota moral, em que o poeta-pastor, ciente dos seus erros, volta aos cuidados das suas propriedades, combatendo o vício da ociosidade, provável origem deste comportamento desregrado:

...& conhecendo sua doudice, se resolve a tornar ao governo de sua fazenda, para lançar fora, com o continuo exercicio, & trabalho, o enfadamento de seu infelice amor, que pola parte costuma nacer da ociosidade.<sup>658</sup>

No painel de azulejos, como na gravura, o jovem Aléxis mantém-se distante e o pastor Córídon tem ao seu lado “*uma flauta com sete canudos*” com que pretendia ensinar música ao seu amado. Não faltam elementos secundários do poema, que dificilmente permitem uma unidade da acção, como a presença da pastora Téstiles que leva uma refeição aos ceifeiros

---

<sup>656</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670, volume I, p.14.

<sup>657</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670, volume I, pp.13-14.

<sup>658</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670, volume I, pp.14.

exaustos, ou a Ninfa que cuidadosamente tece coroas e ramos de muitas e diversas flores que seriam de oferta para o escravo de Polião.

Os cães que perseguem a cabra, a cabra que se atira às flores do condesso ou o pastor que desatreia a junta de bois são metáforas figurativas da intensidade e duração do desejo do poeta. Até a presença dos porcos do tanque de uma fonte, representadas ao fundo, falam do desacerto amoroso de Córidon:

*Perditus* eu perdido, *immisi* lancei, *Austrum* o vento austro, *floribus* nas flores, que com sua força, & quentura ficàraõ desbaratadas, & queimadas, & lancei tambem *apros* os porcos que tudo çujaõ, *fontibus liquidis*, nas fontes limpas, & claras.<sup>659</sup>

### [3] PALEMON

De volta à análise da estrutura poética, Gaspar Correia apresenta a terceira écloga, que tinha como tema central a rivalidade entre dois pastores, no caso Menalcas e Dameta, que organizam um desafio, tradicionalmente realizado na forma do canto amebou:

Dous pastores chamados Menalcas, & Dameta tem entre si huma grande disputa, que no discurso de Ecloga se verà. E pois de se desafiarem com varias apostas, tomaõ por luiz a Palemon, o qual os deixa ambos contentes. Toda a disputa foi feita em verso amebou, no qual se deve guardar esta lei, que quem fala no segundo lugar diga sempre cousas maiores, ou iguaes ao primeiro. Chamase este verso amebou do verbo Grego, que significa, *alternis dicere*, falar alternadamente.<sup>660</sup>

No painel de azulejos, estão representados Palemon, o proprietário que serve de juiz da contenda poética entre os dois pastores, o rebanho das ovelhas sob cuidado de Dameta e as taças de faia esmaltadas que Menalca diz serem obra do famoso artesão Alcimedonte e que foram colocadas em aposta pelos dois pastores.

---

<sup>659</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670, volume I, p.22.

<sup>660</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670, volume I, p.25.

## [1] POLIÃO

Mas uma vez fazendo da finalidade do discurso um ponto fundamental para a análise e interpretação do texto, Gaspar Correia define o argumento da quarta écloga com recurso a autobiografia do poeta que a teria escrito em honra do seu patrono Asínio Polião, em comemoração da vitória militar de Salona:

Depois que Asino Pollião venceo, & triunfou dos Salonas, no mesmo anno de seu Consulado teve hum filho, a quem poz nome Salonino, em memoria da cidade vencida.<sup>661</sup>

Na écloga, Virgílio fez corresponder o nascimento e a morte precoce deste menino a uma profecia da Sibila, que o fazia precursor de uma nova Idade do Ouro, uma ideia que o professor de Coimbra, apesar do respeito que lhe merece a obra do poeta, não hesita em afirmar que é um erro, já que o menino da idade do ouro só pode ser Jesus Cristo:

E porque foi muito festejado o nascimento deste menino, lhe faz Virgilio esta Ecloga em seu louvor, accomodando lhe muitas daquelas felicidades, que a Sibylla escreveo do seculo dourado. Mas enganouse Virgilio em accomodar a Salonino, o que a Sibylla cantou do nascimento de IESU Christo nosso Redemptor, que vindo ao



Figura 108  
*Vergílio e Polião*  
Grande Oficina de Lisboa  
Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745  
Aula da Poesia Pastoril do Colégio do Espírito Santo de Évora  
Fotografia do autor

---

<sup>661</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670, volume I, p.34.

mundo desterrou a idade de ferro, & começou a de ouro.<sup>662</sup>

Gaspar Correia menciona ainda que alguns autores asseveram que o poeta de Mântua, nesta écloga, só pode estar a referir-se ao filho do Imperador Augusto, uma opinião defendida por Diego López, assinalando que a tradição que associa esta écloga ao filho de Polião se baseia exclusivamente na descrição do argumento que precede o poema e que este argumento não é da mão do poeta, mas sim um acréscimo posterior, com origem provável em Valério Máximo e Marcial.<sup>663</sup>

A finalidade do poema como um louvor ao nascimento do filho do cônsul, presente na obra de Gaspar Correia e também na de Leonel da Costa, foi transposta para a figuração do painel que representa o poeta Virgílio ao lado de Polião e do recém nascido Salonino, ainda no berço. Ao fundo, o Sol e a Lua presidem às actividades marítimas do porto e os trabalhos do campo são associados a um tempo de paz e prosperidade.



Figura 109. *Virgílio e Polião*. Xilogravura da obra *Publii Virgilii Maronis Opera cum quinque vulgatis commentariis expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis*, 1502, fólio 12v. © Universitätsbibliothek Heidelberg (CC BY 4.0).

<sup>662</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670, volume I, p.34.

<sup>663</sup> Diego López - *Las Obras de Publio Virgilio Maron, traduzido en prosa castellana por Diego Lopez, con comento y anotaciones*, 1641, p.33.

#### [4] SILENO

Para que a quinta écloga pudesse ser compreendida na totalidade, Gaspar Correia elaborou uma longa introdução em que conta como Virgílio, a pedido do imperador Augusto, abandonou a obra épica da *Eneida* para compor as *Bucólicas*, dedicando-a ao grande capitão Quintílio Varo que, com o poeta, teria frequentado as aulas do filósofo pré-socrático Ferécides de Siro.

Segundo o mesmo argumento, Virgílio teria como objectivo explicar a filosofia epicurista do seu professor, representado na figura de Sileno, que também era considerado o professor de Baco, a quem cabe cantar a criação do Mundo, gerado a partir dos átomos:

Suposto isto, querendo agora Virgilio explicar a seita dos Epicuros, em lugar de seu mestre Sirão, tambem Epicuro mete nesta Ecloga a Sileno, cantando o modo com que o mundo, & Elementos se formaraõ dos atomos. Os dous Satyros mais moços, Chromis, & Mnasilio discipulos de Sileno, representaõ a Virgilio, & a Varo, discipulos de Sirão. Nesta Ecloga mete tambem o Poeta a Nympha Egle, pera mostrar serem os Epicuros dados a gostos da carne. Por fim se contaraõ algumas fabulas, porque sò a estas davaõ credito os Epicuros, pera com aquella invençaõ de cousas se recrearem.<sup>664</sup>

Da mesma maneira que Gaspar Correia, com intuito didáctico, corrigiu Virgílio na quarta écloga, na interpretação da profecia da Sibila sobre o advento da Idade do Ouro, tem de novo, por obrigação, contradizer Virgílio e reafirmar a verdade do relato do *Génesis*, no qual Deus criou o Mundo a partir do nada:

Ainda que nossa santa Fè, & summa Verdade nos ensina, que todo este mundo foi criado de nada pelo infinito poder do Eterno Deos...<sup>665</sup>

De acordo com a gravura da obra de Brant, Virgílio está representado, nos azulejos, no painel colocado ao lado esquerdo da cátedra, como um professor, enquanto Cromis e Mnásilo amarram os pés do velho Sileno, como forma de o obrigar a cantar para deleite dos jovens

---

<sup>664</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670, volume primeiro, p.50.

<sup>665</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670, volume primeiro, p.50.

discípulos. Destas brincadeiras juvenis participa também a bela nereida Egle, que pinta de vermelho, com o sumo das amoras, a fronte do ébrio amante.

## [2] DÁFNIS

Na sétima écloga, junto às margens do rio Míncio, os pastores Córidon e Tírsis competem num desafio poético, sob o juízo do pastor Dáfnis, numa representação do confronto, segundo Gaspar Correia, entre a tradição da poesia grega de Teócrito e a nova versão latina de Virgílio:

Por este Corydon se entende Virgilio, & por Thyrsis Theocrito, & os mais poetas Gregos, a quem Virgilio venceo com grandes ventagens, como largamente prova o padre, & doutissimo commentador Joaõ Luis de la Cerda.<sup>666</sup>

Nos painéis de azulejos, Tírsis encontra-se com Córidon junto ao rio, que trouxe os seus animais para se dessedentarem, enquanto Dáfnis está sentado sob a sombra de um carvalho, com uma coroa de flores suspensa no cajado, que vai indicar o vencedor da contenda. Atrás de si, o pastor tem várias colmeias de abelhas, numa provável alusão à comparação estabelecida por Córidon com a sua jovem amante Galateia:

Diz logo Corydon falando com a pastora Galatea, *Galatea Nerine* o Galatea filha de Nereo, *dulcior mi hi* mais doce pera mim, *thymo Hybla* que o thomilho do monte Hybla, ou mais doce que o mel, que as abelhas colhem da flor do tomilho...<sup>667</sup>

---

<sup>666</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670 volume primeiro, p.60.

<sup>667</sup> Gaspar Pinto Correia - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberioribus notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*, 1670 volume primeiro, p.66.



Figura 110. *Busto de Ésquines*. Grande Oficina. Joaquim de Brito e Silva, c.1747-1750. Sala de aula do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, Lisboa. © Teresa Verão.

### 3.4 CURSO DE ARTES E FILOSOFIA

No programa iconográfico que podemos associar ao curso de Filosofia, distribuído por três aulas (História da Filosofia, Física e Metafísica), procurou-se representar a estrutura do curso, assim como as principais questões relacionadas com cada uma das disciplinas.

Segundo a interpretação conimbricense da estrutura de pensamento aristotélica, a filosofia contemplativa dividia-se em três ramos: Metafísica, Física e Matemáticas. Esta subdivisão tripartida emana da própria interpretação da obra de Aristóteles e foi definida nos *Comentários aos Oito Livros da Física* de Aristóteles, pelo professor Manuel de Góis:

A terceira posição – a que devemos abraçar – pertence àqueles que pensam que nem a ciência é apenas uma, nem são diversas as metafísicas; mas apenas uma Metafísica, uma Fisiologia e várias Matemáticas; e que são todas elas entre si de tal modo diferentes pela natureza e difusas pela amplitude, que dessa diferença entre elas floresce toda a Filosofia, que se dedica à contemplação.<sup>668</sup>

Ainda segundo o mesmo autor, e fazendo jus a perfeita simetria cultivada pela filosofia neoescolástica, estas esferas de conhecimento derivam da própria constituição tríplice do ente, com a Matemática a descrever a quantidade e as dimensões, a metafísica a distinguir entre substância e as propriedades alteráveis da matéria, e o campo da Física a situar-se na conjunção entre a matéria e a forma:

O corpo diz-se tríplice. E finalmente, ficamos a saber por São Tomás [de Aquino], no livro 1 das *Sentenças*, distinção 25, questão única, artigo 1, e por Henrique de Gand, no livro 4 do *Quodlibet*, questão 14, que o corpo é tríplice: Matemático, Metafísico e Físico. Matemático, pois é uma das espécies da quantidade contínua e tem três dimensões: longitude, latitude e profundidade. Metafísico, porque pela sua natureza de composição metafísica é constituído pelo género e pela diferença, ou seja, pela

---

<sup>668</sup> *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*. Antologia de Textos. Introdução de Mário Santiago de Carvalho com traduções de A. Banha de Andrade, Maria da Conceição Camps, Amândio A. Coxito, Paula Barata Dias e Filipa Medeiros. Coimbra, 2010. Artigo 2

substância e pelo corpóreo; além disso, enquanto composição física, deriva da matéria e da forma, e posiciona-se na categoria da substância.<sup>669</sup>

Como vamos procurar reconstituir na leitura do programa iconográfico, esta subdivisão está patente no programa das aulas onde se enunciam as questões principais de cada uma das filosofias, ainda que por força do desenvolvimento da própria implementação do programa pedagógico dos jesuítas, as matemáticas constituam um discurso à parte.



Figura 111. *São Tomás de Aquino*. Série de retratos do programa original da Biblioteca do Espírito Santo de Évora. Foto do autor.

---

<sup>669</sup> *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*. Antologia de Textos. Introdução de Mário Santiago de Carvalho com traduções de A. Banha de Andrade, Maria da Conceição Camps, Amândio A. Coxito, Paula Barata Dias e Filipa Medeiros. Coimbra, 2010. Artigo 2



Figura 112. *Diálogo entre Platão e Aristóteles*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745 (detalhe). Aula de História da Filosofia do colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

### 3.4.1 AULA DE HISTÓRIA DA FILOSOFIA [sala 119]

Na introdução à obra de comentário à *Dialéctica* de Aristóteles, publicada em 1606, Sebastião de Couto, o insigne professor jesuíta de Coimbra, um dos principais autores do *Cursus Conimbricencis*, principia por examinar a questão da Grécia se vangloriar de ter sido o berço da Filosofia, para assinalar que, para bem da verdade histórica, deveriam estar incluídas a

contribuição dos povos hebreus, caldeus, egípcios, fenícios, assírios, indianos e persas que também se distinguiram no filosofar.<sup>670</sup>

Esta dispersão do conhecimento por muitos povos é um argumento decisivo para corroborar que todas as Artes Liberais têm origem e foram transmitidas por Deus aos homens, mas que com o passar do tempo, pelo desenvolvimento do povoamento do mundo, esta sabedoria foi sendo adulterada ou perdida pela incúria humana.

Como os filósofos, numa espécie de arqueologia dedutiva, inventaram muitos caminhos diferentes para restaurar essa sabedoria e formaram numerosas seitas, o conimbricense entende que não será despiciendo apresentar aos alunos uma breve introdução das várias correntes filosóficas da Antiguidade, nomeando sumariamente as principais escolas:

Visto que os antigos, ao procurar, com todo o empenho e assíduo labor, a verdade secreta e escondida das artes liberais não caminharam todos pela mesma via, nem seguiram os mesmos princípios, nem sequer os mesmos mestres, mas, divididos pela rivalidade das facções, repartiram-se em várias seitas, quase como famílias; não será de modo nenhum adverso ao que se estabeleceu reduzir ao mínimo essas seitas, os seus mentores e seguidores, e colocá-las de certa maneira sob um só ponto de vista, de modo a que a menção destas coisas no currículo da filosofia seja recorrente, e assim sejam evidentes e conhecidas pelos ouvintes.<sup>671</sup>

Como podemos verificar pelo trecho acima, esta introdução histórica, como planeada por Couto, tem por objectivo didáctico reduzir as escolas filosóficas a um mínimo denominador comum. Mais importante ainda, sem nenhuma assunção de filiação doutrinária ou comunhão de conceitos, procurou estabelecer a reunião de todas as doutrinas sob a perspectiva de uma única filosofia que, por força da aceitação por toda a comunidade de pensadores, numa espécie de vitória confirmada pela história, acabaram por convergir na figura maior de Aristóteles:

Mas o que mais valoriza Aristóteles e lhe concilia a glória imortal é o facto de, estando as seitas de outros filósofos já quase extintas e sepultadas, a família peripatética crescer de dia para dia e florescer. Não só abraçaram a sua doutrina, nos tempos antigos, aqueles a quem ainda não tinha aparecido a luz da disciplina

---

<sup>670</sup> Seguimos a tradução de Filipa Medeiros publicada na antologia de textos com o título *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, pp.19-26.

<sup>671</sup> *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, p.20.

celeste, com o supremo estudo; como também os Filósofos e os eruditos Teólogos, iluminados pelo brilho da divina fé, hão-de servir-se dela muitas vezes, ao longo de vários séculos a partir de agora, para explicar as questões maiores e mais importantes, e não apenas na Física e na Dialéctica, como também nas questões de ordem moral e nas divinas.<sup>672</sup>

Em larga medida, este mesmo programa, ainda que mais restrito - é assinalável a falta da escola de Pitágoras, mencionada no proémio de Couto -, anima a escolha do tema dos painéis de azulejos, em que se apresentam as três principais escolas de Atenas com a identificação da Escola do Pórtico, a Academia de Platão e o Liceu de Aristóteles.

Pela figuração dos painéis, o fio condutor estabelece-se através da representação do ensino, na forma de diálogos e palestras, com aulas ministradas em pórticos e jardins, numa verdadeira história da Pedagogia.

A valorização do modelo de ensino, de conjugação entre a ética e a filosofia, adoptado pela Companhia de Jesus, favorecido pelo patrocínio régio, como nos conta o episódio em que Aristóteles foi escolhido pelo rei Filipe II da Macedónia para mestre do príncipe Alexandre é na verdade o tema dominante do programa iconográfico.

#### [4] SOCRATES FONDS PHILOSOPHORUM [Sócrates fonte da Filosofia]

Ao diferenciar a contribuição de filósofos de várias épocas e regiões que lograram conferir novo brilho à filosofia, Sebastião do Couto, no proémio que seguimos, destaca a importância de Sócrates como o grande precursor da Filosofia Moral:

...houve alguns homens eminentes pelo seu engenho que as salvaram do desaparecimento, ou as tornaram mais ilustres, graças a novas descobertas, a quem, por isso, foi atribuída a sua invenção, e assim se conservou a memória de que o inventor da Dialéctica foi Zenão de Eleia, o da Filosofia Natural Tales de Mileto, o da disciplina Moral Sócrates, o da Astrologia Atlante, e muitos outros exemplos.<sup>673</sup>

---

<sup>672</sup> *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, p.25.

<sup>673</sup> *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, p.25.

Entre as fontes do professor de Coimbra destaca-se, certamente, a *Metafísica* de Aristóteles, em que o filósofo de Estagira afirmou que o principal tema da filosofia socrática foi a ética, atribuindo-lhe a primazia na definição dos conceitos universais desta filosofia.<sup>674</sup>

O professor de Coimbra também afirmou que Sócrates foi mestre de Platão e, em concordância com estas duas ideias, no painel de azulejos, Sócrates apresenta a figura feminina da filosofia moral [*philosophia moralis*] ao jovem Platão, no mesmo momento em que lhe entrega um livro.<sup>675</sup>

Como em muitos programas da época, a *pictura* da filosofia moral foi inspirada pela *Iconologia* de Cesare Ripa, onde a *Educatione* foi personificada por uma figura feminina que tem nas mãos uma vara e um pequeno ramo verdejante, com os quais acompanha o aprendizado de um menino com o livro nas mãos:



Figura 113  
*Educatione*  
Cesare Ripa, *Iconologia*, 1669  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

Tiene con la destra mano la verga perche la verga, & la correttione, cagiona in noi la Sapientia, come disse Salomone nei Proverbii al 29: *Virga atque correctio tribuit sapientiam.*<sup>676</sup>

Se a vara faz incutir a sabedoria, o ramo verde, por sua vez, é um símbolo do ânimo fértil e selvagem da juventude, que faz necessário que o ensino das letras deva incluir a lição dos princípios morais:

---

<sup>674</sup> Aristóteles – *Metafísica*. Introdução, tradução e notas de Tomás Calvo Martínez, 1994, livro I, 987b1-5, p.95.

<sup>675</sup> *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, p.23.

<sup>676</sup> Cesare Ripa – *Iconologia, overo descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità e di propria invenzione*, 1669, livro I, p.168. Tradução livre: Segura a vara com a mão direita porque a vara e a correção incutem a Sabedoria em nós, como Salomão disse no livro dos Provérbios, 29:15: *Virga atque correctio tribuit sapientiam.*

Percioche quì si dimostra che l'Educatione non solo si estende ad insegnare le lettere, ma anco li buoni, & ottimi costumi con fare ogn'opera d'indirizzare la pianta cioè la gioventù, la quale è come un terreno fertile, che non essendo coltivato, produce tanto più spine, & ortiche, quanto egli hà più virtù, & più humore...<sup>677</sup>

Esta escolha simbólica é particularmente feliz porque estabelece um vínculo contextual que liga o particular com o genérico, unindo a valorização dos preceitos morais na pedagogia com a importância da ética na história da filosofia.

Como indica a citação da cartela superior, o epíteto SOCRATES FONDS PHILOSOPHORUM, que designa Sócrates como origem de toda a Filosofia (moral), é uma adaptação de uma frase do tratado de retórica de Quintiliano, uma ideia que reforça o carácter histórico que interliga todas as correntes filosóficas no discurso das imagens.<sup>678</sup>

Esta mesma ideia encontra-se no *De Oratore* de Cícero, o grande modelo da prosa latina do ensino jesuíta, onde o orador explica como a dialéctica socrática, um método baseado no diálogo e na refutação, teria dado origem a escolas diferenciadas que, por isso mesmo, apesar de divergirem, consideravam-se genuinamente como seguidoras do filósofo da maiêutica:

Nam cum essent plures orti fere a Socrate, quod ex illius variis et diversis et in omnem partem diffusis disputationibus alius aliud apprehenderat, proseminatae sunt quasi familiae dissentientes inter se et multum disiunctae et dispares, cum tamen omnes se philosophi Socraticos et dice vellent et esse arbitrentur.<sup>679</sup>

---

<sup>677</sup> Cesare Ripa – *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità e di propria invenzione*, 1669, livro I, p.169. Tradução livre: Portanto, aqui se demonstra que a Educação não só compreende o ensino das letras, mas também os bons e excelentes costumes, ao fazer todo trabalho de encaminhar a planta, ou seja, a juventude, que é como um solo fértil, que quando não é cultivada, produz tanto espinhos, quanto urtigas, quando [a juventude] possui mais virtude e mais ânimo.

<sup>678</sup> Marco Fabio Quintiliano - *Institutiones Oratorias*. Tradução de Ignacio Rodrigues e Pedro Sandier, 1916, livro I, capítulo X, linha 13.

<sup>679</sup> Marco Túlio Cícero. *De Oratore*. Tradução de Edward William Sutton, com introdução e notas de Harri Rackham, 1942, livro III, XVI, parágrafo 61, volume II, pp.48-49. Tradução livre: Por causa da pluralidade de escolas que brotaram a partir de Sócrates, alimentadas pelas discussões em todas as direcções, com um aluno seguindo uma doutrina e outro, outra, engendraram-se famílias em desacordo e bastante distintas, mas todos se proclamavam genuinamente seguidores de Sócrates.



Figura 114. Sócrates fonte da Filosofia. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de História da Filosofia do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

## [2] PORTICUS ZENONIS [Pórtico de Zenão]

Segundo a *Etimologia* do filósofo Isidoro de Sevilha, os estóicos reuniam-se sob um pórtico em Atenas denominado *poikíle stóa*, onde estavam pintadas as acções dos sábios e dos homens ilustres, lugar que acabou por dar nome à escola.<sup>680</sup>

No próémio que seguimos, Sebastião do Couto repete a mesma origem do nome da escola dos Estoicos, acrescentando o lugar de nascimento e o reconhecimento alcançado por Zenão, considerado o fundador da escola:

Houve, de facto, em Atenas, um pórtico de notável riqueza, pintado por Polignato, onde eles costumavam reunir-se para as suas disputas. Zenão, o fundador desta seita, chamado Cítio, seguramente por ser de Cítio, em Chipre, presidiu à escola com cinquenta e oito anos, e tal era a sua notoriedade junto dos Atenienses que o ornaram com uma coroa de ouro e uma estátua de bronze.<sup>681</sup>

<sup>680</sup> Isidoro de Sevilla, *Etimologías*. Texto latino, versión española y notas de José Oroz Reta e Manuel-A. Marcos Casquero, 2004, livro VIII, capítulo 6, páginas 692-697.

<sup>681</sup> *COMENTÁRIOS A ARISTÓTELES do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, p.25.

Para corroborar o reconhecimento da importância dos filósofos, no painel, Zenão, sentado na cátedra, com o famoso pórtico ao fundo, recebe dos cidadãos de Atenas uma coroa e as chaves da cidade, conforme o episódio narrado na obra de Diogenes Laércio, a fonte provável tanto para o relato de Couto como para o mentor do programa iconográfico de Évora.<sup>682</sup>



Figura 115. *Pórtico de Zenão*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de História da Filosofia do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia © Teresa Verão

#### [6] ACADEMIA PLATONIS [Academia de Platão]

Seguindo a mesma forma de identificação das escolas com o lugar onde se ministravam as aulas, Sebastião do Couto identifica a doutrina platónica com o bosque dedicado à memória do herói Academo, situado nos arredores de Atenas, onde o filósofo se reunia com os seus alunos:

---

<sup>682</sup> Diogenes Laertius - *Lives of eminent philosophers*. Tradução de Robert Drew Hicks, 1925, livro VII, 6, livro II, pp.116-117.

Ora Platão, na Academia, que era um verdejante espaço suburbano, situado a mil passos de Atenas, ensinou Filosofia; daí que os seus discípulos fossem chamados Académicos, por causa do lugar.<sup>683</sup>

No painel de azulejos representa-se uma grande assembleia de filósofos e, novamente, insiste-se na criação de um vínculo entre as famílias filosóficas, com a representação de Aristóteles como aluno de Platão, o mesmo tema que se repete no painel do outro lado da porta de entrada da sala de aula.



Figura 116. *Academia de Platão*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de História da Filosofia do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

#### [1] PLATO ET ARISTOTELES [Platão e Aristóteles]

Na sua breve biografia do filósofo de Estagira, Sebastião do Couto conta como Aristóteles frequentou as aulas de Platão na juventude:

Nasceu por volta do ano 381, antes do parto da Virgem. Mas quando decorria o décimo sétimo ano da sua vida, tendo previamente escutado as lições de Sócrates por três anos, dedicou-se à disciplina de Platão, e entregou-se ao seu Ginásio, por volta dos vinte anos.<sup>684</sup>

No painel de azulejos, Platão dialoga com o seu jovem discípulo Aristóteles, por entre uma paisagem bucólica, numa representação adequada à ideia do espaço arborizado da Academia onde se realizavam as aulas.

---

<sup>683</sup> *COMENTÁRIOS A ARISTÓTELES do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, p.24.

<sup>684</sup> *COMENTÁRIOS A ARISTÓTELES do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, p.25.



Figura 117. *Platão ensina Aristóteles*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de História da Filosofia do colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia © Teresa Verão

### [5] ARISTOTELIS LYCEUM [Liceu de Aristóteles]

Como no caso das outras duas escolas, também no relato de Sebastião do Couto, a escola peripatética de Aristóteles tem o nome associado a um lugar, um antigo ginásio de Atenas, na proximidade de um bosque consagrado a Apolo Lykeios:

Depois de regressar da delegação com a qual tinha sido enviado pelos Atenienses ao rei Filipe, ao ver que, na sua ausência, Xenócrates tinha presidido à escola da Academia, escolheu o Liceu, onde viria a ensinar Filosofia.<sup>685</sup>

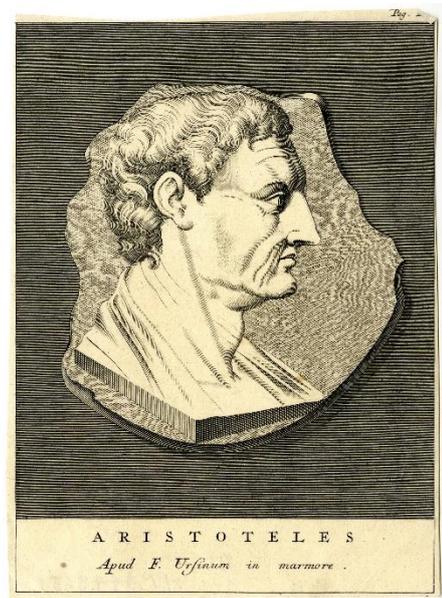


Figura 118  
Busto de Aristóteles  
Diogenes Laertius. *De vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum libri X*, 1692  
© The Trustees of the British Museum

### [3] ARISTOTELES ALEXANDRUM INSTITUIT

#### [Aristóteles ensina Alexandre]

O episódio da escolha de Aristóteles como preceptor de Alexandre, filho do rei Filipe II da Macedónia, como representado no painel ao lado direito da cátedra, não se encontra mencionado no prómio de Sebastião do Couto, mas certamente corresponde ao intuito de valorizar a importância de Aristóteles e, por consequência, da filosofia e dos filósofos para a sociedade, um tema que já vimos expresso com a Escola do Pórtico de Zenão.

<sup>685</sup> *COMENTÁRIOS A ARISTÓTELES do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, p..



Figura 119. *Aristóteles ensina Alexandre*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de História da Filosofia do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

No *De Oratore*, Cícero assinalou a escolha do estagirita para preceptor do príncipe da Macedónia como um sinal do reconhecimento da opção de Aristóteles em vincular a estrutura da retórica a todo um sistema filosófico, ou seja, em vincular a propriedade e beleza do discurso ao do conhecimento em geral. Esta opção garantiria ainda, segundo a opinião do notável orador latino, que a retórica ensinada ao príncipe assentava em sólidos princípios éticos:

...itaque ornavit et illustravit doctrinam illam omnem rerumque cognitionem cum orationis exercitatione coniunxit. Neque vero hoc fugit sapientissimum regem Philippum qui hunc Alexandro filio doctorem accierit, a quo eodem ille et agendi acciperet praecepta et loquendi.<sup>686</sup>

Como os jesuítas consideram-se herdeiros de Aristóteles, a figuração do painel corresponde a uma valorização institucional, em que este reconhecimento, caucionado pela história, é também o reconhecimento da qualidade do ensino da Companhia de Jesus.

---

<sup>686</sup> Marco Túlio Cícero. *De Oratore*. Tradução de Edward William Sutton, com introdução e notas de Harri Rackham, 1942, livro III, XV, parágrafos 140 e 141, volume II, pp.110-113. Tradução livre: E de forma consequente, [Aristóteles] pôs todo o sistema de filosofia numa forma polida e brilhante, e ligou o conhecimento com a prática do estilo. Isso não escapou à sagacidade do Rei Filipe, que contratou Aristóteles para tutor do seu filho Alexandre, e para ensinar ao mesmo tempo os princípios da conduta e da retórica.



Figura 120. *Prometeu aguilhado como alegoria da Física*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Física do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

### 3.4.2 AULA DE FÍSICA [sala 120]

Física é a ciência “que explica a natureza das coisas creadas”, como codifica de maneira lapidar o *Indiculo Universal*, do padre Pomey, para definir a linha epistemológica que separa o domínio da física do mundo da metafísica, o mundo das coisas que se transformam do universo das coisas que se mantêm inalteradas e eternas.<sup>687</sup>

A representação de um conjunto de propriedades electromagnéticas, a representação da experiência das esferas de Magdeburgo e a negação dos poderes curativos do unguento armário, fazem parte de um conjunto de painéis que procuram definir, a exemplo dos programas das outras aulas, o âmbito do conhecimento da Filosofia Natural.<sup>688</sup>

Como assinalou o professor de história natural do Colégio de Madrid, Juan Eusébio de Nieremberg, na sua introdução *Curiosa filosofia y tesoro de maravillas de la naturaleza*, a tarefa de compreensão da natureza implica a correcta análise dos fenómenos, estirpando-os das falsidades e más interpretações, para assim podermos assumir uma correcta avaliação da presença do maravilhoso na obra divina:

Por esso despues de la divina la mas sabrosa y regalada contemplación; y por dezirlo assi la mas divina, es esta de la naturaleza, cuyas obras, y milagros tuvieron muchos por mentira, haziendo a su grandeza argumento de falsedad, confundiendo inconsideradamente lo admirable con lo mentiroso.<sup>689</sup>

Este esforço de instauração de uma clara linha de separação entre os fenómenos físicos e os sobrenaturais foi ainda mais importante com o desenvolvimento de novos estudos sobre

---

<sup>687</sup> Para uma primeira descrição do conjunto veja-se João Miguel dos Santos Simões - Azulejaria portuguesa no século XVIII. 2ª edição, revista e actualizada sob a direcção de Maria Alexandra Gago da Câmara, 2010, p.521 e José Filipe Mendeiros – “O Humanismo da Universidade de Évora” in *A Cidade de Évora*, 1959, ano XVI, números 41-42, pp.69-70

<sup>688</sup> Entre os principais contribuições para uma descrição do conjunto de painéis de azulejos da aula da Física veja-se Gisela Tobias e Werner Tobias – *Die Fliesenbilder in der Universitat von Evora. Os azulejos da Universidade de Évora. Um contributo para a concepção das ciências e para a didáctica académica do século XVIII*, Universidade de Osnabruck, 1987; José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, pp.129-138 e Augusto José dos Santos Fitas – “Os azulejos da sala de aula de Filosofia Natural (Física)” [no prelo]. Agradecemos ao autor a amável cedência de uma cópia do artigo ainda em fase de publicação.

<sup>689</sup> Juan Eusébio de Nieremberg - *Curiosa filosofia y tesoro de maravillas de la naturaleza, examinadas en varias questionnes naturales*, 1630. Tradução livre: Por isso, depois de Deus, a oferta da mais saborosa contemplação, e por dizê-lo assim, a mais divina, é esta da natureza, cujas obras e milagres tiveram muitos por mentira, fazendo da sua grandeza um argumento de falsidade, confundindo, sem consideração, o admirável com o mentiroso.

fenómenos não visíveis a olho nú, apoiados por uma panóplia de novos instrumentos, num trabalho empreendido por filósofos jesuítas de grande reconhecimento na época, como Athanasius Kircher e Gaspar Schott.

A principal fonte para a elaboração do programa da aula de física do colégio do Espírito Santo foi a obra de Gaspar Schott *Magia universalis naturae et artis* que deve ser considerada uma súpula dos esforços epistemológicos desenvolvidos pela filosofia seiscentista jesuíta para, sem abandonar os postulados da Física aristotélica, definir o campo de investigação e os mecanismos de validação desse novo conhecimento.<sup>690</sup>



Figura 121. *Aristóteles*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de física do colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia © Teresa Verão

---

<sup>690</sup> A obra, em quatro volumes, foi editada entre 1657 e 1659. Para a identificação da gravura com a representação da experiência das esferas de Magdeburgo veja-se Gisela Tobias e Werner Tobias – *Die Fliesenbilder in der Universität von Evora. Os azulejos da Universidade de Évora. Um contributo para a concepção das ciências e para a didáctica académica do século XVIII*, Universidade de Osnabruck, 1987.

## [1] ARISTÓTELES

Segundo a *Prosodia* do professor Bento Pereira, é tal a importância da sua obra que Aristóteles personifica a figura do filósofo, “*Aristoteles por antonomasia o Philosopho*”, e a palavra Física pode tanto referir-se à filosofia natural como identificar o título da obra seminal do filósofo.<sup>691</sup>

No painel dos azulejos, com a representação do famoso ginásio, Aristóteles está sentado em diálogo com os seus alunos. Aos pares, vários alunos passeiam e dialogam entre si, discutindo os ensinamentos do filósofo peripatético, que definem os conceitos principais da filosofia-ciência.



Figura 122. *Color olivi. Nova Reperta*. Philips Galle a partir de Jan van der Straet, c.1593. © Rijksmuseum, RP-P-1904-1038 (CC BY 4.0).

<sup>691</sup> Bento Pereira - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum et Lusitanum digesta*, 1697, p.52.

[4] AD EXEMPLAR [a partir do modelo]

No painel de azulejos, o professor e seus discípulos aproximam-se do atelier de um pintor que, a partir de uma escultura feminina, sentado em frente do cavalete, representa a figura na tela de pintura. Um dístico, AD EXEMPLAR [a partir do modelo], reforça a ideia das artes como uma actividade realizada a partir da imitação.

Com bastante liberdade, a oficina de Valentim de Almeida adaptou a gravura com a representação de atelier de um pintor onde jovens aprendizes aprendem a desenhar a partir de esculturas e auxiliares moem os pigmentos e os misturam com óleo.



Figura 123. *A partir do modelo*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Física do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão.

A ideia basilar da poética de Aristóteles é que tanto a poesia como a pintura são artes de imitação da natureza, ao mesmo tempo que a capacidade inata da imitação é o que distingue o homem dos outros animais:

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire

os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações.<sup>692</sup>

Na leitura neoescolástica da Física aristotélica, este tópico da arte como imitação da natureza foi alargado com a compreensão de que por traz da ordem do mundo natural encontrava-se o plano de Deus. Ao comentar uma passagem do segundo livro, em que Aristóteles utiliza o exemplo da arte como imitação da natureza para explicar que a Física deve ocupar-se tanto da forma como da matéria, o professor Manuel de Góis acrescentou essa correlação intrínseca entre a arte humana e a arte divina:

A natureza é a medida da arte; a arte é a medida dos artefactos. Em quinto lugar, elas concordam porque, assim como a natureza é a medida da arte, também a arte é a medida dos artefactos. E assim como a natureza procura imitar a arte divina, também a arte humana procura imitar a natureza, tanto quanto lhe é possível.<sup>693</sup>

Como já tivemos oportunidade de salientar, a ideia de que os segredos do mundo natural recentemente revelados são uma demonstração da plenitude da obra divina, foi fundamental para justificar os estudos de História Natural do professor Eusébio de Nieremberg, que procura descrever a fauna e a flora exóticas como se estivesse a desvendar os segredos de uma obra de arte criada por Deus:

Pero no sè como se truecan las manos, que lo mas admirable de la naturaleza parece que es lo que imita al arte; esto es su artificio e traza, y es lo que menos nos ocupa: porque se el arte es naturaleza contrahecha, la naturaleza es arte natural, ò divina; y assi no es lo mas maraviloso del mundo la imensidad de estos Cielos, ni el numero de sus luces, ni el bolto de sus essenciais, sino su ingenio, su traça, su armaçon, su orden, sus correspondencias.<sup>694</sup>

---

<sup>692</sup> Aristóteles - Poética. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente. 2ª edição, 2004.p.43

<sup>693</sup> *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*. Antologia de Textos. Introdução de Mário Santiago de Carvalho com traduções de A. Banha de Andrade, Maria da Conceição Camps, Amândio A. Coxito, Paula Barata Dias e Filipa Medeiros, 2010, p.158.

<sup>694</sup> Juan Eusébio de Nieremberg - *Curiosa y oculta filosofia: primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*. Terceira edição acrescentada pelo autor, 1649, p.277. Tradução livre: Mas não sei como se trocam as mãos, que o mais admirável da natureza parece ser o que imita a arte; este é seu artificio e traça, e é o que menos nos ocupa. Porque se a arte é uma natureza contrafeita, a natureza é arte natural ou arte divina; e assim não é a coisa mais maravilhosa do mundo, a imensidão destes Céus, nem o número de

Como bem demonstrou o estudo de Mark Waddel, na obra de Gaspar Schott, uma nova possibilidade abriu-se nesta linha contínua de imitação, e a arte e as ciências passaram a estar unidas através dos instrumentos científicos e dos maquinismos artificiais, que mais não eram do que uma imitação da própria estrutura da natureza, como criada por Deus.

Como justificou Gaspar Schott na introdução da obra *Magia universalis naturae et artis*, os instrumentos são o apogeu da arte por revelarem, por imitação, as maravilhas e segredos da natureza:

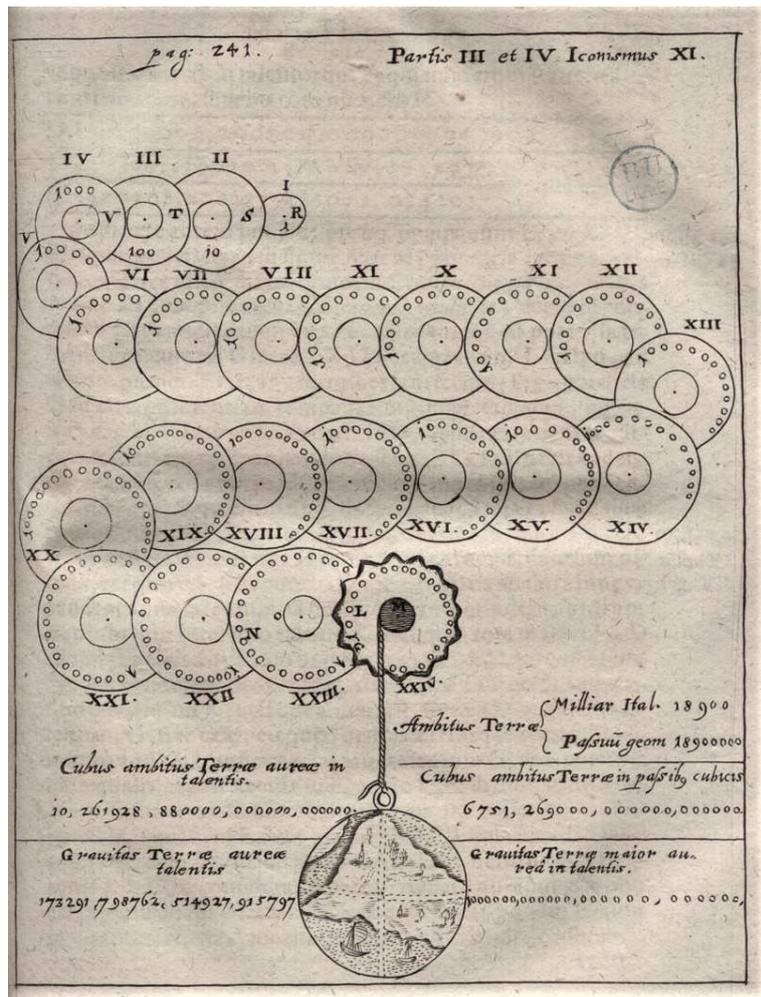


Figura 124  
Cálculos matemáticos para mover o globo terrestre  
Gaspar Schott, *Magia Universalis*, tomo III, 1658  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

The magic of art and nature [is] the apex of all the sciences, the flowering of art, the discovery of secret things, the making of wonders, to which all arts, all sciences, are made servants.<sup>695</sup>

suas luzes, nem o vulto das suas essências, senão seu engenho, sua traça, suas armações, sua ordem, suas correspondências.

<sup>695</sup> Seguimos a tradução de Mark A. Waddell - *Jesuit Science and the End of Nature's Secrets*, 2015, p.167. Tradução livre: A magia da arte e da natureza [é] o ápice de todas as ciências, o florescimento da arte, a descoberta de coisas secretas, a fabricação de maravilhas, do qual todas as artes, todas as ciências, são feitas serviçais.

[8] DE VIRTUTE SUCCINI E DE VIRTUTE MAGNETE [as propriedades do âmbar e da pedra imã]

Os instrumentos e as experiências do electromagnetismo, associado pela utilização da bússola com a conquista e cristianização dos povos do Novo Mundo, abriram um campo revolucionário de conhecimento, particularmente depois da publicação da influente obra *De Magnete, Magneticisque Corporibus, et de Magno Magnete Tellur*, do inglês William Gilbert, em 1600.

Os jesuítas contribuíram para a compreensão destes fenómenos com obras de estudo e divulgação como as de Juan Eusébio de Nieremberg, *Curiosa filosofia y tesoro de maravillas de la naturaleza*, publicada em Madrid, em 1630, e com a monumental *Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum* Athanasius Kircher, publicada em Roma, em 1641, onde o polímata alemão teorizou as forças electromagnéticas como um princípio universal de atracção e repulsão, presente na terra, nos animais e nas plantas.<sup>696</sup>



Figura 125. *As propriedades do âmbar*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Física do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

<sup>696</sup> Para uma história do magnetismo e do compromisso dos pensadores jesuítas com a defesa da ortodoxia católica veja-se Martha R. Baldwin - "Magnetism and the Anti-Copernican Polemic" in *Journal for the History of Astronomy*, 1985, volume 16, número 3, pp.155-173.



Figura 126. *As propriedades da pedra imã*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Física do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão



Figura 127. *As propriedades da tremelga*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de física do colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

[3] DE NATURA E VIRTUTE TORPEDINIS [as características e propriedades das tremelgas]

O fenómeno da electricidade animal era conhecido desde a Antiguidade. Aristóteles, no *Historia Animalium*, quando descreve o comportamento dos animais, refere-se à forma de caçar da tremelga-de-olhos, um peixe cartilágneo, também presente nas bacias do Tejo e do Sado, que, através do contacto, imobiliza a sua presa.<sup>697</sup>

Quanto à tremelga, arranja forma de paralisar os peixes que pretende capturar. Apanha-os com os recursos que o próprio corpo lhe proporciona, e deles se alimenta. Esconde-se na areia ou no lodo e apanha quantos peixes tiver ao seu alcance, que ficam paralisados ao seu contacto.<sup>698</sup>

No painel de azulejos, vários alunos observam um professor que pesca à vara uma tremelga, ao mesmo tempo em que um dos grupos que o rodeia acompanha, no livro, o capítulo identificado como *De natura et virtute torpedinis* [as características e propriedades das tremelgas].<sup>699</sup>

Na *Curiosa Filosofia*, Eusebio Nieremberg considera o choque provocado pelo peixe tremelga como transmitido através da cana de pesca, ou seja, por contacto, exactamente como a situação transposta nos azulejos:

Que el pez Tremielga entorpezca el brazo del pescador de si distante, trepando la ponçoña por la caña segura?<sup>700</sup>

---

<sup>697</sup> Para um historial abrangente da questão veja-se Chau H. Wu – “El pez eléctrico y el descubrimiento de la electricidad animal” in *Elementos, Revista de Ciencia y Cultura*, 2007, número 65, volume 14.

<sup>698</sup> Aristóteles - *História dos Animais*, livros VII-X, tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva, 2008, livro VIII, 620b37, p.168.

<sup>699</sup> E não um experimento sobre a densidade dos materiais como indicou José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, p.131. Para uma correcta descrição do fenómeno representado nos azulejos veja-se Augusto José dos Santos Fitas – “Os azulejos da sala de aula de Filosofia Natural (Física)” [no prelo].

<sup>700</sup> Juan Eusébio de Nieremberg - *Curiosa y oculta filosofia: primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*. Terceira edição acrescentada pelo autor, 1643, 2ª parte, livro I, p.186. Tradução livre: Que o peixe Tremelga entorpeça o braço do pescador de si distante, subindo o veneno pela vara segura?

Como mencionámos atrás, a questão da acção das forças electromagnéticas foi um dos aspectos cruciais para a manutenção de uma linha de separação entre os fenómenos físicos e sobrenaturais, assim como a presença no reino animal caucionava a ideia de que se tratava de um princípio universal da Física, como propôs Athanasius Kircher.<sup>701</sup>

#### [7] DE PULVIS SYMPATHICUS [do pó simpático]

O *unguento armario*, um preparado medicinal cuja primeira descrição se atribui ao filósofo Paracelso, possuía a virtude de curar quando aplicado sobre a arma ofensiva que havia provocado o corte, mesmo que o ferido não recebesse qualquer tratamento ou sequer estivesse próximo da arma.<sup>702</sup>

O medicamento foi objecto de um aceso debate na bibliografia médica, particularmente em língua francesa, mas os jesuítas, apesar do intenso interesse sobre os fenómenos de simpatia e antipatia, descartaram-no como um erro, como criticou o padre Eusébio de Nieremberg, na *Curiosa y oculta filosofia*:

De pocos años acà modernos Filósofos de Alemania han vendidos por rara simpatia el *oplochrisma*, que llaman con nombre Griego, y con Latino, *unguento armario*, esto es unguento de armas. Dizem que tiene esta propiedad por razon de simpatia, y virtud magnetica, que untando con el aquella arma con que se executò la herida estando el enfermo ausente, y muy lexos, y sin poner a la herida medicina se cura: y son tã liberales, algunos destes Filósofos en creer, o en engañar, que dicen sanarà el herido aun que estè distante 500 leguas.<sup>703</sup>

---

<sup>701</sup> As características dos peixes do género Torpedini estão descritas no livro terceiro, na parte 6, entre os fenómenos electromagnéticos do reino animal: Athanasius Kircher- *Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum*, 1643, artigo 4, pp.669-670.

<sup>702</sup> Para uma história do debate em torno do pó simpático em língua francesa, veja-se Carlos Ziller-Camenietzki, “La poudre de Madame: la trajectoire de la guérison magnétique des blessures en France” in *Dix-septième siècle*, 2001-2002, número 211, pp.285-305.

<sup>703</sup> Juan Eusébio de Nieremberg - *Curiosa y oculta filosofia: primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*. Terceira edição acrescentada pelo autor, 1643.

O debate prosseguiu por mais alguns anos, mas, em 1651, a Companhia de Jesus proibiu o ensino e a discussão de alguns tópicos associados ao tema, e tanto Athanasius Kircher quanto Gaspar Schott abordaram o tema de uma perspectiva negativa.<sup>704</sup>



Como podemos acompanhar pela argumentação de Nieremberg, as propriedades de cura do unguento armário era descritas em termos de simpatia ou antipatia, ou seja como fenómenos de atracção e repulsão associados ao electromagnetismo, um campo de investigação que se tinha convertido, nos meados do século XVII, num dos mais importantes da nova filosofia.

No programa iconográfico de Évora, o tema do pó simpático aparece associado aos fenómenos magnéticos do âmbar, da pedra magnética e do peixe tremelga. Na narrativa iconográfica da sala de aula, representa-se o primeiro momento do combate militar, um segundo relativo à administração do pó simpático e um terceiro com a representação do mito de Prometeu, este último ferido de maneira eterna pela águia devoradora. Como veremos de seguida, neste



Figuras 128 e 129. *O pó simpático*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Física do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

<sup>704</sup> Sobre o tema veja-se a análise de Mark A. Waddell - *Jesuit Science and the End of Nature's Secrets*, 2015, pp.50-51.

discurso comparativo, o segundo momento representa um erro e o terceiro a definição correcta da investigação da Filosofia Natural que deve ater-se aos fenómenos “Físicos”.

#### [6] PHYSICA [Física]

A *Amalthea onomastica* de Tomás da Luz consagra o vocábulo *Física* como “*scientia vel sophia naturalis*”, como correlato latino da palavra grega *Physis* para designar a natureza. A mesma acepção também foi consagrada na *Prosodia* de Bento Pereira, que definiu o vocábulo latino como a “*sciencia ou livros de cousas naturaes*”, numa remissão directa para a obra incontornável de Aristóteles.<sup>705</sup>

De maneira específica, no *corpus* da filosofia aristotélica, a Física dedica-se ao estudo das transformações da substância corpórea e tem por fim descrever e determinar as várias causas das alterações, que tanto podem relacionar-se com a deslocação no espaço, com a degradação, o aumento de quantidade, ou alterações de qualidade.<sup>706</sup>



Figura 130. *Prometeu aguilhoado como alegoria da Física*, c.1745. Grande Oficina. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira. Aula de Física do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão.

<sup>705</sup> Tomás da Luz – *Amalthea*, 1673, *florilegium secundum*, areola 26, p.86 e Bento Pereira - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum et Lusitanum digesta*, 1697, p.506.

<sup>706</sup> Para uma aproximação a definição dos conceitos da Física aristotélica segundo a tradição escolástica seiscentista, veja-se Dennis Des Chene - *Physiologia: Natural Philosophy in Late Aristotelian and Cartesian Thought*, 1996.

No painel de azulejos, a disciplina científica é comparada com o castigo da mítica figura de Prometeu, que teria roubado o fogo dos deuses para o instilar no seu homem de barro, um tema com enorme tradição entre os humanistas desde que Andrea Alciato o associou ao adágio de Erasmo: QUAE SUPRA NOS, NIHIL AD NOS [Não nos devemos preocupar com coisas que nos são superiores] e o relacionou com os limites do conhecimento humano.<sup>707</sup>

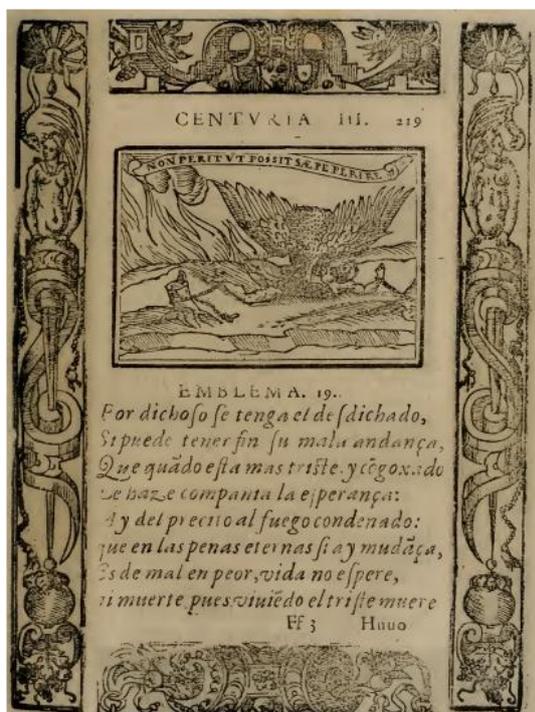


Figura 131  
*Non perit, ut possit saepe perire*  
 Sebastián de Covarrubias Orozco, 1610  
 © Biblioteca Nacional de España (CC BY 4.0)

A mesma figura torturada, mas agora identificada com uma menos conhecida fábula do gigante Tício, condenado por Apolo a ter o fígado devorado por abutres, foi utilizada num emblema de Sebastián de Covarrubias que, numa contínua aproximação entre a tradição clássica e os ensinamentos bíblicos, o transformou numa alegoria às penas eternas dos condenados ao inferno com o mote *NON PERIT, UT POSSIT SAEPE PERIRE*.<sup>708</sup>

Na explicação dos *Emblemas morales*, uma das mais influentes obras ibéricas do género, o cónego da Sé de Cuenca refere que para a composição do mote utilizou um trecho dos versos da *Epistulae ex Ponto*, de Ovídio: “*sic inconsumptum Tityi, semperque renascens/*

*non perit, ut possit saepe perire, iecur*” para transmitir a ideia de um sofrimento mortal revivido eternamente.<sup>709</sup>

Mais algumas décadas passadas, e de volta ao emblema de Alciato, o licenciado Diego López explica-nos que Prometeu teria desenvolvido estudos astronómicos a partir dos Montes do Cáucaso e que a fábula articularia duas ideias principais, o do enorme esforço que é necessário

<sup>707</sup> Diego López - Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres, 1670, emblema 102, pp.389-390.

<sup>708</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco - *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco*, 1610, 19º emblema da terceira centúria.

<sup>709</sup> Ovídio - *Epistulae Ex Ponto*. Tradução de Jan Felix Gaertner, 2005, livro I, versos 39-40. Tradução livre: Da mesma maneira, o inconsumível e sempre renascido fígado de Tício não falece para que faleça repetidamente.

despender para a investigação científica e o do perigo em assumir ideias e proposições heréticas, contrárias aos ensinamentos de Deus:

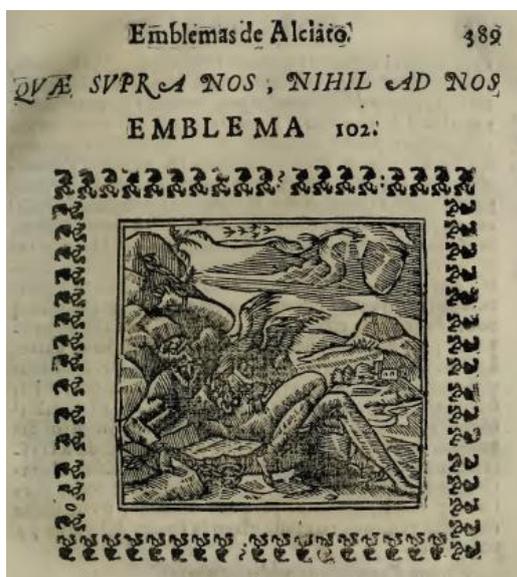


Figura 132  
*Quae supra nos, nihil ad nos*  
Diego López – *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato*, 1670  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

Dos sentidos tiene esta Emblema, el uno es darnos a entender el gran cuydado, con que se alcançan las ciencias, y para esto nos pone aqui à Prometheo, à quien una aguila con el coraçon en el monte Cauçaso, y es la porque como era grande Astrologo estuvo mucho tiempo en la cumbre deste monte para conocer la naturaleza, y qualidad de una estrella llamada anguila. El otro sentido es significar quanto atormente la mala conciencia á los malos que van contra los preceptos de Dios, como Prometheo, que hizo el hombre de barro, como luego dirèmos, y a entrambas cosas quadra el titulo: *Quae supra nos, nihil ad nos...*<sup>710</sup>

O jesuíta Francisco Pomey, o mesmo influente professor e lexicógrafo que seguimos através da tradução do padre António Franco, foi também autor de um manual de mitologia clássica, o *Pantheum miticum*, em que Prometeu, o homem prudente, foi o criador do fogo, das artes e da civilização, retomando ideias presentes no tratado de Vincenzo Cartari. Nessa interpretação, as correntes e a águia do Cáucaso não são uma punição, mas um símbolo do esforço constante com que empreendeu as suas observações como astrónomo:

Fuit vero Prometheus, ut ipsum nomen indicat, vir prudentissimus, [citação em grego], id est à providentia sic appellatus, qui, quòd rudes & agrestes homines ad humanitatem informasset, hominem ex luto finxisse; quod in Cauçaso Scythiae monte siderum cursus observaret, affixus Cauçaso; quòd ignis eliciendi è silice, alendique rationem invenisset, aut primus apervisset naturam fulminis, ignem Diis

<sup>710</sup> Diego López - *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*, 1670, emblema 102, pp.389-390.

subripuisse & quòd ingenti sollicitudine ac curâ, huic studio addiceret animum,  
aquila jecur ejus exedisse dicitur.<sup>711</sup>

Num texto estimulante, Carlo Ginzburg historiou as diferenças na representação dos mitos heróicos de Ícaro e Prometeu que passaram, no decorrer do século XVII, a estarem associados não aos episódios da queda e do castigo, mas, pela posse do archote de fogo em Prometeu e pela figuração de Ícaro em pleno voo, ao símbolo do espírito comercial empreendedor e da investigação científica.<sup>712</sup>

No painel de azulejos de Évora, as labaredas que sobrepujam as montanhas, apesar de pouco consoantes com a tradição pictórica que prefere a representação da chama divina concentrada num archote, reforçam a identificação com a figura mítica de Prometeu, que teria roubado o fogo dos céus para insuflar o espírito do entendimento no seu homem de barro.<sup>713</sup>

Ao mesmo tempo, o autor do programa iconográfico de Évora, ao retomar o emblema da tradição humanista, acrescentou a filacteria com a *subscriptio* RIMANDO VIVIT [investigando vive]. O verbo *rimor* na *Prosodia* de Bento Pereira significa “buscar com diligencia, esquadrinhar, espreitar” e também “fender e rachar”. Os dois significados associam-se para construir o contexto metafórico que equipara o processo de investigação da Física ao do ferimento físico provocado pela ave insaciável.<sup>714</sup>

De maneira mais sutil, em comparação com o painel do pó simpático administrado ao ferimento, o impedimento do conhecimento “das coisas do alto” da emblemática humanista

---

<sup>711</sup> Francisco Pomey - *Pantheum miticum seu fabulosa deorum historia*, 1701, p.269. Tradução livre: Prometeu, como a próprio nome indica, foi um homem prudentíssimo, [e de prudente tem sido chamado]; e como a humanidade fosse antes rude e selvagem, disseram que fez o homem a partir do barro; como com diligência observava o curso das estrelas a partir das montanhas da Cítia, no Cáucaso, o aprisionaram no Cáucaso. E acrescentaram o roubo do fogo aos deuses porque foi o primeiro a produzir o fogo a partir do sílex, ou o primeiro a conhecer a natureza das chamas. E por último, por que se empenhou com grande solicitude nos estudos, imaginaram uma águia a perfurar constantemente o seu fígado.

<sup>712</sup> Carlo Ginzburg – “High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries” in *Past & Present*, 1976, número 73, pp.28-41.

<sup>713</sup> A ideia do poder transformador do elemento fogo como origem das Artes foi também expressa por Manuel de Góis - *Commentarii Collegii Conimbricensis Societatis Iesu, In Quatuor libros de Coelo Aristotelis Stagiritae*, 1593, livro III, capítulo 5, questão 2, artigo 3, p.366.

<sup>714</sup> Bento Pereira - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum et Lusitanum digesta*, 1697, p.584.

transforma-se num discurso epistemológico com a transformação do corpo do Prometeu no próprio campo restrito das investigações da Física.

A comparação que se estabelece entre as propriedades magnéticas da pedra imã, do âmbar, da tremelga e do unguento armário, que também era conhecido como *unguentum magneticum*, foi também uma afirmação da validade da Física aristotélica como um instrumento válido para continuar o progresso das indagações científicas e filosóficas.<sup>715</sup>

## [5] OS ESPELHOS ARDENTES DE ARQUIMEDES



Figura 133  
*Speculum urens*  
*Duodecim specula deum aliquando videre desideranti concinnata*, 1610  
 © Getty Research Institute (CC BY 4.0)

Apesar das dúvidas em relação à veracidade histórica do episódio em que o filósofo grego Arquimedes utilizou um espelho colocado numa das torres do porto de Siracusa como arma para incendiar os navios de uma frota romana, este manteve um contínuo interesse da comunidade científica, constituindo o paradigma da experiência espetacular.

Entre os jesuítas, as lentes causticas, ou melhor, a capacidade dos vidros concentrarem os raios de luz e transmitirem calor suficiente para provocar uma combustão à distância, foram alvo de sucessivas abordagens, particularmente depois da publicação, em 1613, de uma oração pública realizada por Francisco de Guevara, aluno do matemático Christoph Grienberger (1561-1636), professor no Colégio Romano, onde se postulava que para ter sucesso em Siracusa, Arquimedes teria utilizado uma lente de forma elíptica.<sup>716</sup>

<sup>715</sup> Para um desenvolvimento da questão veja-se Mark A. Waddell - *Jesuit Science and the End of Nature's Secrets*, 2015, pp.43-51.

<sup>716</sup> O professor austríaco, em início de carreira, também deu aulas no colégio de Santo Antão-o-Novo. Tudo indica que a o trabalho de Guevara seja uma apresentação da autoria de Grienberger que

Os espelhos ardentes de Arquimedes não escaparam à atenção de Athanasius Kircher, que abordou o tema no *Ars Magna lucis et umbrae*, publicado em 1646, e também do do seu aluno Gaspar Schott, no *Magia universalis naturae et artis*, servindo de pano de fundo para a discussão da influência do formato das lentes na concentração e reflexão dos raios de luz e sobre a distância máxima em que este fenómeno poderia ocorrer.<sup>717</sup>

Apesar do debate que subjaz em muitas das apresentações coordenadas por Grienberg - o da superioridade da disciplina da Matemática para a compreensão dos fenómenos naturais -, no *corpus* tradicional da física aristotélica, a óptica era considerada uma confluência das abstrações matemáticas com a filosofia natural, devendo ser considerada, preferencialmente, uma das manifestações dessa última:

Esto es también claro en las partes de las matemáticas más próximas a la física, como la óptica, la armónica y la astronomía, ya que se encuentran en relación inversa con la geometría, pues mientras la geometría estudia la línea física, lo pero en tanto que no es física, la óptica estudia la línea matemática, no en tanto que matemática, sino en tanto que física.<sup>718</sup>

Ao mesmo tempo, a entrada dos espelhos cáusticos de Arquimedes no universo da emblemática jesuíta ocorreu com a obra de Jan David, *Duodecim specula*, em que doze propriedades diferentes da reflexão são comparadas com outras tantas etapas de uma ascense espiritual, para a meditação e salvação da alma. Entre os temas para a meditação do terceiro estágio, da luta contra o mal, representa-se o velho filósofo grego com um espelho nas mãos, no combate à armada naval dos inimigos romanos (letra B).<sup>719</sup>

A mesma ideia dos espelhos como uma arma de combate agora contra os inimigos da fé cristã serviu para ilustrar um dos emblemas da obra *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, publicada

---

permaneceu inédita, como propôs Michael John Gorman - Mathematics and Modesty in The Society Of Jesus. The Problems of Christoph Grienberger (1564-1636) in *The New Science and Jesuit Science: Seventeenth Century Perspectives*, 2003, pp.1-120.

<sup>717</sup> Athanasius Kircher - *Ars Magna lucis et umbrae*, 1646, p.876 e seguintes e Gaspar Schott - *Magia universalis naturae et artis*, 1658, volume 1, livro VII, pp.448-513.

<sup>718</sup> Aristóteles – *Física*. Tradução, introdução e notas de Guillermo R. de Echandía, 1995, livro II, 194a7-13. É essa área de confluência entre a matemática e a física uma das razões que justifica a presença do tema no programa iconográfico da Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo.

<sup>719</sup> Jan David - *Duodecim specula deum aliquando videre desideranti concinnata*, 1610, 3º estágio, p.26.

para as comemorações do centenário da Companhia, que, como vamos ver, informou por diversas vezes o programa iconográfico dos colégios de Évora e Lisboa.<sup>720</sup>

Com o motto CAELESTIBUS ARMIS EMINUS EXPUGNAT (As armas dos céus vencem à distância), o emblema fazia uma apologia dos dotes de orador do fundador da Companhia, em que os sermões de Inácio de Loyola, inflamados pelos céus (IGNATIUS È CATHEDRÂ DIVINI AMORIS IGNE CONCIONEM INFLAMMAT), são comparados à arma de Arquimedes.

Nesta circunstância, tanto no programa da aula de física do colégio do Espírito Santo quanto no das matemáticas da Aula da Esfera do colégio de Santo Antão-o-Novo, a arma de Arquimedes estabeleceu uma ponte entre as ciências e a actividade evangelizadora da Companhia de Jesus.

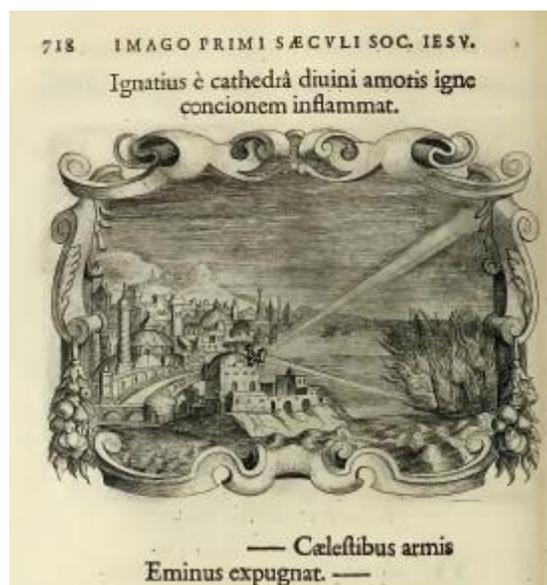


Figura 134  
*Caelestibus armis eminus expugnat*  
*Imago primi saeculi Societatis Iesu, 1640*  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)



Figura 135  
*Os espelhos ardentes de*  
*Arquimedes*  
Grande Oficina de Lisboa  
Valentim de Almeida e  
Sebastião Gomes  
Ferreira, c.1745  
Aula de Física do Colégio  
do Espírito Santo de Évora  
© Teresa Verão

<sup>720</sup> No capítulo 1, no artigo 1.5.1, descrevemos como o frontispício da *Imago primi saeculi Societatis Iesu* que define o programa da obra foi adaptado para o da *Chronica da Companhia de Iesu, na provincia de Portugal* de Baltazar Teles.

[2] VACUO RESISTIT [o vácuo resiste]

António Banha de Andrade, na sua reavaliação da crítica pombalina à pedagogia jesuíta, menciona a representação da experiência do vácuo nos azulejos do Colégio do Espírito Santo de Évora como um bom exemplo de que os inicianos valorizavam o empirismo nas suas aulas:

E talvez valha a pena começar pela decoração da aula eborense n.º 12 da Universidade de Évora, coberta de azulejos que estilizam aparelhagem vária, como os hemisférios de Magdburgo, colocados entre 1746 e 1749.<sup>721</sup>



Figura 136. *O vácuo resiste*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Física do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

Além da possível valorização de uma cultura empirista no ensino da filosofia natural, o exemplo é particularmente importante porque a experiência de criação do vácuo, realizada pelo alemão Otto von Guericke em 1654, punha em causa um dos postulados da física aristotélica que negava a teoria do atomismo e a possibilidade do vazio.

---

<sup>721</sup> António Alberto Banha de Andrade - *A Reforma Pombalina dos Estudos Secundários (1759-1771)*, 1981, p.27

O argumento mais conhecido do filósofo grego era que o vácuo era um conceito impossível, uma vez que se o espaço precedesse a existência dos corpos e fosse tridimensional seria ao mesmo tempo um corpo, o que contrariava o princípio da não interpenetrabilidade dos corpos, que não podiam ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo.<sup>722</sup>

A impossibilidade do vácuo era um lugar comum da erudição filosófica aristotélica e, por exemplo, António Vieira utilizou-o como analogia para desaconselhar a manutenção de um lugar vazio nos órgãos de governo, fossem esses civis ou eclesiásticos. Num sermão pregado em Roma, para a celebração da investidura dos novos cardeais, durante a sua estadia na cidade, entre os anos de 1670 e 1674, o grande orador jesuíta, além de negar existência do vácuo, parece ter em conta as novas experiências que animam o debate científico, que demonstravam a existência de uma força natural para ocupar o vazio:

A natureza não admite vácuo; nem o deve admitir a politica, ou seja sagrada, ou profana. Hum lugar vago na Republica tem os mesmos inconvenientes, que teria no mundo o vácuo. Sê ouvera vácuo no mundo, havia de inquietar toda a natureza, havia de correr toda impetuosamente a occupar aquelle lugar.<sup>723</sup>

A experiência de Otto von Guericke representada nos azulejos com o acréscimo da legenda VACUO RESISTIT [o vácuo resiste] é também particularmente reveladora do interesse dos jesuítas pelos novos mecanismos associados ao empirismo porque, duas décadas antes da estadia de Vieira em Roma, coube a Gaspar Schott a honra de fazer a primeira divulgação da experiência do burgomestre de Magdeburgo que, com uma máquina pneumática, removeu o ar de uma esfera de metal, formada por duas partes, o que tornou impossível, mesmo com a força de quatro parelhas de cavalo de cada lado, a separação das semi-esferas.<sup>724</sup>

---

<sup>722</sup> Para uma concisa explicação sobre argumentação de Aristóteles para negar a existência do vácuo veja-se Edward Grant - *Much Ado about Nothing: Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution*, 1981, pp.5-9.

<sup>723</sup> António Vieira - *Sermoens do P. Antonio Vieira, da Companhia de Jesu, prégador de Sua Alteza. Segunda parte*, 1682, Sermam para o dia de São Bertholameo, capítulo IV, alínea 393, página 363.

<sup>724</sup> Gaspar Schott - *Mechanica hydraulico-pneumatica*, 1657, pp.441-484. A ilustração da experiência que serviu de modelo para os azulejos só seria publicada em 1664, com a primeira edição da *Technica Curiosa, sive mirabilia artis, libris XII*. Para uma primeira identificação da gravura veja-se: Gisela Tobias e Werner Tobias – *Die Fliesenbilder in der Universitat von Evora. Os azulejos da Universidade de Évora. Um contributo para a concepção das ciências e para a didáctica académica do século XVIII*, Universidade de Osnabruck, 1987.

Como procurou demonstrar o estudo de Michael Gorman, não é fácil conhecer todas as implicações teóricas, filosóficas e teológicas da assunção da existência do vácuo, mas é verdade que num documento interno de 1651, os inicianos proibiam o ensino e a discussão de 8 questões associadas ao atomismo e ao vácuo.<sup>725</sup>

Como já vimos nos comentários de élogos virgilianas, em termos genéricos, a aceitação da existência do vácuo abriria caminho para a aceitação do atomismo que contrariava a ideia de que Deus tinha criado o Universo a partir do nada.<sup>726</sup>



Figura 137. Gaspar Schott - *Technica Curiosa, sive mirabilia artis, libris XII*, 1664. © Getty Research Institute (CC BY 4.0)

Na melhor estratégia de compromisso, Gaspar Schott explicou que as experiências de Guericke não tinham produzido um vácuo verdadeiro porque o espaço libertado pelo ar tinha sido, na verdade, preenchido pelo éter, uma quinta substância reconhecida na física aristotélica. Por outro lado, o jesuíta alemão reconheceu que o *horror vacui* eram resultado da força da pressão do ar.<sup>727</sup>

<sup>725</sup> Michael John Gorman – “Jesuit explorations of the Torricellian space: carp-bladders and sulphurous fumes” in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1994, tome 106, número 1, p.21.

<sup>726</sup> Veja-se nesse capítulo, no programa da aula de Lírica Pastoril, a élogia dedicada a Sileno.

<sup>727</sup> Mark A. Waddell - *Jesuit Science and the End of Nature's Secrets*, 2015, pp.180-182.

No século XVIII, essas ideias já estavam incorporadas no ensino da filosofia em Évora, e em 1745, António da Costa, no *Cursus Philosophicus* refutava a teoria do horror ao vazio em nome da gravidade do ar, que considera comprovada.<sup>728</sup>

No programa iconográfico da aula da Física do colégio do Espírito Santo, a força da pressão do ar pertence à mesma ordem dos fenómenos invisíveis das diversas forças electromagnéticas, que podem ser comprovadas através de mecanismos auxiliares aos sentidos humanos para revelar a complexidade da natureza e da obra de Deus.

A manutenção da estrutura conceitual do filósofo de Estagira tinha também a grande vantagem de permitir a manutenção da definição do campo epistemológico da Metafísica, essenciais para a formação em Teologia, como analisamos no programa iconográfico da próxima aula.



Figura 138  
*As propriedades da tremelga*  
Grande Oficina de Lisboa  
Valentim de Almeida e Sebastião Gomes  
Ferreira, c.1745  
Aula de Física  
Colégio do Espírito Santo de Évora  
© Teresa Verão

<sup>728</sup> Conforme assinalou o estudo de João Pereira Gomes – “Últimas actividades filosóficas na Universidade de Évora” in *Brotéria, Revista Contemporânea de Cultura*, 1959, volume 69, p.401.

### 3.4.3 AULA DE METAFÍSICA [sala 121]

A metafísica, ou ciência primeira, na teoria do conhecimento neoescolástico, é um ramo da filosofia em que se estabelecem os principais conceitos que nos permitem inquirir sobre tudo aquilo que excede o domínio da natureza, como consagrou o *Indiculus Universalis*:

Metaphisica he a mais cõmuua de todas às Sciencias; chamase Metaphisica ou porque achada depois da Physica, ou porque trata de couzas, que excedem os limites da natureza. *Metaphisica est Scientiarum omnium maxime communis; Metaphisica vocatur, vel quia post Physicam est adinventata, vel quia de rebus agit naturae vietas transgredientibus.*<sup>729</sup>

De maneira a configurar o âmbito da disciplina, no programa iconográfico da aula procuram-se definir algumas proposições fundamentais como as noções do ente, da essência, o princípio do movimento e o princípio das coisas eternas.<sup>730</sup>



Figura 139  
*Investiga a essência*  
Grande Oficina de  
Lisboa  
Valentim de Almeida  
e Sebastião Gomes  
Ferreira c.1745  
Aula de Metafísica  
Colégio do Espírito  
Santo de Évora  
© Teresa Verão

<sup>729</sup> François Antoine Pomey - *Indiculus universalis contem distinctos em suas classes os nomes de quazi todas as couzas, que há no mundo, e os nomes de todas as artes, e Sciencias*, 1754, artigo 207, p.233.

<sup>730</sup> Como identificou de maneira exemplar o estudo de José Filipe Mendeiros – “O Humanismo da Universidade de Évora” in *A Cidade de Évora*, 1959, ano XVI, números 41-42, pp.63-70 e José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, pp.140-148.

[2] SEMPER ABSTRACTA [sempre abstracta]

A ave do paraíso, conhecida pela primeira vez na Europa através dos exemplares embalsamados trazidos pela expedição de Fernão de Magalhães, como presente do Sultão das Molucas para o Imperador Carlos V, em 1522, foi a *pictura* escolhida para o emblema com o moto SEMPER ABSTRACTA (sempre abstracta).

Segundo o enciclopédico *Mondo Simbolico* do abade Filippo Picinelli, a ave, sem pés nem asas, não bebia, não comia e desdenhava o ambiente terrestre:

Non hà ali, e vola; non piedi, e camina; non ha quasi carne, ed è vestito di longhe piume; è composto di terra, e non mai vi si ferma, e quasi di toccarla si sdegna; non è mai veduto ne nascere, ne morire, ma ben si trova morto. Cresce, vive, & genera; ma non però, dicono, ò mangia, ò beve già mai.<sup>731</sup>



Ainda segundo o mesmo autor, de todas os hábitos e características surpreendentes, o facto de viver sempre no céu, sem tocar a terra, justificou que o médico e humanista Joachim Camerarius, o jovem, no *Symbola et emblemata*, configurasse a ave como símbolo do pensador contemplativo, desinteressado das coisas terrenas:<sup>732</sup>

Perche quest'ucello sempre è veduto in aria, petò dal Camerario gli sù scritto il titolo; TERRAE: COMMERCIA NESCI, idea espressa di persona spirituale, e d'anima contemplativa.<sup>733</sup>

Figura 140  
*Vita Beatae Mariae Virginis matris Dei, emblematis delineata* Jacques Callot, 1646  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

<sup>731</sup> Filippo Picinelli - *Mondo Simbolico, o sia universita d'imprese scelte, spiegate, ed' illustrate con sentenze ed eruditioni sacre, e profane*, 1653, livro IV, capítulo VI, p.90.

<sup>732</sup> O terceiro volume dos emblemas, dedicados às aves a aos insectos, foi publicado pela primeira vez em 1596, reunindo-se com os restantes livros nas edições seiscentistas. Joachim Camerarius - *Symbolorum et emblematum, centuriae quatuor*, 1668, III centena, emblema 43, pp.86-87.

<sup>733</sup> Filippo Picinelli - *Mondo Simbolico, o sia universita d'imprese scelte, spiegate, ed' illustrate con sentenze ed eruditioni sacre, e profane*, 1653, livro IV, capítulo VI, p.90. Tradução livre: Porque este pássaro é visto sempre no ar, Camerarius colocou, como subscrito, o título: IGNORO A

A ideia de que a ave do paraíso se nutria do orvalho celestial levou a que também fosse comparada à Virgem Maria, “que nutria os seus pensamentos com as coisas celestiais”, no livro de emblemas *Vita Beatae Mariae Virginis matris Dei, emblematicis delineata*, com gravuras de Jacques Callot e Abraham Bosse e versos do poeta François Rennel.<sup>734</sup>



Figura 141  
*Exiguo vivit quia proxima caelo*  
*Imago primi saeculi Societatis Iesu, 1640*  
 © Getty Research Institute  
 (CC BY 4.0)

A alimentação frugal da ave do paraíso serviu ainda de metáfora para expressar os jejuns frequentes de Ignácio de Loyola como forma de preparação para se aproximar das coisas celestiais no emblema da obra *Imago primi saeculi Societatis Iesu: EXIGUO VIVIT QUIA PROXIMA CAELO* (Vive com pouco porque está próximo do céu).<sup>735</sup>

No painel de Évora, esta ideia contemplativa e espiritual ganha um novo significado através da adição do distíco *semper abstracta*, já que o vocábulo *abstractio*, como definiu a *Prosodia* de Bento Pereira, com uso exclusivo em filosofia, significa “tirar por força”.<sup>736</sup>

Em termos gerais, o processo mental pelo qual as características universais são distinguidas das características particulares foi caracterizado como um processo de escolha e, por exemplo, o conceito de cadeira é resultado da comparação estabelecida entre diversos objectos semelhantes, dos quais podemos "separar-abstrair" algumas propriedades para formar a ideia de cadeira.

---

RELAÇÃO COM A TERRA, que expressa a ideia de um indivíduo espiritual, com alma contemplativa.

<sup>734</sup> *Vita Beatae Mariae Virginis matris Dei, emblematicis delineata. Vie de la bien-heureuse Vierge Marie, mere de Dieu, représentée par figures emblematicques*. Paris, François Langlois, 1646.

<sup>735</sup> *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu: a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, 1640, p.715.

<sup>736</sup> Bento Pereira - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum et Lusitanum digesta*, 1697, p.5.

De forma rigorosa, a neoescolástica conimbricense considerou que havia três tipos de análises abstractas, que por sua vez definiam uma parte da realidade que constitui os objectos do estudo diferenciado da Física, da Matemática e da Metafísica:

Adaptação das abstracções às ciências.

A primeira delas diz respeito ao Filósofo Natural; a segunda ao Matemático; a última ao Metafísico. De facto, o Filósofo Natural toma em consideração, por exemplo, o homem, na medida em que é constituído pela alma e pelo corpo, afeito a qualidades que caem sob o domínio dos

sentidos, a que se chama matéria sensível; mas não perscruta a matéria singular, uma vez que o singular, por si mesmo, não diz respeito à ciência.

O Matemático contempla as disposições dos triângulos e outras do mesmo género, mas, apesar de elas estarem, de facto, ligadas à matéria sensível, não as avalia enquanto existentes desse modo na matéria.

O Metafísico dedica-se ao conhecimento da causa primeira, e também das inteligências e das outras coisas, que não consistem na matéria, nem a incluem na sua constituição.<sup>737</sup>

No caso de Évora, os hábitos celestiais da ave do paraíso, que vive apartada das coisas terrenas, ajudam a caracterizar esta dicotomia entre a essência e os acidentes da matéria, que constitui uma das ideias epistemológicas fundadoras da Metafísica.



Figura 142  
*Sempre abstracta*  
Grande Oficina de Lisboa  
Valentim de Almeida  
Sebastião Gomes Ferreira, c.1745  
Aula de Metafísica  
Colégio do Espírito Santo de Évora  
© Teresa Verão

<sup>737</sup> Seguimos o *Proémio aos Oito Livros da Física de Aristóteles*, de Manuel de Góis, traduzido por Filipa Medeiros e publicado na antologia de textos *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*, 2010, artigo 3, p.86.

[3] QUAERIT RERUM ESSENTIAS [investiga a essência das coisas]

Ao elencar de maneira sumária os principais temas tratados pela filosofia primeira, o *Indiculus Universal* indica-nos que conhecer a essência das coisas era uma das questões fundamentais tratadas pela Metafísica.<sup>738</sup>

Ainda segundo o mesmo dicionário, a essência de uma coisa é constituída pelas propriedades imutáveis normalmente definidas por oposição às características acidentais, que pertencem ao domínio da Física:

Metafísico, porque pela sua natureza de composição metafísica é constituído pelo género e pela diferença, ou seja, pela substância e pelo corpóreo; além disso, enquanto composição física, deriva da matéria e da forma, e posiciona-se na categoria da substância.<sup>739</sup>



Figura 143. *Destillatio. Nova Reperta*. Philips Galle a partir de Jan van der Straet, c. 1593. © Rijksmuseum (CC BY 4.0)

<sup>738</sup> François Antoine Pomey - *Indiculus universal contem distinctos em suas classes os nomes de quazi todas as couzas, que há no mundo, e os nomes de todas as artes, e Sciencias*. Évora: Oficina da Universidade, 1754, artigo 207, p.235.

<sup>739</sup> *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*. Antologia de Textos. Introdução de Mário Santiago de Carvalho com traduções de A. Banha de Andrade, Maria da

Para ilustrar esta dualidade dos diversos aspectos presentes na matéria, o painel de azulejos representada a operação de destilação com a adição do dístico QUAERIT RERUM ESSENTIAS (investiga a essência).

Como já vimos na aula da Física, o pintor adaptou novamente uma gravura da série *Nova Reperta*, em que se representam as diversas estágios da destilação, que através do calor e da ebulição alcança extrair as essências das substâncias, como explica a legenda: *Ad arte il succo di ogni cosa posto al fuoco bolle, e fa un'onda limpida e essenziale* (Pela arte, o sumo de qualquer coisa posta ao fogo ferve e produz um líquido límpido e essencial).



Figura 144. *Investiga a essência*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Metafísica do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

[8] AETERNITATEM INVESTIGA [investiga a eternidade]

Mais uma vez, o tema do painel de azulejos inspira-se num dos emblemas da obra *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, com a *pictura* onde um cavaleiro, sempre em corrida, procura atingir um anel de metal suspenso no ramo de uma árvore, com a forma de uma serpente que morde a cauda, símbolo da eternidade.



Figura 145

*Non est mortale quod opto*  
*Imago primi saeculi Societatis Iesu*, 1640  
© Getty Research Institute  
(CC BY 4.0)

O emblema, que faz parte de um conjunto introdutório, em que se justificam as razões para as celebrações do primeiro centenário da Companhia de Jesus, tem por título

SOCIETAS AETERNITATEM INTUETUR [A Companhia de Jesus almeja a eternidade], num explícito compromisso com os desígnios de Deus e com a salvação da vida eterna, demarcando-se de qualquer outra intenções mundanas ou mesquinhas.<sup>740</sup>

Naquela que é uma prática corrente entre poetas e literatos, o emblema dos jesuítas foi inspirado na tradição literária, nesse caso na obra do humanista Gabriel Rollenhagen que criou um emblema o dístico NON EST MORTALE QUOD OPTO [o que desejo não é mortal] que agora serve de mote para o poema-epigrama do emblema dos desígnios da ordem criada por Inácio de Loyola.<sup>741</sup>

No *Indiculo Universal* de Pomey, a arte da cavalaria está equiparada à pintura e à escultura, e também a todas as ciências e artes liberais, e o jogo da argola (*course de bague*), em que o cavaleiro à galope tenta atingir uma pequena argola com a ponta de um lança, foi referenciado em duas entradas:

---

<sup>740</sup> *Imago primi saeculi Societatis Iesu: a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, 1640, p.52.

<sup>741</sup> Gabriel Rollenhagen - *Gabrielis Rollenhagii selectorum emblematum centuria secunda*, 1613, emblema 22.

Dar com a lança no páo da argolinha. *In longúrium annularem lanceam impingere, illidere. Levar a argolinha muitas vezes. Lancea semel, aut iterum trajectum annulum auferre, lanceam in annulum inserere.*<sup>742</sup>

Como já assinalámos, a pratica académica compara-se frequentemente com os melhores exemplos de civilidade da sociedade aristocrática, e nesse caso, na aula da Metafísica o objectivo de investigar as coisas eternas compara-se com um nobre jogo da arte equestre.



Figura 146. *Investiga a eternidade*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Metafísica do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão.

## [1] MOTOR, MOTUS ET MOBILIA [MOTOR, MOVIMENTO E MÓVEL]

Para a neoescolástica conimbricense que apropriou-se dos conceitos básicos da Filosofia aristotélica, faz parte do âmbito da Metafísica estudar o imóvel e a origem do movimento eterno que move todas as outras coisas:

Sobre a primeira foi anteriormente dito, nos escritos sobre o movimento, que há aquilo que está imóvel durante todo o tempo e aquilo que se move sempre. Determinar o primeiro destes princípios, o imóvel, constitui tarefa de outra filosofia, designadamente da filosofia primeira. Quanto àquele que, sendo continuamente movido, move todas as outras coisas, teremos de explicar depois qual das causas ditas particulares apresenta esta característica.<sup>743</sup>

---

<sup>742</sup> François Antoine Pomey - *Indiculus universalis continens distinctos in suas classes os nomes de quasi todas as cousas, que há no mundo, e os nomes de todas as artes, e Sciencias*, 1754, artigo 350, p.393.

<sup>743</sup> ARISTÓTELES – *Sobre a Geração e a Corrupção*. Tradução e notas de Francisco Chorão, com revisão científica de Alberto Bernabé Pajares, 2009, livro I, 318a1-9, p.64

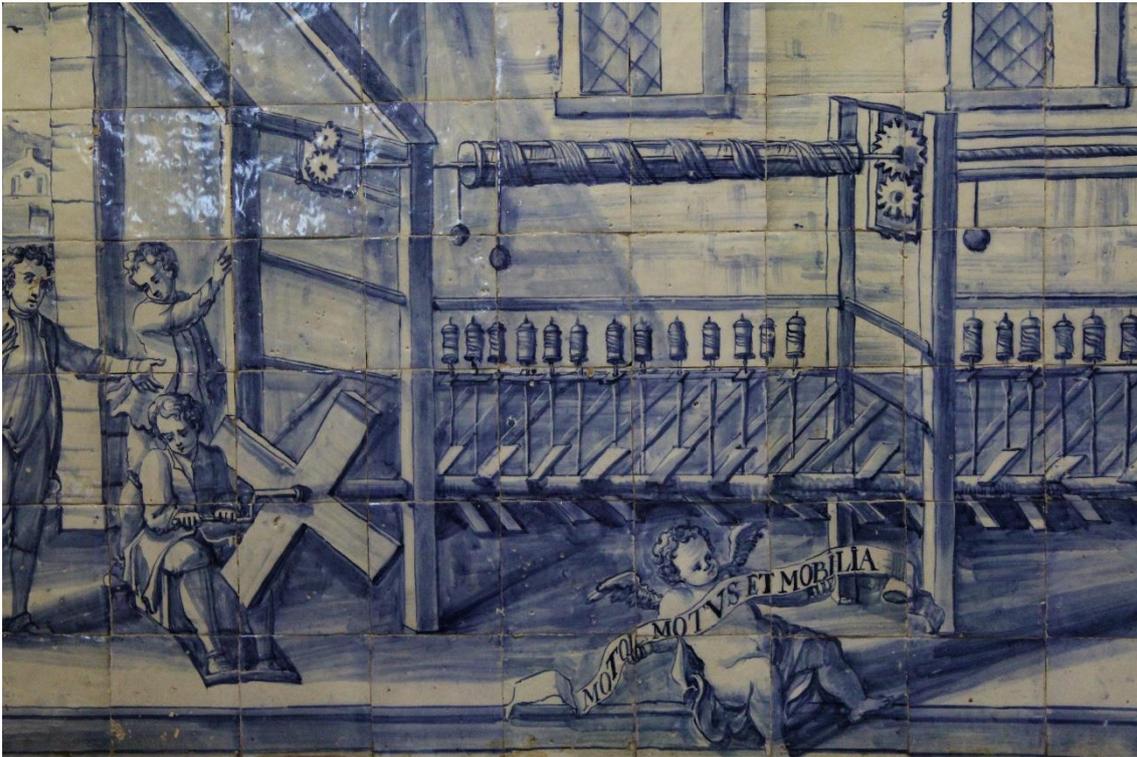


Figura 147. *Motor, movimento e móvel*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Metafísica do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia © Teresa Verão.

A Filosofia aristotélica postulava que, por ordem subordinada, todas as causas moventes deviam confluir para uma primeira causa e um primeiro motor, que está isento de toda a mutação corpórea e de toda a modificação-movimento. Existiria, então, uma primeira e imutável divindade, responsável pelo movimento de todos os outros seres, como fonte universal de movimento:

El Principio, la Primera de las cosas que son, no es susceptible de movimiento ni por sí ni accidentalmente, y mueve produciendo el movimiento primero, que es eterno y uno. Y puesto que es necesario que lo que se mueve sea movido por otro, y que lo primero que mueve sea inmóvil por sí, y que el movimiento, siendo eterno, sea producido por un motor eterno y siendo uno, por uno sólo.<sup>744</sup>

---

<sup>744</sup> Aristóteles – *Metafísica*. Introdução, tradução e notas de Tomás Calvo Martínez, 1994, livro XII, capítulo 8, 1073b24-30, p.490.

Como podemos identificar pela figura do painel de azulejos com a representação de uma máquina de produzir fios, há um homem que impulsiona a máquina e esta ideia é sublinhada pelo dístico MOTOR, MOTUS ET MOBILIA [motor, movimento e móvel], para discernir três conceitos definidos nos livros da Física que devem ser considerados no movimento:

O que resulta claro, portanto, é que, em determinado sentido, as coisas capazes de mover poderão estar em contacto com as coisas capazes de ser movidas, e, em outro sentido, tal não se verifica. Mas a definição de contacto em geral refere-se a coisas que possuem posição e em que uma é susceptível de ser movida e a outra é capaz de mover, enquanto a definição de contacto recíproco se refere a coisas em que uma é susceptível de ser movida e a outra é capaz de mover e nas quais se verifica a existência de paixão e acção. <sup>745</sup>

Como em quase todos os conceitos apresentados na aula da Metafísica, existe uma profunda interdependência com os da Física, o que acabou por justificar a escolha de exemplos relacionados com o mundo empírico, como no caso da destilação, para a definição do conceito de essência.

#### [6] ENS CREATUM ET INCREATUM [ente criado e não criado]

Segundo a lição do *Indiculo Universal*, a distinção entre as duas diversas naturezas do ser é um dos temas fundadores da filosofia Metafísica, em que, por contraste com as coisas criadas, distingue-se a natureza infinita de Deus, o criador. <sup>746</sup>

Para ilustrar o conceito, indicado na cartela com o dístico ENS CREATUM ET INCREATUM (ente criado e não criado), o pintor apoiou-se numa gravura de Johann Sadeler, em que Deus, como criador todo poderoso, abençoa Adão, Eva e os animais.

---

<sup>745</sup> Aristóteles – *Sobre a Geração e a Corrupção*. Tradução e notas de Francisco Chorão, com revisão científica de Alberto Bernabé Pajares, 2009, livro I, 323a11-26, p.94

<sup>746</sup> François Antoine Pomey - *Indiculo universal contem distinctos em suas classes os nomes de quazi todas as couzas, que há no mundo, e os nomes de todas as artes, e Sciencias*. Évora: Oficina da Universidade, 1754, artigo 207, p.235.



Figura 148. *Ente criado e não criado*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Metafísica do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão



Figura 149. Johann Sadeler (I) a partir de Maerten de Vos, *Deus abençoa Adão, Eva e os animais*, c.1588-1600. © Rijksmuseum (CC BY 4.0).

[4] CHIMAERUM INSECTATUR [PERSEGUE A QUIMERA]

O décimo quarto emblema de Andrea Alciato, *CONSILIO ET VIRTUTE CHIMERAM SUPERARI*, um dos vários dedicados à prudência, tem como *pictura* o cavaleiro Belerofonte combatendo o monstro da quimera. Segundo a interpretação do licenciado Diego López, o monstro da quimera, com a sua forma mista de leão, cabra e dragão, representava toda a variedade dos vícios que deviam ser ultrapassados por uma atitude virtuosa, prudente e cautelosa, personificada pelo herói Belerofonte:

Chimera segun Celio en el lib. 13, cap. c. es una variedad de vicios, y una fuerza de muchas formas; y por esto, quando vemos una cosa confusa dezimos: que Chimera es esta? Bellerofon quiere dezir Varon sabio, entendido, y de buen consejo y dànos à entender Alciato, que para vencer tantos vicios i tantos malos pensamientos, con que el mundo, y el enemigo nos acomete, significados por la Chimera, es menester que seanmos hombres de buen consejo, sabios, y prudentes como Bellerofon.<sup>747</sup>



Figura 150. *Persegue a Quimera*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Metafísica do Colégio do Espírito Santo de Évora © Teresa Verão.

<sup>747</sup> Diego López - *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*, 1670, emblema 14, p.85. Tradução livre: Quimera, de acordo com Célio, no livro 13, capítulo 100, é uma variedade de vícios e uma força de muitas formas; e por isso, quando vemos uma coisa confusa dizemos: Que quimera é esta? Belerofonte quer dizer homem sábio, entendido e cauteloso e nos dá a entender Alciato que para superar tantos vícios e tantos maus pensamentos, com os quais o mundo e o inimigo nos atacam, significados pela Quimera, é necessário que sejamos homens avisados, sábios e prudentes como Belerofonte.

No painel de azulejos do colégio do Espírito Santo, um *putti* segura uma cartela com o dístico: CHIMAERUM INSECTATUR, numa adaptação do dístico do emblema do humanista italiano que aproveita a polissemia do significado do verbo *insequor* (perseguir/caçar) para reforçar a relação com a caçada de Belerofonte representada na *pictura*.

A *Chimaera*, o animal mítico que a *Prosodia* de Bento Pereira descreve como um “*monstro que fingiam comporse de Leam, cabra, & serpente, & vomitar fogo*”, foi aqui, ingenuamente, representada por três animais distintos dissimulados por entre os montes, sendo provável que o pintor de azulejos tenha partido de uma fonte escrita.<sup>748</sup>

#### [5] GENIUS METAPHISICUS [sabedoria Metafísica]

No painel de azulejos, a figura de Mercúrio, com suas asas talaes e o caduceu, representa a sabedoria metafísica (GENIUS METHAPISICUS) e a ideia foi provavelmente inspirada na *pictura* do oitavo emblema de Alciato: QUA DII VOCANT EUNDUM (os deuses indicam o caminho a seguir), com a comparação do progresso intelectual aos desafios de uma viagem, com a estátua da divindade mitológica a indicar o caminho correcto aos viajantes.

Os versos de Alciato também falam da dúvida e de uma encruzilhada de três caminhos, talvez por esse motivo, no painel, à esquerda, dois cavaleiros parecem perguntar pelo caminho à um mendicante de muletas.



Figura 151  
*Qua Dii vocant eundum* in *Emblemi di Andrea Alciato*, 1626, p.12 © Creative Commons Attribution (CC BY 4.0)

No seu comentário, o licenciado Diego López acrescentou que a divindade romana simbolizava as palavras divinas e os verdadeiros intérpretes, como os oradores, os bispos, os doutores e os confessores, que nos avisam do caminho da saúde e da vida eterna.<sup>749</sup>

<sup>748</sup> Bento Pereira - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum et Lusitanum digesta*, 1697, p.119.

<sup>749</sup> Diego López - *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antiguedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*, 1670, p.55.

Uma versão desse emblema, com a mesma divindade a apontar a estrada da salvação marcado com cruzes, foi utilizada na *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu*, que orgulhosamente enaltece a importância dos *Exercitia spiritualia* de Inácio de Loyola como um guia seguro para a escolha da vocação religiosa.<sup>750</sup>

No programa de Évora, o emblema passou a estar conotado com a filosofia Metafísica, cujo percurso deve ser preparado, como preconiza o *Comentário* de Manuel de Góis aos livros da física de Aristóteles, pelo aprendizado da Filosofia Natural, um degrau seguro para ascender com segurança aos conhecimentos mais elevados próprios desta filosofia:



Figura 152  
*Libellus exercitiorum dux certissimus ad eligendum vitae statum*  
*Imago primi saeculi Societatis Iesu*, 1640  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

O filósofo ascende gradativamente à Metafísica através das outras ciências. Resta acrescentar que a aprendizagem das matérias que são tratadas noutras ciências prepara e aguça o espírito para a divina Filosofia, como explica Santo Agostinho no livro 2, *Sobre a ordem*, afirmando que a razão humana, como aspira a conhecer o que existe acima da natureza, para que não realize a sua subida em vão, nem caia do alto, deve considerar as disciplinas inferiores a si como um degrau equivalente a um asse.<sup>751</sup>

A ideia ganha ainda um segundo significado com o acréscimo de um verso das *Metamorfoses* de Ovídio, INTER UTRUMQUE VOLAT [voa entre ambos], que narra o momento em que o pai

---

<sup>750</sup> *Imago primi saeculi Societatis Iesu: a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, 1640, p.459.

<sup>751</sup> *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense* (1592-1606). Antologia de Textos. Introdução de Mário Santiago de Carvalho com traduções de A. Banha de Andrade, Maria da Conceição Camps, Amândio A. Coxito, Paula Barata Dias e Filipa Medeiros, 2010, questão 5, 3ª conclusão, p. 138.

de Ícaro aconselha ao filho o meio como o caminho correcto, ao avisá-lo que não se deve deixar apanhar pelas ondas do mar e procurar evitar a proximidade do calor do sol, que poderia derreter as asas e precipitar a sua queda.<sup>752</sup>

Esse mesmo *motto*, INTER UTRUMQUE VOLAT, foi empregue num emblema da obra do poeta alemão Gabriel Rollenhagen, como aviso sobre a incerteza nas batalhas e disputas, em que a figura alada da vitória sobrevoa um ou outro lado, até que esteja definitivamente encerrada.<sup>753</sup>



Figura 153. A sabedoria Metafísica. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Metafísica do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

Com bastante probabilidade, dado o contexto propedeutico e filosófico, o emblema deve referir-se com mais precisão ao termo médio que relaciona duas premissas do silogismo, a pedra angular da lógica aristotélica:

Llamo <término> medio a aquel que está <contenido> en otro y otro está <contenido> en él, y que también resulta ser intermedio por la posición.<sup>754</sup>

<sup>752</sup> Ovídio - *Metamorphoses*, volume I, livros 1-8. Tradução de Frank Justus Miller, revista por G. P. Goold, 1916, livro 8, verso 206.

<sup>753</sup> Gabriel Rollenhagen - *Gabrielis Rollenhagii selectorum emblematum centuria secunda*, 1613, emblema 96.

<sup>754</sup> Aristóteles –*Tratados de Logica (Organon), Sobre La Interpretacion; Analíticos Primeros; Analíticos Segundos*. Tradução, introdução e notas de Miguel Candel Sanmartín. Volume 2. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

Como o termo médio desempenha e foi considerado uma forma de transformar uma qualquer proposição num silogismo demonstrativo, O *Indiculo Universal* elenca, entre as frases associadas à lógica e ao silogismo, o da “*invenção do meio termo: De medii termini inventionem*”.<sup>755</sup>

Para o programa iconográfico da sala de aula da Metafísica do Colégio do Espírito Santo, a figuração emblemática estabelece um contexto metafórico em que o caminho intermédio de Ícaro é comparado à construção de um silogismo para estabelecer a verdade ou falsidade das premissas.

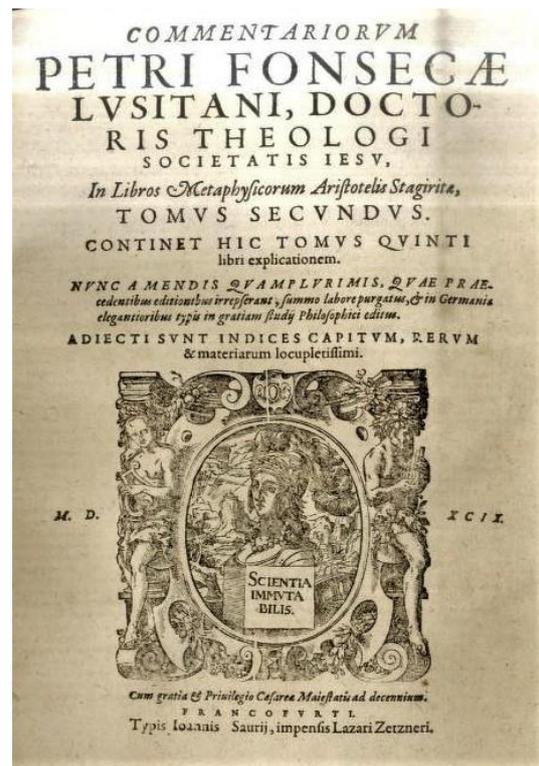


Figura 154  
Pedro da Fonseca  
*Commentariorum Petri Fonsecae Lusitani, doctoris theologi Societatis Iesu in libros methaphysicorum Aristotelis Stagiritae. Tomo 2, 1599*  
© Opal Libri Antichi (CC BY 4.0)

[7] SOLUM SUMMA FERIT [só os mais elevados atingem]

A definição das coisas universais, incorruptíveis e eternas porque distanciadas das experiências quotidianas só pode ser atingida após um longo processo de aprendizado intelectual. A Metafísica é o cume do conhecimento humano e, por isso, na organização do processo de aprendizado dos colégios jesuítas representa o último estágio.

Apoiada na orgânica da filosofia aristotélica, essa organização está profundamente imbuída na neoescolástica conimbricense como mais uma vez podemos seguir nos Comentários do professor Manuel de Góis nos comentários aos livros da Física de Aristóteles:

Confirmação. E facilmente se comprova pelo facto de a hierarquia dos saberes postular que, como esta ciência considera as coisas mais ocultas e afastadas do

<sup>755</sup> François Antoine Pomey - *Indiculo universal contem distinctos em suas classes os nomes de quazi todas as couzas, que há no mundo, e os nomes de todas as artes, e Sciencias*, 1754, artigo 196, p.226.

contacto dos sentidos, ela deve ser aprendida em último lugar; e ninguém desconhece que a Metafísica se encontra nesse patamar; visto que ela se ocupa do estudo das coisas transcendentais, como indica o seu próprio nome e atesta Aristóteles, no livro 1 da *Metafísica*, capítulo 2, e no primeiro *Sobre as partes dos animais*, capítulo 5.<sup>756</sup>

Para ilustrar esta ideia, o emblema como o dístico SOLUM SUMMA FERIT (só os mais elevados atingem) faz representar um anjo alado que se aproxima de uma divindade feminina, com a cabeça aureolada por raios luminosos e a mão direita a apontar para o alto, para indicar o caminho das ideias às coisas divinas.



Figura 155. *Só os mais elevados atingem*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Metafísica do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

---

<sup>756</sup> *Comentários a Aristóteles do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606)*. Antologia de Textos. Introdução de Mário Santiago de Carvalho com traduções de A. Banha de Andrade, Maria da Conceição Camps, Amândio A. Coxito, Paula Barata Dias e Filipa Medeiros, 2010, questão 5, 3ª conclusão, p.138.

### 3.5 O CURSO DE MATEMÁTICA

Embora se possa confirmar ter havido uma longa tradição do ensino das matemáticas no Colégio de Santo Antão-o-Novo, em Lisboa, também é verdade que a disciplina manteve um estatuto à parte no sistema de ensino jesuíta em Portugal e só passou a ser ensinada de maneira regular em Coimbra e Évora, ainda assim para um número restrito de alunos, depois das directivas emanadas pelo providencial da Ordem em 1692.<sup>757</sup>

De maneira genérica, esse período corresponde também a um longo processo de afirmação do estatuto das matemáticas entre os jesuítas, e de forma mais específica em Portugal, não só como uma linguagem de conhecimento sobre vários domínios das ciências naturais, mas também como um discurso filosófico e erudito de pleno direito.<sup>758</sup>

Os três conjuntos de azulejos com representações matemáticas realizados para os colégios jesuítas foram objecto de estudos aprofundados por Henrique Leitão, Samuel Gessner, Luís Tirapicos e Rosário de Carvalho, que identificaram os tratados de André Tacquet (1612 -1660), Nicholas Bion (1652-1733) como as principais fontes iconográficas científicas para os conjuntos, um passo essencial para avaliarmos o universo de referências que informaram a escolha das imagens.<sup>759</sup>

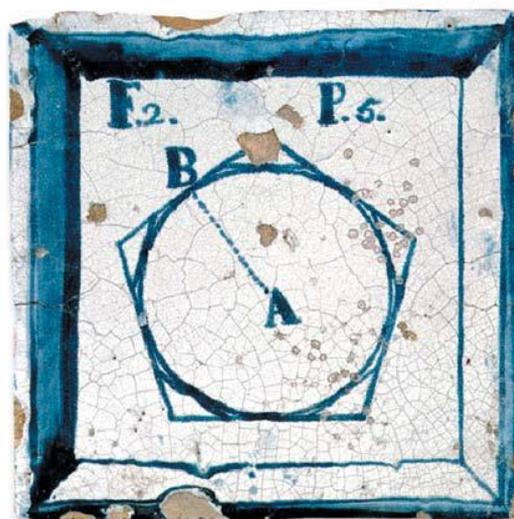


Figura 156  
Olarias de Coimbra  
*Medida do círculo, proposição 5, c.1700*  
© DGPC

<sup>757</sup> Sobre este processo veja-se Henrique Leitão - Azulejos que testemunham uma tradição de ensino científico in *Azulejos que ensinam*, coordenação científica de António Leal Duarte, 2007, pp.16-25.

<sup>758</sup> Para a história do processo de afirmação dos estudos matemáticos em Portugal veja-se Henrique Leitão – “Jesuit Mathematical Practice In Portugal, 1540-1759” in *Archimedes. New Studies in the History and Philosophy of Science and Technology*, volume 6, 2003, pp.229-247; e Bernardo Machado Mota - *O estatuto da Matemática em Portugal nos séculos XVI e XVII*. Dissertação de doutoramento apresentada na Universidade de Lisboa, 2008.

<sup>759</sup> Samuel Gessner e Henrique Leitão - “Euclid in tiles: the mathematical azulejos of the Jesuit college in Coimbra” in *Mathematische Semesterberichte*, 2014, volume 61, número 1, pp.1-5 e Samuel

Infelizmente, o conjunto de Coimbra foi retirado do local original e as placas cerâmicas remanescentes encontram-se nas colecções do Museu Nacional Machado de Castro, de Coimbra, e na do Museu Nacional do Azulejo, de Lisboa.<sup>760</sup>

Como demonstraram os estudos de Henrique Leitão e António Leal Duarte, a maior parte das placas cerâmicas reproduziu representações dos teoremas de Euclides, segundo a obra do jesuíta belga André Tacquet. Embora as informações disponíveis não permitam verificar a sua utilização como instrumentos didácticos, é inegável que constituem uma afirmação da linguagem das matemáticas no contexto erudito da representação do conhecimento.

Apesar de restar poucas dúvidas que foram realizadas para a decoração de uma sala de aula ou um gabinete para o ensino de matemática do colégio jesuíta de Coimbra, não nos é possível reconstituir a forma de integração do discurso propedeutico como vamos fazer com a Aula da Esfera e com a aula de Matemática do Colégio do Espírito Santo.

Embora os azulejos tenham sido encomendados na sequência da implementação das determinações de Tirso González de Santalla, é mais provável que façam parte das vultosas obras de renovação empreendidas durante o reitorado de Nuno da Silva Teles, quando o escultor Claude Laprade (c.1675-1738) realizou as sobreportas das Aulas dos Gerais e as esculturas com representações alegóricas das faculdades, entre os anos de 1700 a 1702.

Com algumas décadas de distância, entre os anos de 1740 e 1749, os pintores de azulejo da Grande Oficina de Lisboa realizaram os conjuntos de Lisboa e Évora. Além de proporem Giovanni Battista Carbone (1694-1750) como mentor do programa iconográfico, uma das conclusões mais importantes do trabalho de Rosário de Carvalho, Samuel Gessner e Luís Tirapicos sobre esses dois conjuntos é a de que o discurso das imagens não ilustrava um conjunto de conhecimentos para serem transmitidos aos alunos, isso é, não tinham uma função didáctica, mas antes procuravam definir o papel das Matemáticas no contexto da actividade pedagógica dos jesuítas.

---

Gessner e Henrique Leitão - «Una tribus ratio: Ikonographie der Wissensvermittlung und Selbstdarstellung der Jesuiten im Thesensaal des Kollegs in Lissabon» in *Mathematische Semesterberichte*, 2015, número 62, pp.1-6; e Rosário Salema de Carvalho, Samuel Gessner e Luís Tirapicos - Astronomy and “azulejo” panels in Portuguese Jesuit Colleges in *Stars and Stones*, editado por F. Pimenta, N. Ribeiro, F. Silva, N. Champion, A. Joaquineto, L. Tirapicos, 2011 [no prelo].

<sup>760</sup> Veja-se o catálogo da exposição *Azulejos que ensinam*, realizada sob a coordenação científica de António Leal Duarte, 2007.

### 3.5.1 AULA DA ESFERA

A Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo articula um programa iconográfico que tem por objectivo assinalar a importância das matemáticas e dos jesuítas para a afirmação de Portugal e da fé cristã por todo o orbe.

Como foi por diversas vezes assinalado, esta não era uma sala de aula, mas uma aula magna, onde se realizavam os actos mais solenes da vida do colégio lisboeta, com um função idêntica ao da Sala dos Capelos de Coimbra, ou a da Sala dos Actos de Évora.

Em complemento aos painéis azuis e brancos com a representação das diversas disciplinas matemáticas, o programa decorativo conta com a representação de quatro medalhões em meio relevo, com a representação de Cristo, da Virgem e dos novos santos da ordem, Luís Gonzaga e Estanislau Kostka, canonizados em 1726.

O tecto pintado teria um programa mais desenvolvido, mas, actualmente, apenas mantem o brasão da Casa Real, ladeado por ramos de oliveira, numa possível referência aos tratados Utrecht, celebrados em 1714, já no reinado de D. João V, com o reconhecimento definitivo da paz e da independência de Portugal.

Os painéis de azulejo, realizados no âmbito da Grande Oficina de Lisboa, pelo pintor Joaquim de Brito e Silva, devem ter sido realizados por volta de 1740, na sequência de uma campanha que envolveu o revestimento da portaria e da escadaria nobre do colégio de Santo Antão-o-



Figura 157  
*Busto de Estanislau Kostka*  
*Autor desconhecido, c.1740*  
Foto do autor

Novo, poucos anos antes que Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira realizassem os azulejos para as salas de aula do Colégio do Espírito Santo de Évora.<sup>761</sup>

Entre as linhas estruturantes do discurso de imagens, devemos notar a afirmação de Arquimedes como um filósofo de referência, a definição do ensino da Matemática como uma arma estratégica para os destinos da nação, o apoio da Casa Real ao ensino da Companhia de Jesus e a relação harmoniosa entre a ciências e os ensinamentos cristãos.

## [1] ASTRONOMIA

Apesar da indicação de Samuel Gessner e Henrique Leitão de que a figuração do painel se basearia nos *Nouveaux éléments des mathématiques* do oratoriano Jean Prestet, não nos foi possível confirmar a utilização desse modelo gráfico. O painel personifica a Astronomia a realizar os cálculos matemáticos e geométricos no cálculo das posições dos corpos celestes, com a utilização do telescópio, da bússola e do astrolábio, e a sua utilidade para a orientação naval.<sup>762</sup>



Figura 158. *Os elementos das matemáticas*. Grande Oficina de Lisboa. Joaquim de Brito e Silva, c.1740. Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo. © Rosário Salema de Carvalho

<sup>761</sup> Para um estudo de conjunto veja-se António José Barros Veloso e Isabel Almasqué - *Hospitais Civis de Lisboa: história e azulejos*, 1996, pp.49-69.

<sup>762</sup> Confrontar: Samuel Gessner e Henrique Leitão - «Una tribus ratio: Ikonographie der Wissensvermittlung und Selbstdarstellung der Jesuiten im Thesensaal des Kollegs in Lissabon» in *Mathematische Semesterberichte*, 2015, número 62, p.2.



Figura 159. *Atlas como alegoria da Astronomia*. Grande Oficina de Lisboa. Joaquim de Brito e Silva, c.1740. Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo. ©Rosário Salema de Carvalho

## [2] ASTRONOMIA

Atlas, o titã que Zeus condenou a eternamente sustentar a esfera celeste nos seus próprios ombros serve ao programa iconográfico como uma alegoria da Astronomia, um dos mais importantes ramos da Matemática e uma das disciplinas com maior desenvolvimento prático de investigação entre os jesuítas.

### [3] OS ESPELHOS ARDENTES DE ARQUIMEDES

Como vimos na aula da Física do Colégio do Espírito Santo, a óptica era considerada, no *corpus* tradicional da Filosofia aristotélica, uma confluência entre as abstrações matemáticas e a filosofia natural, devendo ser considerada, preferencialmente, segundo a ordem aristotélica, uma das manifestações dessa última.<sup>763</sup>

Por simbolizar a Óptica e por servir de metáfora ao poder da palavra de Inácio de Loyola contra os inimigos, também na Aula da Esfera se representou o episódio em que Arquimedes utilizou um espelho para incendiar os navios que atacavam Siracusa.

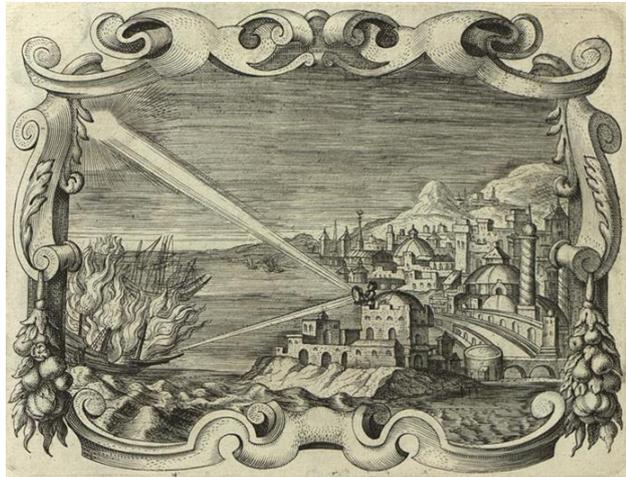


Figura 160  
*Caelestibus armis eminus expugnat*  
*Imago primi saeculi Societatis Iesu, 1640*  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

### [4] A COMPANHIA DE JESUS, A MÁQUINA QUE TRANSFORMA O MUNDO

Com a representação de um sistema de engrenagens calculado para mover o peso da terra juntamente com o das naus portuguesas, o painel de azulejos constrói uma figuração original para exaltar o papel dos matemáticos jesuítas no esforço missionário por todos os continentes. A figura do anjo repete um emblema da obra *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu*, com a famosa frase atribuída ao filósofo grego Arquimedes,



Figura 161  
*Fac pedem figati & terram movebit* in *Imago primi*  
*saeculi Societatis Iesu, 1640*  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

<sup>763</sup> Ver neste capítulo, o artigo 3.4.2.

FAC PEDEM FIGATI & TERRAM MOVEBIT [Deem-me um apoio para os pés, e moverei a terra], que assim passava a ser uma espécie de lema matemático para a história da expansão da Companhia pelo mundo, responsáveis pela conversão de reinos e povos de todo o orbe.<sup>764</sup>

Ainda de forma mais específica, o acréscimo das naus ao painel de azulejos, com o verso dos *Lusíadas* de Camões, “por mares nunca d’antes navegados”, associou directamente o lema a um desígnio nacional.

Com bem identificou Michael Gorman, o desenho do emblema apropria-se de uma das palestras publicas apresentadas por Christoph Grienberger, professor do Colégio Romano - e também da Aula da Esfera -, em que calculava que, com a reunião de 24 engrenagens, mesmo que o globo fosse feito inteiramente de ouro, poderia ser deslocado do centro do universo pela força de uma pequena moeda de um talento.<sup>765</sup>



Figura 162. *Companhia de Jesus, a máquina que move o mundo*. Grande Oficina de Lisboa. Joaquim de Brito e Silva, c.1740. Aula Magna do Colégio de Santo Antão-o-Novo. © Rosário Salema de Carvalho.

---

<sup>764</sup> *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu: a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, 1640, p.321.

<sup>765</sup> Michael John Gorman - Mathematics and Modesty in The Society Of Jesus. The Problems of Christoph Grienberger (1564-1636) in *The New Science and Jesuit Science: Seventeenth Century Perspectives*, 2003, p.8.

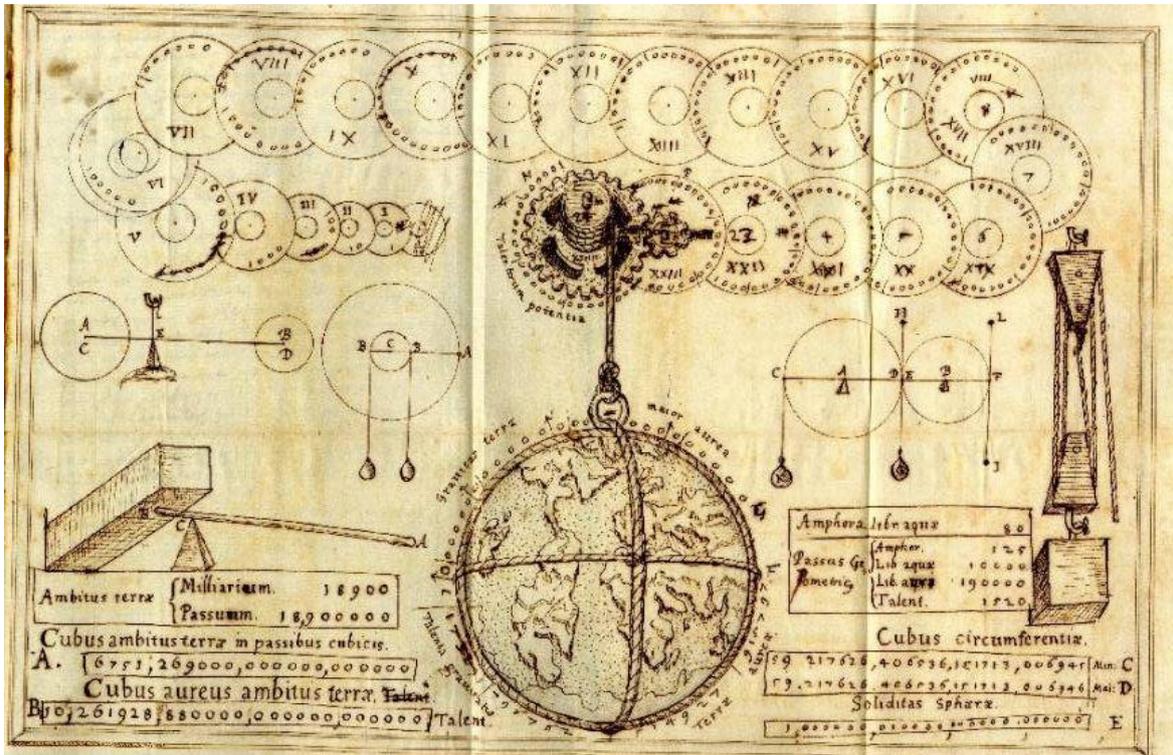


Figura 163. Terra Auream, Talenti potentia movere, Christoph Grienberger, APUG 2052 VIII 110r, Appendix IX. © Pontificia Università Gregoriana (CC BY 4.0).

## [5] OS INSTRUMENTOS MATEMÁTICOS

Para a definição das matemáticas como uma ciência técnica que se apoia na tecnologia mais avançada da época, o pintor de azulejos apoiou-se na gravura de Nicholas Guerard para a obra *Traité de la construction et des principaux usages des instrumens de mathématiques*, publicada pela primeira vez, em 1709.<sup>766</sup>

Nesse sentido, podemos notar que a mesma ideia que presidiu a realização da gravura, no sentido de valorizar a importância do tratado do engenheiro de instrumentos matemáticos do rei, em atividades fundamentais para o conhecimento da astronomia e da geografia, por exemplo com a determinação da longitude e latitude, serve na Aula da Esfera para realçar a importância da matemática como uma ciência aplicada.



Figura 164  
*Os diversos usos dos instrumentos de matemática*. Grande Oficina de Lisboa. Joaquim de Brito e Silva, c.1740. Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo  
Foto do autor

Figura 165  
Nicholas Bion, *Traité de la construction et des principaux usages des instrumens de mathématiques*, 1709  
© Bibliothèque Nationale de France



<sup>766</sup> Rosário Salema de Carvalho, Samuel Gessner e Luís Tirapicos - Astronomy and “azulejo” panels in *Portuguese Jesuit Colleges in Stars and Stones*, editado por F. Pimenta, N. Ribeiro, F. Silva, N. Campion, A. Joaquineto, L. Tirapicos, 2011 [no prelo].

## [6] ARQUITECTURA MILITAR

Num extenso painel, representa-se uma cidade sitiada com alguns nobres a examinarem uma planta das muralhas para decidirem a estratégia de ataque. Os cálculos e a geometria envolvidos na elaboração dos desenhos das fortificações são o ponto de contacto entre as matemáticas e a arquitectura militar.



Figura 166. *ArquitECTURA militar*. Grande Oficina de Lisboa. Joaquim de Brito e Silva, c.1740. Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo. Foto do autor

## [7] BALÍSTICA

Um segundo painel, complementar ao primeiro, representa também o assédio militar a uma cidade fortificada, desta vez apoiada por uma bateria de canhões que disparam contra as muralhas da cidade. De maneira a assinalar a importância dos cálculos matemáticos para a correcção do tiro, o percurso dos projecteis no ar estão indicados por uma linha contínua.

## [8] ARITMÉTICA

O painel com a representação de um teorema de Arquimedes sobre a proporção entre os sólidos geométricos é o terceiro painel que apresenta uma referência directa ao filósofo grego, desta feita através do trabalho do jesuíta André Tacquet. Como nos dois primeiros casos da alavanca e dos espelhos uxóricos, é evidente o propósito de criar um discurso metafórico.



Figura 167

Uma mesma razão aplica-se aos três

Grande Oficina de Lisboa

Joaquim de Brito e Silva, c.1740

Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo

Fotografia do autor

Como notaram Henrique Leitão e Samuel Gessner, o acréscimo do dístico UNA TRIBUS RATIO EST (uma única razão para os três), para

afirmar que existe um princípio único

subjacente na proporção entre os três sólidos geométricos, permite a comparação com a unicidade presente no mistério da Santíssima Trindade.<sup>767</sup>

Os mesmos autores notaram que há provavelmente um erro na representação da relação entre as três figuras geométricas, um problema recorrente que também encontramos nas citações latinas dos painéis de azulejo do Colégio do Espírito Santo de Évora.

Apesar do erro, a analogia estabelecida entre o contexto da teoria matemática e o mistério da Santíssima Trindade faz parte do processo de validação da importância da linguagem da Matemática no contexto das linguagens eruditas para o conhecimento da ordem do universo e da obra de Deus.

A representação de meninos a brincarem com os sólidos reporta-se à situação de aprendizagem dos conceitos elementares da Aritmética e encontra-se também no frontispício de algumas edições da obra de Tacquet.

---

<sup>767</sup> Samuel Gessner e Henrique Leitão - «Una tribus ratio: Ikonographie der Wissensvermittlung und Selbstdarstellung der Jesuiten im Thesensaal des Kollegs in Lissabon» in *Mathematische Semesterberichte*, 2015, número 62, pp.1-6

### 3.5.2 AULA DE MATEMÁTICA DO COLÉGIO DO ESPÍRITO SANTO [SALA 114]

A disciplina de Matemática não fazia parte da estrutura dos cursos lecionados em Évora aquando da criação do Colégio e da Universidade do Espírito Santo, e também não foi representada entre as disciplinas universitárias nos frescos da Sala dos Actos, mesmo depois da renovação de 1675.

Na inspecção realizada nos anos de 1651-52, a ausência do ensino da matemática surpreendeu Girolamo Chiaramonti, visitador da província portuguesa, que recomendou que a disciplina fosse instituída imediatamente. O problema deve ter tido uma solução apenas temporária e, novamente, em 1692, Tirso González de Santalla, prepósito geral da Companhia, ordenou que em Coimbra e em Évora se preparassem três alunos já licenciados em Filosofia para se dedicarem ao estudo e ao ensino de Matemática.



Figura 168  
Grande Oficina de Lisboa  
*Os diversos usos dos instrumentos de matemática*, c.1747  
Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira  
Aula da Matemática do colégio do Espírito Santo  
Foto do autor

Como vimos, segundo o testemunho do historiador jesuíta Manuel Fialho, houve novo atraso da implementação da medida e a aula de Matemática só foi instituída em Évora no ano de 1705, na aula do Padre Francisco Cardoso. Desta forma, incluída no programa de estudos universitários de Évora, a disciplina foi representada entre os emblemas do tecto da biblioteca do Colégio do Espírito Santo, numa campanha realizada em 1708.<sup>768</sup>

---

<sup>768</sup> Para a descrição do programa do tecto da biblioteca do colégio do Espírito Santo veja-se no capítulo 1, o artigo 1.7.2.

Nesse mesmo plano simbólico, em 1727, a Universidade de Évora organizou uma procissão solene para comemorar a recente canonização de Luís Gonzaga e Estanislau Kostka e, como narrou o padre Brás de Andrade, o cortejo contou com as figuras alegóricas da Teologia, da Filosofia, da Retórica, das Humanidades, da Gramática e também da Matemática.<sup>769</sup>

Apesar de ser uma sala pequena, para poucos alunos, as actividades de ensino decorreram com alguma regularidade e houve alunos que defenderam teses entre os anos de 1702 e 1740, segundo se pode comprovar por um volume compilado que actualmente faz parte do acervo da Biblioteca da Marinha, no qual se afirmava a importância da linguagem da Matemática sobre as outras filosofias.<sup>770</sup>

No estudo já mencionado, Samuel Gessner, Luís Tirapicos e Rosário de Carvalho identificaram as gravuras do tratado de Nicholas Bion *e da Imago Primi* que serviram para a configuração do programa iconográfico, que, a exemplo do programa da Aula da Esfera, assume um exercício laudatório da importância das matemáticas no programa de ensino dos jesuítas portugueses para a conversão do mundo ao cristianismo.<sup>771</sup>

No programa de Évora, decalcado do de Lisboa, foram representados o emblema da Companhia de Jesus como agente fundamental para a transformação do mundo, as batalhas militares com as várias bocas de fogo, Atlas como alegoria da Astronomia, e as diversas aplicações dos instrumentos matemáticos.<sup>772</sup>

Pela repetição da estrutura do programa iconográfico da Aula da Esfera, e por se tratarem de azulejos realizados nos mesmos anos, é possível distinguir os pintores da Grande Oficina que partilham as mesmas orientações e fontes gráficas.

---

<sup>769</sup> Brás de Andrade - *Relaçam do aparato triumphal & procissão solemne com que os pp. da Companhia de Jesus do Collegio de Evora aplaudirão publicamente aos gloriosos São Luiz Gonzaga e Stanislao Kostka da mesma companhia novamente canonizados pelo sanctissimo padre Benedicto XIII*, 1728.

<sup>770</sup> Bernardo Machado Mota - *O estatuto da Matemática em Portugal nos séculos XVI e XVII*. Dissertação de doutoramento apresentada na Universidade de Lisboa, 2008, volume 1, pp.296-299.

<sup>771</sup> Rosário Salema de Carvalho, Samuel Gessner e Luís Tirapicos - Astronomy and “azulejo” panels in Portuguese Jesuit Colleges in *Stars and Stones*, editado por F. Pimenta, N. Ribeiro, F. Silva, N. Champion, A. Joaquineto, Luís Tirapicos, 2011 [no prelo]. Agradecemos aos autores a amável cedência de uma cópia do artigo.

<sup>772</sup> Para uma descrição completa do conjunto veja-se José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, pp.96-102.



Figura 169. Nicolas Guérard, vinheta para a dedicatória do *Traité de la construction et des principaux usages des instrumens de mathématiques* de Nicholas Bion, 1709. © Bibliothèque Nationale de France

## [9] OS INSTRUMENTOS MATEMÁTICOS

Uma das mais curiosas adaptações do programa de imagens da aula de Matemática do colégio de Évora foi a alteração da vinheta que encima a dedicatória de Nicholas Bion ao duque de Órleans.

Durante a terceira década do século XVIII, como bem sublinharam Samuel Gessner, Luís Tirapicos e Rosário de Carvalho, a Casa Real encomendou vários instrumentos ao engenheiro régio

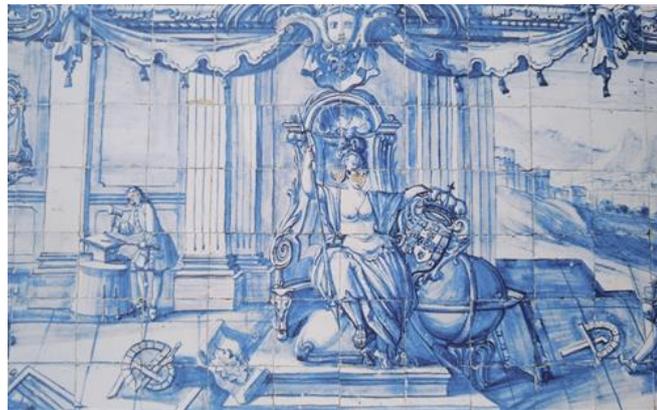


Figura 170  
Os Instrumentos Matemáticos  
Grande Oficina  
Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira c.1747  
Aula de Matemática  
Colégio do Espírito Santo de Évora  
Foto do autor

para uso dos jesuítas em Lisboa e, de forma consequente, no painel de azulejos, as armas do irmão do rei de França foram substituídas pelas armas do rei de Portugal.<sup>773</sup>

<sup>773</sup> Rosário Salema de Carvalho, Samuel Gessner e Luís Tirapicos - Astronomy and “azulejo” panels in Portuguese Jesuit Colleges in *Stars and Stones*, editado por F. Pimenta, N. Ribeiro, F. Silva, N. Campion, A. Joaquineto, Luís Tirapicos, 2011 [no prelo].

### 3.6 O CURSO DE TEOLOGIA

Ao contrário do que acompanhamos para as Humanidades, para a Filosofia e para as Matemáticas, os programas iconográficos associados ao ensino de Teologia nos colégios jesuítas não apresentam uma singularidade que os distingam dos programas iconográficos realizados para as igrejas e conventos, não só por adoptarem a imagem como uma transcrição do texto sagrado, mas também por seguirem os mesmos princípios catequéticos.

No sistema de ensino jesuíta, não só todas as ciências são consideradas propedêuticas para o aprendizado da Teologia, como toda a pedagogia está estruturada para desde o início conjugar a cultura humanista literária com a formação religiosa e moral dos alunos. No *De ratione discendi et docendi*, Joseph Jouvancy, retomando uma ideia perene, lembra que estimular o amor a Deus nos alunos é o objectivo central da prática pedagógica inaciana:

Un maître chrétien doit enseigner deux choses: la piété et les belles-lettres. Comme la piété tient le premier rang, nous en parlerons d'abord.<sup>774</sup>

Esta piedade só pode ser expressa por um comportamento moral virtuoso que aproxime a alma de Deus e, portanto, todo o ensino da compreensão dos textos, ainda que dos pensadores clássicos deve exaltar a virtude cristã e denunciar os vícios:

Quand vous expliquerez des auteurs, faites-le de telle manière que ces auteurs, quoique païens et profanes, deviennent les panégyristes du Christ; c'est-à-dire, ramenez tout à la louange de la vertu, et au blâme du vice. Recommandez ce qui est honnête; condamnez ce qui ne l'est pas; gravez dans le coeur des petits enfants des pensées salutaires qu'ils mettront plus tard en pratique, quand l'occasion se présentera; elles les aideront à mener une vie honnête.<sup>775</sup>

---

<sup>774</sup> Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*. Tradução de H. Ferté, 1892, 2ª parte, capítulo 1, artigo 1, p.80. Tradução livre: Um professor cristão deve ensinar duas coisas: a piedade e a literatura. Como a piedade detém o primeiro posto, vamos falar sobre isso primeiro.

<sup>775</sup> Joseph Jouvancy - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*. Tradução de H. Ferté, 1892, 2ª parte, capítulo 1, artigo 3, p.85. Tradução livre: Quando explicar os autores, faça de tal maneira que, ainda que pagãos e profanos, se tornem os panegiristas de Cristo; que dizer, faça de tudo um louvor à virtude e um desprezo do vício. Recomendar o que é honesto; condenar o que não é; gravar nos corações das crianças os pensamentos saudáveis que colocarão em prática mais tarde, quando surgir a oportunidade; vai ajudá-los a levar uma vida honesta.

Como exemplo de um vasto conjunto de programas iconográficos de pendor moralizante produzidos para os colégios da Companhia, vamos analisar os painéis de azulejos realizados para duas salas de aula do Colégio do Espírito Santo de Évora, uma para Teologia Sagrada, onde se apresentam os princípios éticos e morais no sacramento da eucaristia e outra para a Teologia Moral, com a representação de episódios da vida do patriarca José.

Na melhor tradição erudita escolástica, a escolha dos episódios bíblicos está ancorada numa tradição interpretativa que se encontra nas homilias, sermões e tratados filosóficos dos santos e pensadores greco- latinos, considerada tão importante quanto a do texto sagrado.

Revelando uma abordagem idêntica, o programa eucarístico do Colégio do Espírito Santo apresenta a mesma estrutura utilizada para a realização dos programas das igrejas de Santiago e de São Mamede de Évora, pintados por Gabriel del Barco entre os anos de 1699 e 1700.

Da mesma forma, podemos comparar a escolha dos episódios da Vida de José no Egito como espelho de virtudes monásticas para os dormitórios do Convento de São Paulo da Serra d'Ossa, para o refeitório do Mosteiro dos Jerónimos ou para a sala do capítulo do mosteiro beneditino de Tibães.

Em Évora, é evidente que o percurso da vida do Patriarca, desde os conflitos familiares da infância, dos problemas da infidelidade conjugal, até o sucesso como um governante que atua em prol do bem comum armazenado trigo para evitar uma crise de fome, é um verdadeiro ensaio bíblico da moral cristã que atravessa todas as esferas da vida social para elencar em sentido figurado todos principais temas da Teologia Moral, uma das disciplinas fundamentais do curso jesuíta eborense.

Para evitar uma interpretação arbitrária, seguimos a lição de autores que, conscientes da validade e actualidade dos ensinamentos cristãos veiculadas pela Contrarreforma, procuraram, de maneira didáctica, divulgar estas ideias morais.



Figura 171  
Cátedra em pau-brasil, 1734-1737  
Aula de Metafísica  
do Colégio do Espírito Santo de Évora  
Foto do autor

### 3.6.1 AULA DE TEOLOGIA SAGRADA [SALA 115]

As bíblias ilustradas estão normalmente associadas a uma comunicação directa e universal com os neófitos, com a enorme vantagem de não necessitar da aprendizagem de um código escrito. Com menos frequência foi realçado que a representação figurativa corresponde a um esforço inicial de compreensão do texto, pela qual se estabelece uma ordem narrativa que serve de substrato a uma correcta interpretação da palavra divina.

De facto, através desta operação de transcrição visual, as imagens dos episódios bíblicos são, em primeiro lugar, uma representação literal de um episódio narrado no texto sagrado, muitas vezes através de uma linguagem alusiva e poética.

Como modelo para a figuração dos painéis de azulejo desta sala, utilizou-se não uma bíblia ilustrada, mas um livro constituído apenas por gravuras, que eram acompanhadas por epigramas em latim, com uma paráfrase do texto bíblico com uma mensagem moral. A obra, de autoria do poeta e gravador holandês Jan Luyken e do seu filho Caspar Luyken, foi editada pela primeira vez por Christoph Weigel, o velho, um impressor e gravador de Nuremberga, que também se responsabilizou pela abertura da maioria das incisões. Apesar de algumas adaptações, o pintor de azulejo seguiu com bastante rigor as gravuras, escolhidas pelos encomendadores jesuítas entre mais de duas centenas disponíveis.<sup>776</sup>

Embora Felipe Mendeiros tenha razão ao afirmar que não há uma ordem cronológica na distribuição dos painéis, é evidente que o programa iconográfico possui uma lógica interna e foi concebido como uma leitura doutrinária do sacramento da eucaristia. Ainda que cada episódio bíblico esteja associado à expressão de um conceito independente, todos os painéis são complementares para a compreensão do sacramento da transubstanciação que, como se sabe, voltou a ser um ponto de debate fundamental na reacção aos ataques dos protestantes, que contestavam diversos aspectos da transubstanciação, do carácter sacrificial da missa e do sacerdócio de Cristo.<sup>777</sup>

Os programas iconográficos desta época podem ser melhor compreendidos quando comparados com o ideário proposto na *Psalmodia Eucaristica*, uma obra publicada em 1622,

---

<sup>776</sup> Jan Luyken e Caspar Luyken - *Historiae celebriores Veteris Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationes selectis epigrammatibus exornatae*. Nuremberga: Christoph Weigel, 1708.

<sup>777</sup> José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, pp.104-111.

da autoria do frade mercedário e teólogo espanhol Melchor Prieto, que tem o mérito de apresentar uma visão ortodoxa e coerente sobre o sacramento e ser dirigida a um vasto público em que se incluíam as mulheres e os que não sabiam latim.<sup>778</sup>

Elogiada também pelos pintores, a obra do Bispo do Perú apresenta uma paráfrase em castelhano de vários salmos eucarísticos, com comentários e explicações, acompanhadas pela citação de dezenas de autores, numa estrutura bilingue muito utilizada na época e idêntica, por exemplo, à obra de Gaspar Pinto Correia, que vimos utilizada para o ensino da épica virgiliana aos alunos jesuítas.<sup>779</sup>

Seguindo as traves mestras da escolástica de Tomás de Aquino que profundamente admirava, Melchor Prieto fez convergir para a análise do texto sagrado não só a interpretação teológica, mas também as contribuições da filologia, da filosofia, da história e da antropologia da cultura judaico-cristã, de modo a construir um quadro interpretativo o mais completo possível do sacramento eucarístico, considerado como a súpula de toda a obra divina.

Como já tivemos a oportunidade de estudar nos azulejos da Igreja de Santiago e de São Mamede, os programas iconográficos de Évora apresentam a eucaristia, na melhor tradição exegética e tipológica, como um sacramento de virtudes, uma ideia que Melchor Prieto radica, com propriedade, em Tomás de Aquino:

Y el glorioso Santo Tomas dize, *Virtutes augentur, & mens omnium spiritualium charismatum abundantia impingatur* [Tomás de Aquino, Opúsculos, 57], que con la Eucaristia se radican, y perficionan en todas las virtudes, y el alma se llena de la abundancia de todos los bienes, y dones espirituales.<sup>780</sup>

No programa da aula do colégio do Espírito Santo, não só se articulam conceitos teológicos fundamentais do sacramento, abordados segundo a comparação entre o Velho e o Novo Testamento, como se revelam os ensinamentos morais presentes nas três virtudes teológicas,

---

<sup>778</sup> Para uma avaliação da influência geral da obra do ponto de vista iconográfico no século XVII, veja-se Santiago Sebastián - *Contrarreforma y barroco*, 1981, pp.161-172.

<sup>779</sup> Antonio Palomino irá aconselhar e utilizar a obra de Melchor Prieto para a realização de diversos programas iconográficos eucarísticos como demonstrou a análise de Alfonso Rodrigues G. de Ceballos - *Figura y realidad: La eucaristia en la pintura comparada del antiguo y del nuevo testamento in La Biblia en el Arte y en la Literatura*. Edição de Javier Azanza, Vicente Blaguer y Vicente Collado, 1999, volume II, pp.89-95.

<sup>780</sup> Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.539, coluna 2.

da relação espiritual com Deus, e nas quatro cardeais, relacionadas com as relações da esfera humana, para formar um discurso coerente e completo.

Para esse intento, de pouco valiam os epigramas de Jan Luyken, que não foram reproduzidos nos azulejos e que vamos considerar no início da descrição dos painéis apenas para demonstrar a forma de apropriação das gravuras em um novo discurso.

## [7] O SACRAMENTO DA EUCARISTIA

Ao entrar na sala de aula, o grande painel, à esquerda da entrada, apresenta três episódios que definem a eucaristia como um sacrifício (Noé) e um sacramento (Daniel), realizado por um sacerdote na oferta do pão e do vinho (Melquisedeque).

No essencial, esta dualidade entre sacrifício e sacramento advém da eucaristia cumprir duas finalidades diferentes, a primeira como sacrifício para o perdão dos pecados e a segunda para reavivar a esperança da vida eterna, como explicam as palavras catequéticas do Bispo do Perú:

Y la razón a mi ver de hazer David dos vezes mencion del cuerpo de Christo debaxo de las especies de pan y vino es porque el cuerpo de Christo, como contenido en ellas tiene dos razones, y se puede considerar de dos maneras, o en quanto sacrificio, o en quanto Sacramento. En quanto sacrificio, aprovecha a los que no le comen. En quanto Sacramento, solo a los que le reciben. Como sacrificio por modo de impetracion deshaze y destruye los pecados; como Sacramento aumenta la gracia.<sup>781</sup>

## [7A] O SACRIFÍCIO DE NOÉ

Em termos cronológicos, o primeiro episódio reporta-se ao livro do Génesis quando, já depois do retrocesso das águas do dilúvio, Noé e sua família saíram da arca, no Monte Ararate, edificaram um altar e, em agradecimento, sacrificaram animais conforme a maneira ordenada pelo Senhor: *AEdificavit autem Noe altare Domino: et tollens de cunctis pecoribus et volucris mundis, obtulit holocausta super altare (Génesis, 8:20).*<sup>782</sup>

---

<sup>781</sup> Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.356, coluna 2.

<sup>782</sup> E não o sacrifício oferecido por Abraão e Isaac, como identificou José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, p.105.

Como relembra António Vieira, num sermão dedicado a Nossa Senhora, pregado em 1651, na igreja dos Mártires, em Lisboa, é possível estabelecer uma comparação entre a missão salvífica da arca de Noé com a salvação dos homens proporcionada pela morte de Cristo na cruz e dessa forma revelar uma identidade de propósitos presentes no Antigo e no Novo Testamento:

A Cruz, chamase Arca de Noé, porque nella como em outra Arca de Noé se salvou o genero humano do naufragio universal do mundo: *sola digna tu fuisti ferre mundi victimam, atque portum praeeparare Arca mundo naufrago.*<sup>783</sup>



Figura 172. *O sacrificio de Noé*, c.1745. Grande Oficina. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, Aula da Teologia Sagrada do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia © Teresa Verão.

De forma genérica, para os teólogos da Contrarreforma, como na *Psalmódia eucarística* de Melchor Prieto, a eucaristia deve ser entendida como o aperfeiçoamento e a conjugação de todas as anteriores formas de sacrifício relatadas nos textos sagrados, onde se encontrariam, pelo menos em parte, as características desse ritual:

---

<sup>783</sup> A citação final são do versos do hino *Pange Lingua Gloriosi Proelium Certaminis* do poeta Venanzio Fortunato, compostos em louvor da Paixão de Cristo. António Vieira - *Sermoens do P. Antonio Vieira, da Companhia de Jesu, prégador de Sua Alteza. Segunda parte*, 1682, Sermam de Nossa Senhora da Graça, capítulo IV, alínea 306, p.287-288.

O digamos también nosotros, que este Sacramento se llama, *Sacrificia iustitia*, sacrificios de justicia, porque en el estan inclusos, y juntos todos los sacrificios, como dixo David en otro Psalmo: Tunc *acceptabis sacrificium iustitia, oblationes, & holocausta* [Salmo 50: 21] quando en hora buena Señor se os ofreciere el sacrificio de justicia, juntamente con el se os ofreceràn todas las oblationes y holocaustos, porque todos los que a Dios le ofrecian en la ley antigua, como refiere de otros un Moderno, prefiguravan y significavan en todo, o en parte algo deste sacrificio.<sup>784</sup>



Figura 173  
*O sacrificio de Noé*  
Jan Luiken

*Historiae celebriores Veteris Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationes selectis epigrammatibus exornatae, 1708*  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

Num indício de que houve uma livre apropriação das gravuras da obra de Jan Luiken, o arco-íris, símbolo dos renovados laços de confiança que unem os homens com a divindade, que o poeta, nos versos, advertia que deveriam ser cuidadosamente preservados, não foi representado nos azulejos.

## [7B] O ENCONTRO DE ABRAÃO E MELQUISEDEQUE

Depois da batalha de Sidim, Melquisedeque, rei e sacerdote de Salém, ao receber parte do botim de guerra, ofereceu pão e vinho e abençoou o profeta Abraão (*Génesis*, 14: 18-20).

Nos versos do poeta Ian Luyken, o episódio enaltecia Abraão como um chefe militar altruísta, que não se guia pelo interesse próprio, e não só combateu para libertar o sobrinho Lot, como ofereceu a parte do saque que lhe cabia ao rei Melquisedeque.<sup>785</sup>

Nos azulejos de Évora, como em muitos programas eucarísticos da época, Melquisedeque que, ao contrário de Noé, não sacrificava animais, é o sacerdote da oferta de pão e vinho, as duas

---

<sup>784</sup> Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.258, coluna 1.

<sup>785</sup> Jan Luyken e Caspar Luyken - *Historiae celebriores Veteris Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationes selectis epigrammatibus exornatae, 1708*.

espécies eucarísticas, numa referência fundamental para compreensão histórica e teológica dessa tipologia ritual.<sup>786</sup>

Como recorda António Vieira, num conhecido e belo sermão celebrado na igreja do Mosteiro da Esperança, em 1669, esta lição encontra-se nos textos sagrados, onde se afirma que Cristo é um sacerdote da linhagem de Melquisedeque:

E [Cristo] Sacerdote eterno, naõ segundo a ordem de Aram, que sacrificava cordeiros, senaõ segundo a ordem de Melchisedech, que sacraficou em pão, & vinho: *Tu es Sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech: Melchisedech proferes panem & vinum.* [Salmos 109: 1 e Génesis 14].<sup>787</sup>



Figura 174. *O encontro de Abraão e Melquisedeque.* Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Teologia Sagrada do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão

No espírito combativo da Contrarreforma, a mesma ideia é retomada por diversas vezes nos comentários da *Psalmodia Eucaristica*, que enfatiza Cristo como modelo supremo do sacerdote da ordem de Melquisedeque, cuja oferta sagrada de pão e vinho durará até ao juízo final:

---

<sup>786</sup> O episódio não deve ser confundido a recepção do faraó a família de José do Egipto, como identificou José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, p.105.

<sup>787</sup> António Vieira - *Sermoens do P. Antonio Vieira. Terceira parte.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 1683, Sermam do Santissimo Sacramento, capítulo V, alínea 11, p.10.

Começandole pues por las palabras de nuestro thema, que sirven de primera antiphona en las primeras Visperas, diciendo: *Sacerdos in aeternum, Christus Dñs secundum ordine Mechisedech, panem & vinum obtulit* [Tomas de Aquino, Antiphona 1, ad Vesper.] El Sacerdote eterno, segun el orden de Melchisedec, Christo Nosso Senhor ofrecio como el pan y vino.<sup>788</sup>

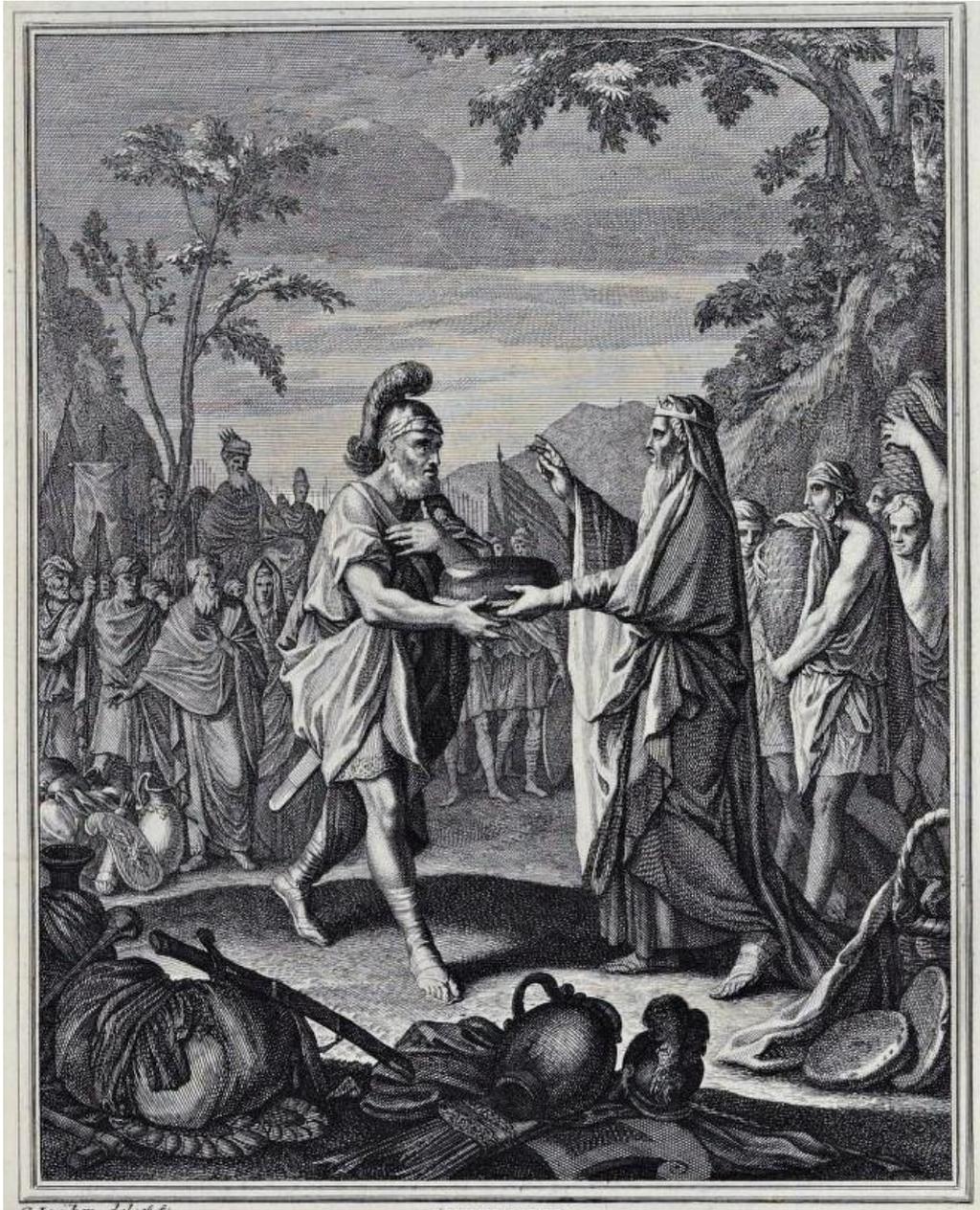


Figura 175. *O encontro de Abraão e Melquisedeque*. Caspar Luyken. *Historiae celebriores Veteris Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationes selectis epigrammatibus exornatae*, 1708. © Getty Research Institute (CC BY 4.0).

<sup>788</sup> Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.4, columna 2.

## [7C] DANIEL NA COVA DOS LEÕES

Além do carácter sacrificial, a eucaristia é também um sacramento, o que, para a teologia cristã, é o mesmo que dizer que é uma memória e uma prova da dádiva da vida eterna, instituída por Deus para reforço da fé dos crentes.

No episódio escolhido para representar esse sinal de confirmação da salvação, o profeta Daniel, alheio a quaisquer conveniências políticas, manteve-se fiel à sua fé e às suas orações, o que obrigou o rei Dário, apesar de toda a consideração que lhe merecia o fiel servidor, a cumprir a lei e o condená-lo ao martírio. Como todos conhecemos da história bíblica, Deus, ciente da sua fidelidade e inocência, enviou um anjo que fechou a boca dos leões e salvou o profeta (*Daniel*, 6: 20-22).

Os comentários e interpretações da patrística oferecem um grande manancial de leituras que interpretam o fosso dos leões como simbolizando a morte e a passagem pelo inferno e Daniel, que retornou ileso desse martírio, foi um dos muitos episódios reconhecidos como uma pré-figuração da ressurreição e da paixão de Cristo.<sup>789</sup>

Na linguagem combativa da *Psalmódia eucarística*, a promessa da vida eterna presente na eucaristia é exactamente aquilo que distingue a perfeição do sacramento instituído por Cristo quando comparado com a menor valia do sacrifício de Melquisedeque:

Pongamos por exemplo la gracia que causa el Sacramento; pues el sacrificio de Christo fue mucho mejor que el sacrificio de Melchisedec; porque si este fue agradable, fue porque figurò al de Christo, como cosa dela ley antigua, que toda era sombra desta nueva: *Lex umbram habet futurorum*, cuyos sacramentos y sacrificios no causan gracia, porque eran medicinas flacas y desvirtuadas.<sup>790</sup>

---

<sup>789</sup> Martine Dulaey - "Daniel dans la fosse aux lions dans l'enseignement de l'Église primitive" in *Revue des Sciences Religieuses*, 1998, número 72, pp.41-45.

<sup>790</sup> Melchor Prieto - *Psalmódia Eucarística compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.20, columna 1.

## [2] AS TRÊS VIRTUDES TEOLOGAIS

De frente para o grande painel com os três episódios que definem a eucaristia, dispõem-se a representação das três virtudes teológicas da Fé (A burra de Balaão), da Esperança (Uvas de Canaã) e da Caridade (A serpente de bronze). Os episódios, narrados no *Livro dos Números*, foram escolhidos para descrever a forma como o santíssimo sacramento é uma forma de desenvolver estas virtudes na alma, como, mais uma vez, podemos seguir na prosa de Melchor Prieto:

Que como dixo San Ambrosio, adonde quiere que [a eucaristia] se halla, la acompañan, *Ubi iustitia est, ibi omnium virtutum & concordia*, sin que falte ninguna; que si las virtudes son siete, Fè, Esperança Y Caridad, Prudência, Iusticia, Fortaleza, y Templança: todas hallaremos, que las causa este Sacramento en el alma santa.<sup>791</sup>

### [2A] A SERPENTE DE BRONZE [CARIDADE]

Na teologia cristã, a virtude da caridade define-se como amor, como dádiva de si mesmo e como o vínculo perfeito de união entre Deus e os homens. Por esta razão, é considerada o princípio e fundamento de todas as virtudes teológicas.

Para representar esse amor divino, escolheu-se o episódio em que, durante a longa e penosa travessia do deserto, para curar a mordida venenosa das serpentes, Deus ordenou a Moisés que fizesse uma de bronze e a colocasse sobre uma haste (*Livro dos Números*, 21: 4-9). Desde a interpretação dos evangelhos de São João, a haste com a serpente de bronze é considerada um simulacro da cruz e uma pré-figuração da Paixão de Cristo, o momento maior do amor e caridade lembrado na eucaristia, como escreve Melchor Prieto:

Comunicanos tambien Christo desde este Sacramento su caridad, porque fuera de que es la mayor muestra de amor, que puede darnos, hallaremos que assi como el

---

<sup>791</sup> Melchor Prieto - *Psalmódia Eucarística compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.538, coluna 1. Tradução livre: Que como Santo Ambrósio disse, onde quer que [a Eucaristia] se encontre, a acompanham, *Ubi iustitia est, ibi omnium virtutum & concordia*, sem que falte nenhuma; que se as virtudes são sete, Fé, Esperança e Caridade, Prudência, Justiça, Fortaleza e Temperança: todas as descobriremos, que as causa este sacramento na alma santa.

que està en caridad, está con Dios, *Qui manetin charitate, in Deo manet, & Deus in eo* [João, 4: 16], y Deus està en el.<sup>792</sup>

## [2B] AS UVAS DE CANAÃ [ESPERANÇA]

Ao centro, o painel representa o momento em que Josué e Calebe retornam da missão de reconhecimento da Terra Prometida, trazendo um grande cacho de uvas suspenso numa trave, um símbolo de fertilidade e uma das espécies frutícolas da eucaristia. Ao contrário dos outros 10 chefes das tribos de Israel, são os dois únicos a acreditar que, com a ajuda de Deus, era possível conquistar a Terra Prometida (*Livro dos Números*, 13: 23-24).

Na obra de Melchor Prieto, além da uva estar imediatamente conotada como uma das espécies eucarísticas, a virtude da Esperança está associado ao vinho e é, por definição, a virtude de acreditar na vida eterna como prometida aos homens:

Dànos tambien este Señor la virtud de la esperanza, pues que le recibimos, *Et futura gloria nobis pignus datur* [Tomás de Aquino, Antífona ad Magr. pro 2 vesp], en prenda de la gloria que esperamos, que este sacrificio solo ofrecemos a Dios *Prospe salutis, & in columitatis*, en esperanza de la buena dicha que hemos de alcanzar de su gloria; y assi llamò san Chrisostomo [ao sacramento da eucaristia], *Fundamentis spei* [Crisóstomo, Homília 24], fundamento, y basa en que estriva la esperanza.<sup>793</sup>

## [2C] A BURRA DE BALAÃO [FÉ]

Segundo Melchor Prieto, que reclama a autoridade de Tomás de Aquino com um verso que é uma espécie de tópico recorrente da Contrarreforma, a fé suplanta os limites dos sentidos para que possamos compreender aquilo que está para além do seu alcance e da razão:

A quien lo primero dà la Fè, que es misterio de Fe, *Misterium Fidei*, y nos anima, como dice Santo Tomas a que creamos, *quod non capis, quod non vides*,

---

<sup>792</sup> Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.538, columna 1.

<sup>793</sup> Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.538, columna 1.

serviendonos de antojos de larga vista, que suplan la cortedad de nuestro sentidos:

*Praestet Fides supplementum sensuum defectui.*<sup>794</sup>

Nos azulejos, esta intuição extrassensorial está representada pela inocência da burra de Balaão que pressente a presença invisível do anjo do Senhor, que por três vezes se interpôs no meio do caminho. Irritado, o profeta, desconhecendo a razão do medo e da teimosia da burra, castiga o animal sem piedade. Na última vez, o anjo, de espada em punho, deixa-se ver e Balaão compreende finalmente, arrependendo-se de ter iniciado uma viagem que tinha como fim pôr os seus préstimos ao serviço do rei Balaque contra o povo de Israel (*Livro dos Números*, 22: 31-35).

A ideia de que a fé triunfa sobre os sentidos corporais para a compreensão profunda do sacramento da eucaristia, um tópico recorrente da imagética Contrarreformista, é o tema de uma das tapeçarias das Descalzas Reales de Madrid, de uma tela de António de Frias Y Escalante para uma das capelas da igreja da Merced Calzada de Madrid, e está presente no programa da casa do despacho da irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de São Mamede de Évora, de autoria de Gabriel del Barco, num programa com uma estrutura idêntica, concebido sob a supervisão do arcebispo Frei Luís da Silva Teles.<sup>795</sup>

#### [8, 4, 3, 6, 5, 1] AS QUATRO VIRTUDES CARDEAIS

Nos quatro cantos da sala representam-se episódios que, por paralelismo, procuram demonstrar como o sacramento da eucaristia propicia o desenvolvimento das quatro virtudes cardeais. Como sacramento da Prudência, a revelação da presença de Cristo na eucaristia infunde temor, assim como Deus infundiu temor quando se revelou a Moisés por meio da sarça ardente; como sacramento de Temperança, é um moderador dos desejos, assim como Deus definiu o momento do nascimento do filho de Manoá e Zacarias; como sacramento de Justiça, pune o mau governante Eli com a morte e, como o bom samaritano, prolonga a vida dos inocentes; como sacramento da Fortaleza, é um alimento para o fortalecimento da alma,

---

<sup>794</sup> Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.538, coluna 1.

<sup>795</sup> Celso Mangucci - «Sob o império da Retórica. Os programas iconográficos de Santiago e São Mamede de Évora» In *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*, junho de 2014, número 8, pp.34–47.

da mesma forma em que o anjo providenciou alimento para a jornada do profeta Elias até ao monte de Deus.

#### [8] A SARÇA ARDENTE [PRUDÊNCIA]

Na *Psalmodia eucaristica*, a primeira virtude cardeal é a da prudência, entendida como conhecimento em busca da salvação, que encontra na eucaristia o pão do entendimento:

Causa [as virtudes], y causo la primera dellas, que es la prudencia, porque es *panis vitae & intellectus*, pan de entendimiento, *hostia rationabilem* [Eclesiástico, 15: 3], sacrificio de razon que la dà, *Panis Angelorum* [Salmo 77: 23], pan de Angeles, pan de inteligencias.<sup>796</sup>

No painel de azulejos, no meio da sarça ardente que não se consumia, Deus revela-se a Moisés que, com a mão sobre a face, evita olhar, numa demonstração de temor e respeito (*Livro do Êxodo*, 3: 1-6).

Como explica Melchor Prieto, seguindo a lição do Salmo 110, esse temor reverencial é condição primeira para o conhecimento das coisas sagradas:

Y por ultima monicion nos previene:  
*Initium sapientiae est timor Domini*,  
que el temor de Dios, para este sacramento es el todo, y el principio de saberse salvar; que al temeroso de Dios,  
*Intellectus bonus omnibus facientibus*



Figura 176  
*A sarça ardente*  
Jan Luiken  
Gravura da obra *Historiae celebriores Veteris Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationes selectis epigrammatibus exornatae*, 1708  
© Getty Research Institute (CC BY 4.0)

<sup>796</sup> Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.35, coluna 2.

*eum*, sirve de pan de vida, y de entendimento.<sup>797</sup>

Esse temor reverencial é também uma predisposição necessária para receber a comunhão de Cristo:

O digamos, *escam dedit timentibus se* [Salmo 110: 5] dioles este manjar los temerosos de Dios, porque siendo (como es) Christo quien se dà, y recibe en este Sacramento, (como adelante diremos) Señor de las virtudes, *Dominus virtutum*, para que lo que recibe, se reciba en sujeto dispuesto, y apto, como enseñò el Filosofo: *Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur*. Quiso el Señor, que como sujetos en quien se hallan todas las virtudes, le recibiesen los temerosos de Dios, *escam dedit timentinis se*.<sup>798</sup>



Figura 177. *A sarça ardente*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Teologia Sagrada do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor

#### [5-6] O ANJO APARECE A ZACARIAS e O ANJO APARECE A MANOÁ [Temperança]

Dois episódios referem-se a virtude da Temperança, com relatos semelhantes, associados ao anúncio do nascimento de João, filho de Zacarias, e de Sansão, filho de Manoá, ambos de mulheres estéreis.<sup>799</sup>

---

<sup>797</sup> Melchor Prieto - *Psalmódia Eucarística compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, pp.67-68

<sup>798</sup> Melchor Prieto - *Psalmódia Eucarística compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, pp.67-68

<sup>799</sup> Não se trata de uma repetição do mistério da Sarça Ardente, como identificou José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, p.105.

Na obra de Melchor Prieto, a eucaristia participa da virtude da Temperança porque modera a sensualidade e a sujeição à vontade de Deus:

Comunica también en este Sacramento la templanza, Christo, que por esso le llama *hostiam rationabilem*, sacrificio de razón, porque pone en ella, y enfrena la carné, y la sujeta al espíritu, y a Dios.<sup>800</sup>



Figura 178. O anjo aparece a Zacarias. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Teologia Sagrada do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia © Teresa Verão.

---

<sup>800</sup> Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.539, columna 1.

A ideia da sujeição da sexualidade à vontade de Deus está representada nos azulejos pelo episódio em que, como resposta às preces oferendas de Zacarias, o anjo do Senhor anunciou-lhe que Isabel iria dar-lhe um filho, a quem deveria ser dado o nome de João (*Lucas, 1: 11-13*).

De forma semelhante, o anjo apareceu à esposa de Manoá e disse-lhe que iria gerar um filho, destinado a libertar o povo de Israel das mãos dos filisteus, mas que devia abster-se de alguns alimentos. Sem acreditar ou compreender o ocorrido, o casal volta a rogar a presença do anjo que, para impor temor aos dois, volta aos céus no meio das chamas do altar de sacrifícios, como representado no painel de azulejos (*Livro dos Juizes, 13: 19-20*).



Figura 179. *O anjo do Senhor aparece a Zacarias*. Christoph Weigel, o velho, a partir do desenho de Caspar Luiken. *Historiae celebriores Novis Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationes selectis epigrammatibus exornatae* 1708. © Rijksmuseum, RP-P-08-45.425 (CC BY 4.0).

### [3-4] O BOM SAMARITANO E A MORTE DE ELI [JUSTIÇA]

Na obra de Melchor Prieto, a eucaristia é um sacramento de justiça que tanto prolonga a vida dos bons como abrevia a dos maus, como dizem os versos do hino a festa do Corpo de Deus, repetidos por Melchor Prieto:

Y llamase tambien sacrificio de justicia, porque la justicia *lus suum unicuique tribuit*, dà a cada uno lo que es suyo: y assi este Sacramento da muerte a los malos, *Mors est malis, vita bonis*, y vida a los buenos.<sup>801</sup>

Para representar esta dupla administração de justiça, o programa recorre aos episódios do Bom samaritano e da Morte de Eli, o sacerdote de Israel, caído em desgraça, depois da perda da Arca da Aliança.

No painel de azulejos, como no relato de Lucas, o bom representa-se na figura de um Samaritano que, compadecido pelo sofrimento de um viajante, roubado e ferido por salteadores, tratou-lhe das feridas, aplicando azeite e vinho, uma das espécies eucarísticas (*Lucas, 10: 33-34*).

Mesmo ao lado, a justiça faz-se pelo castigo e também pela perda dos objectos sagrados guardados na Arca da Aliança que, como a eucaristia, desempenhava um papel central na relação com Deus. Segundo narrou o profeta Samuel, Eli, juiz e sumo sacerdote de Israel, era demasiado condescendente com o comportamento impio dos seus filhos Hofni e Finéias. Cumprindo uma profecia, os Filisteus atacaram a Palestina, venceram os exércitos israelitas, tomaram a arca da Aliança e mataram os filhos do sumo sacerdote. Ao ouvir as notícias trazidas por um soldado, profundamente consternado, Eli caiu da cadeira para trás e sofreu morte imediata, como se representa no painel de azulejos, ao lado direito da cátedra (*Livro 1 de Samuel, 4: 18*)



Figura 180  
Melchor Prieto  
Psalmodia Eucaristica , 1622  
© Biblioteca Nacional de España (CC BY 4.0)

<sup>801</sup> Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*, 1622, p. 256.

## [1] O ANJO ALIMENTA O PROFETA ELIAS [FORTALEZA]

O episódio em que o anjo do senhor traz alimento e água para o profeta Elias, é uma das quatro pré-figurações eucarísticas representadas no conjunto de tapeçarias das Descalzas Reales de Madrid, realizadas a partir de desenhos de Paul Rubens e em vários outros programas eucarísticos do período.<sup>802</sup>

Encontram-se também entre os episódios representados na primeira gravura do *Psalmodia Eucaristica*, com outros três episódios do Livro do Génesis, o encontro de Melquisedeque e Abraão, o rei Judá a colher uvas e José, como vice-rei do faraó, a distribuir pão no Egito, segundo o programa estabelecido pelo próprio Melchor Prieto e realizado por Alardo de Popma, como identificado na margem inferior.<sup>803</sup>

No painel de azulejos, o anjo acorda o profeta adormecido no deserto, no meio da sua fuga perante as ameaças de morte da Rainha Jezabel. Trouxe-lhe pão cozido e uma botija de água, o alimento que lhe deu forças para uma jornada de 40 dias até ao Horeb, o Monte de Deus (*Livro I dos Reis*, 19: 1-8).

O mesmo episódio serviu para Melchor Prieto exemplificar a forma em que o sacramento infunde a virtude da fortaleza, no árduo caminho do homem para a conquista da vida eterna:

Ó como dize otra letra, *panis robustorum*, pan de robustos. Y otra version, *Panis fortium*, pan de fuertes. Y pan qué da fuerzas al desterrado Elias, pues *Ambulavit in fortitudine cibi illius usque ad montem Dei*; [Livro 1 dos Reis 9:8] para liegar hasta el monte de Dios Oreb, y dà fuerzas en este destierro y valle de lagrimas a los hombres, para llegar al monte alto de la bienaventurança.<sup>804</sup>

---

<sup>802</sup> Para uma descrição do programa do conjunto das tapeçarias veja-se Santiago Sebastián - *Contrarreforma y barroco*, 1981, pp.172-177. Para outros programas com a representação do episódio do profeta Elias veja-se Alfonso Rodrigues G. de Ceballos - *Figura y realidad: La eucaristia en la pintura comparada del antiguo y del nuevo testamento in La Biblia en el Arte y en la Literatura*. Edição de Javier Azanza, Vicente Blaguer y Vicente Collado, 1999, II, pp.89-95.

<sup>803</sup> Gravura inserta no prólogo ao leitor. Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622.

<sup>804</sup> Melchor Prieto - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*, 1622, p.539, columna 1.

### 3.6.2 AULA DE TEOLOGIA MORAL [Sala 124]

Os episódios da vida de José no Egito permitem que se estabeleça de maneira clara uma relação entre a história bíblica e os conceitos lecionados na cadeira de Teologia Moral.

Nenhum dos temas principais está em falta na história josefina, que apresenta exemplos virtuosos sobre a moral individual, os compromissos familiares, as questões da boa organização económica, o adultério conjugal, as relações de obediência hierárquica, a administração de justiça e o governo do bem comum.

Assim como o programa iconográfico dedicado à eucaristia combina uma estrutura tipológica de comparação entre o Velho e o Novo Testamento com a revelação de princípios éticos e morais presentes na Bíblia, a vida de José no Egito articula diversos níveis de interpretação que se comparam com a Paixão de Cristo.

Nos meados do século XVIII, fazendo jus a esse repertório de virtudes, vários programas iconográficos celebraram os principais passos da vida do décimo primeiro patriarca, entre os quais contam-se a série de pinturas que André Gonçalves realizou para a sacristia da Madre de Deus, os painéis de azulejo de uma escada secundária do Mosteiro de São Vicente de Fora, e a série de painéis para os corredores dos dormitórios do Convento de São Paulo da Serra d'Ossa, todos realizados em datas muito próximas ao conjunto do colégio do Espírito Santo, datado de 1749.

Seguindo uma longa tradição dos estudos de exegese bíblica, a mesma história deu azo à edição de obras literárias comentadas, como a do *Infante peregrino escravo príncipe Joseph, filho de Jacob em estilo político, moral e histórico* de autoria do padre franciscano, que, como homenagem, tinha o nome de profissão do Patriarca. Publicada, em 1721, e dedicada ao príncipe D. José, a obra recebeu a censura elogiosa do padre oratoriano João Antunes, que via na história de José episódios que todos deveríamos imitar.<sup>805</sup>

Entre os jesuítas, foram importantes as obras *Joseph Aegypti Prorex*, do alemão Jeremias Drexel, publicada em 1641, e as *Lezioni Sacre e Morali sul Santo Libro del Genesi* do italiano Umberto di Cocconato, publicada em 1745, que nos dão boas indicações do contexto em que cada um dos episódios foram interpretados.

---

<sup>805</sup> Para uma nota bibliográfica do frade José do Egito veja-se Diogo Barbosa Machado - *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronologica*, 1741-1759, volume II, p.846.

Como vimos no primeiro capítulo, na elaboração dos programas das imagens sagradas aplicam-se as mesmas ferramentas analíticas utilizadas na composição dos sermões que, de forma doutrinária, revelavam os vários significados presentes na palavra de Deus, sempre tendo em conta a sua actualidade.<sup>806</sup>

Esta ideia fundamental da exegese bíblica foi retomada pelo jesuíta italiano no prómio da sua obra, onde lembrou que, para além do sentido literal, haveriam três sentidos espirituais. Se os significados ajustavam-se a uma lição moralizante, revelavam um sentido tropológico, se se referiam directamente à história religiosa, denominavam-se tipológico ou alegórico, e se, por último, tinham como objectivo ensinar sobre a salvação e a vida eterna futura, denominavam-se anagógicos:

Ha il senso spirituale trè nomi, secondo i trè diversi riguardi, che aver può la storia vera, che si racconta; s'essa rivolgesi a correggere i nostri costumi per somiglianza, quel senso, che le si dà, dicesi tropologico, o sia morale; s'ella si riferisce o per simbolo, o per immagine a rappresentare o il Messia, o la Chiesa, o da essa diducesi ciò, che dobbiamo credere, il senso dicesi allegorico, o sia simbolico; e anagogico finalmente si dice, se la storia vera si volge a far intendere la vita eterna, e tutto ciò, che da noi si dee sperare qual ultimo nostro fine.<sup>807</sup>

Em termos gerais, o sentido tipológico e alegórico manifesta-se na leitura da vida de José como uma pré-figuração da paixão de Cristo, alicerçada, como pretende Melchor Prieto, na lição dos Salmos e na providência divina que destinou a José o papel de alimentar o povo eleito nos anos de fome, uma providência equiparada à instituição da eucaristia como alimento das almas:

O digamos de otra manera, *Testimonium in Joseph posuit illud* [Salmos, 80: 6], que Ioseph fue simbolo de Christo: y assi ni mas ni menos como este Patriarca harto con pan toda la tierra de Egipto; assi de la misma manera Christo con este pan del cielo

---

<sup>806</sup> Ver no capítulo 1, o artigo 1.2.1.

<sup>807</sup> Giovanni Umberto di Cocconato - *Lezioni Sacre e Morali sul Santo Libro del Genesi*, 1745, volume I, p.12. Tradução livre: O significado espiritual tem três nomes, de acordo com os três diferentes aspectos que pode ter a verdadeira história que se conta; se essa visa corrigir nossos costumes por semelhança, ou pelo significado que se dá, é chamado tropológico, ou seja moral; se utiliza um símbolo ou uma imagem para representar o Messias ou a Igreja, ou, a partir disso, o que devemos acreditar, esse sentido se diz alegórico ou simbólico; e anagógico finalmente se diz, se a verdadeira história dirige-nos para a compreensão da vida eterna, e de tudo o que podemos esperar como nosso último fim.

harta las almas de gracia; como se dize al fin de nuestro Salmo, *Cibavit eos ex adipe frumenti* [Salmos, 80: 17].<sup>808</sup>

Esta leitura eucarística, detalhada na comparação dos diversos episódios da encenação da morte, prisão, humilhação, traição e venda de José, irá sobressair num programa realizado para uma sacristia, como foi o caso das mencionadas pinturas que André Gonçalves realizou para o Convento da Madre de Deus, num convite à meditação antes da celebração do ofício da missa.<sup>809</sup>

Nos programas destinados a outros espaços de mosteiros e conventos, serão as interpretações dos episódios como reveladores dos vícios da inveja e da perfídia dos irmãos, das artimanhas sedutoras da mulher de Putifar e das virtudes de amor a Deus, castidade, paciência e prudência de José que se vão evidenciar como um código de valores útil para a boa organização da vida monástica, em programas como o do corredor dos dormitórios do Convento de São Paulo da Serra d'Ossa ou da sala do capítulo do mosteiro beneditino de Tibães.<sup>810</sup>

Estas inflexões dos programas iconográficos e a sua adaptação ao contexto específico da arquitectura podem ser sublinhadas pelo acréscimo de um episódio alheio a vida de José do Egipto, como foi o caso da inclusão do *Milagre da Multiplicação dos pães*, para reforçar o carácter eucarístico no refeitório do Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, ou do episódio de Judá e Tamar na casa do capítulo de Tibães, para reforçar um aviso sobre o perigo das acções enganosas e ardilosas no lugar onde se realizavam as reuniões dos beneditinos.<sup>811</sup>

---

<sup>808</sup> Melchor Prieto - *Psalmódia Eucarística compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622, p.485, columnas 1-2. Tradução livre: Ou, para colocar de outra forma, *Testimonium in Ioseph posuit illud* [Salmos, 80: 6], que José era um símbolo de Cristo: e assim, não mais nem menos, como este Patriarca alimentou com pão toda a terra do Egipto, assim da mesma forma Cristo com este pão do céu alimentou as almas da graça, como se diz no final do nosso Salmo, *Cibavit eos ex adipe frumenti* [Salmos, 80: último verso].

<sup>809</sup> Sobre o programa iconográfico da sacristia do mosteiro da Madre de Deus de Lisboa veja-se Nuno Saldanha – *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*, 1995, pp.145-174.

<sup>810</sup> Sobre o conjunto da Serra d'Ossa veja-se a monografia de Luísa Arruda e Teresa Campos Coelho - Convento de São Paulo de Serra de Ossa, 2004. Sobre os azulejos da casa do capítulo de Tibães, associados a obras de 1785, veja-se Patrícia Roque de Almeida - *O azulejo do século XVIII na arquitectura das Ordens de São Bento e São Francisco, no Entre Douro e Minho*. 4 volumes. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, volume I, pp.272-283 e volume IV, pp.135-161.

<sup>811</sup> Haveria ainda um segundo painel de temática semelhante, destruído em obras posteriores. Sobre o conjunto do refeitório dos Jerónimos veja-se José Meco - *A azulejaria e a cerâmica escultórica*

No Espírito Santo, a ideia da vida de José como um espelho de virtudes para a vida colegial foi reforçada, do mesmo modo, pela representação de um segundo episódio em que a mulher de Putifar faz a denuncia falsa que o levou a prisão.

Ao contrário do que afirmou Felipe Mendeiros, a sala tinha a mesma configuração das restantes aulas e é visível a área de intersecção entre o rodapé e os painéis figurativos, onde se inseriam os bancos para os alunos. Da mesma maneira, o anjo atlante, identificado como painel 1, estaria a sustentar a cátedra, colocada entre os painéis que marcam o princípio e o fim da narrativa, numa disposição idêntica à utilizada na decoração da aula com a representação dos doze meses do ano.<sup>812</sup>

É possível que aqui também funcionasse uma sala do exame privado, à semelhança da existente em Coimbra, como parecem indicar a figura dos barretes doutorais, representados em pequenas reservas, nas molduras laterais dos painéis.

Tendo em conta os episódios escolhidos pelo jesuítas para o programa de Évora, o pintor de azulejos baseou-se, com bastante liberdade, em pelo menos duas séries de gravuras diferentes, uma primeira com figuras muito simplificadas, do italiano António Tempesta, e uma segunda de melhor qualidade, de autoria do flamengo Pieter Jalhea Furnius, publicada em 1572.

Para facilitar a explicação dos episódios, vamos seguir a ordem da história acompanhando o texto bíblico, que foi alterada na disposição dos painéis da sala.

## [2] JOSÉ NARRA UM SONHO AOS IRMÃOS

Na sala de aula do colégio do Espírito Santo, a história inicia-se com José, primeiro filho de Jacó com a sua segunda esposa Rachel, a narrar um sonho aos irmãos mais velhos, como figurado nos azulejos, onde o jovem aponta para o sol, a lua e onze estrelas do céu, que o haviam de adorar [*Génesis*, 37: 1-11].

Esse segundo sonho, interpretado pelo próprio pai como o de toda a família a subjugar-se perante o poder e a sabedoria de José, é um dos muitos motivos que despoletam a inveja e o

---

nos Jerónimos in *Jerónimos 4 séculos de Pintura*. Coordenação científica de Anísio Franco, 1992, volume I, pp.108-123.

<sup>812</sup> José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, p.171.

ódio dos irmãos, desde sempre incomodados com a clara preferência demonstrada por Jacó pelo “filho da sua velhice”. Nas palavras do jesuíta italiano Umberto di Cocconato:

Ma il Giovanetto, che non conosceva nè invidia, nè odio, avvenutogli l'altro sogno si fe a narrarlo al Padre colla stessa ingenuità, non adombrandosi, anzi forse godendo della presenza del medesimi suoi Fratelli, e riferì con allegra candidezza d'aver sognato, che il Sole, la Luna, e undici Stelle prostrate a piedi suoi l'avevano adorato: *vidi per somnium quasi solem, & lunam, stellas undecim adorare me* [Génesis, 37: 9].<sup>813</sup>

Para sermos rigorosos, conforme o relato bíblico, o primeiro sonho é que foi relatado aos irmãos, enquanto o segundo contou também com a presença do pai, que não aparece representado nos azulejos.

#### [7] JOSÉ, O SONHADOR

Os irmãos de José, de maneira depreciativa, chamam-lhe “o sonhador” [Génesis, 37: 19]. É provável que esse pequeno painel represente o pastor, de maneira mais positiva, como aquele que, beneficiando da comunhão com a onisciência de Deus, pode conhecer o futuro, como atesta a própria história do patriarca.

#### [3] OS IRMÃOS ATIRAM JOSÉ PARA UM POÇO

Dominados pelo ódio e pela inveja, os irmãos planeiam a sua morte, que só foi impedida pela oposição de Rúben, que sugeriu que José fosse preso numa velha cisterna sem água, como conta o frade franciscano de Lisboa:

---

<sup>813</sup> Giovanni Umberto di Cocconato - *Lezioni Sacre e Morali sul Santo Libro del Genesi*, 1745, volume III, p.172. Tradução livre: Mas o jovenzinho, que não conhecia nem inveja nem ódio, quando teve outro sonho, pôs-se a narrá-lo ao Pai com a mesma ingenuidade, não se escondendo, talvez até apreciando a presença de seus próprios Irmãos, e relatou com alegre franqueza ter sonhado que o Sol, a Lua e onze estrelas, prostradas a seus pés, o haviam adorado: *vidi per somnium quasi solem, & lunam, stellas undecim adorare me* [Génesis, 37: 9].

Foy Ruben de parecer, que o que havia de fazer a espada, o fizesse huma cisterna, que naquelle lugar o tempo abriera, se para dar agoa a algum pastor, agora para receber o sangue de um cordeiro.<sup>814</sup>

No painel de azulejos, os irmãos, com o auxílio de cordas, descem um resignado José para o fundo de um poço, despojando-o da túnica que lhe havia sido dada por seu pai, representada em primeiro plano [Génesis, 37: 18-24].



Figura 181. *Os irmãos atiram José para um poço*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, 1749. Aula de Teologia Moral do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor.

Na lição do jesuíta italiano, esta atitude abominável é considerada como uma força oposta ao amor fraterno, entendida em lato senso, como sustentáculo da concórdia familiar e social e, por isso, um dos princípios fundamentais do cristianismo:

Per abborrire, o Dilettissimi, sì detestabile nimistà, e quindi, non che per altro, per l'orrore di mostruosità sì abbominevole, ognora più invaghirci della utile, onorata, e giocondissima union fraterna sì propria del Cristianesimo, ed anco di questo clima dolcissimo, esponiamo le tracce, e gli effetti della invidia, e dell'odio de' Fratelli di

---

<sup>814</sup> Frei José do Egipto - *Infante peregrino escravo príncipe Joseph, filho de Jacob em estilo político, moral e historico pelo Padre Frei Joseph do Egypto*, 1721, capítulo IX, p.107.

Giuseppe contro di lui, ma gli uni, e l'altre prima nel lor disegno, secondo nella loro fierezza, terzo nel loro insulti, e diam principio.<sup>815</sup>

Na sua interpretação moralizante, para chamar à atenção da comunidade religiosa para o perigo dos conflitos, frei José do Egípto compara os irmãos a uma fraternidade religiosa, com o ódio a pairar como uma ameaça constante ao bem estar da comunidade:

Seminário chama a Escriptura ao odio dos irmãos de Jozeph; os seminarios servem de doutrina, e de mantença, aos que os habitaõ, se seraõ taes estes dez seminaristas, que tenhaõ o odio por sustento e por liçaõ, se o teraõ para ensinarem, aos que o não estudaraõ, e para sustentarem, aos que o aprenderaõ? Tal está o mundo, que haverá nelle, quem introduza os odios, aonde nunca entraraõ, e quem os entronize donde nunca sahiraõ.<sup>816</sup>

## [5] OS IRMÃOS VENDEM JOSÉ

Numa proximidade de nomes que não passou despercebida entre os comentaristas cristãos, Judá, um dos irmãos de José, propôs a sua venda como escravo aos mercadores ismaelitas por vinte moedas de prata [*Génesis*, 37: 26-24].

Frei José do Egípto, aproximando os ensinamentos bíblicos à realidade da época, constata que, se fizesse a conversão desse dinheiro para a moeda portuguesa, seriam apenas duzentos e quarenta réis, um valor extremamente baixo, numa combinação execrável, mas infelizmente comum, entre a malícia da venda e a ignorância do preço:

...por isso nos queyamos, de que andassem naquelle tempo, e não sey se neste, os costumes tanto da parte da ignorancia como da malicia; tudo he vendelos por nada, igual loucura!<sup>817</sup>

---

<sup>815</sup> Giovanni Umberto di Cocconato - *Lezioni Sacre e Morali sul Santo Libro del Genesi*, 1745, volume I, p.173. Tradução livre: Para desaprovar, dileto amado, tão detestável inimizade, e portanto, não por qualquer outra coisa, por horror à monstruosidade tão abominável, e para mais enamorar-se pela útil, honrosa e alegre união fraterna tão própria do cristianismo, e ainda deste doce ambiente, expomos os traços e os efeitos da inveja e ódio dos irmãos de José contra ele, mas uns e outros primeiro no seu plano, segundo no seu orgulho, terceiro nos seus insultos, desde o princípio.

<sup>816</sup> Frei José do Egípto - *Infante peregrino escravo principe Joseph, filho de Jacob em estilo politico, moral e historico pelo Padre Frei Joseph do Egypto*, 1721, capítulo V, p.58.

<sup>817</sup> Frei José do Egípto - *Infante peregrino escravo principe Joseph, filho de Jacob em estilo politico, moral e historico pelo Padre Frei Joseph do Egypto*, 1721, capítulo X, p.123.

Apesar das diferentes opiniões sobre a equivalência dos montantes envolvidos no comércio de Judas e de Judá, o que está verdadeiramente em causa, como sublinhou Umberto di Cocconato, é a consumação de um acto que quebra os laços de amor e fidelidade familiar, para sempre infame na figura do apóstolo traidor:

Già intendete, Uditori, su chi potrebbe rovesciarsi questa figura: nè già solamente sull'Apóstolo traditore; non ha tra voi chi non lo carichi nel sol rammentarsene d'esecrazioni; ma ditemi, Dilettissimi, dovrebbe quì mai alcuno di noi confondersi, e raccapricciare d'orrore per essere stato venditore più furibondo di quel malvagi? <sup>818</sup>

O mercador a depositar o dinheiro diretamente na mão de um dos irmãos de José e os camelos de pescoço sinuoso indicam que o pintor conhecia a gravura de António Tempesta sobre o tema, uma série utilizada também para a representação de outros episódios.



Figura 182. *Os irmãos vendem José*. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, 1749. Aula de Teologia Sagrada do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor

<sup>818</sup> Giovanni Umberto di Cocconato - *Lezioni Sacre e Morali sul Santo Libro del Genesi*, 1745, volume III, p.184. Tradução livre: Já entenderam, ouvintes, sobre quem se pode revolver essa figura: que não somente sobre o apóstolo traidor; não há nenhum entre vós que não o acuse ao lembrar deste acto execrável; mas digam-me, caros diletos, algum de nós deveria ficar confuso e estremecer de horror por ter sido vendedor o mais furioso daquele perverso?

#### [4] JACÓ RECONHECE A TÚNICA ENSANGUENTADA DE JOSÉ

No episódio representado nos azulejos, Jacó, com profunda dor, reconhece imediatamente a túnica, manchada com o sangue de um cordeiro, como a vestimenta que ele próprio havia oferecido a José [Génesis, 37: 31-33].

É esta mesma túnica manchada de sangue que, de maneira reiterada pelos intérpretes cristãos desde a Antiguidade, simboliza o sofrimento e a morte de Cristo na cruz.<sup>819</sup>

Mas, para a lição dos seus ouvintes e leitores, o jesuíta italiano Umberto di Cocconato prefere salientar a maneira insidiosa como os irmãos aproveitam-se da boa fé e do amor paternal de Jacó, para o envolver involuntariamente na conspiração contra José. Ao mesmo tempo, adverte, seguindo os comentários de João Crisóstomo, que tolos são os irmãos que não sabem, ou fingem não saber, que não podem esconder-se dos olhos de Deus e forjam uma mentira que em breve será descoberta:

...si è ritrovata per la foresta questa vesta così malconcia, sarebbe mai ella di tuo Figliuolo? *Vide utrum tunica filii tui sit?* [Génesis, 37: 32] L'astuzia è fina, Uditori, benchè stolti nell'usarla li reputi S. Gian Grisostomo: *quid decipitis vosmetipsos insensati?* Stolti, vi credete, dic'egli, di ricuoprirvi eh? E al Padre sì, al Padre vi andrà fatto di ricuoprirvi; ma non sa egli Iddio no ciò, ch'eseguiste, contra Giuseppe, non saprà egli una volta smascherar a vostr'onta cotesti vostri infingimenti? E scende il Santo a moralizzare contra coloro, che consape voli di non potere agli occhi di Dio dissimularsi, purchè agli occhi degli Uomini si nascondano, forsennati si tengon paghi.<sup>820</sup>

---

<sup>819</sup> Para uma análise dos textos da patrística que vão formar a tradição da comparação entre os episódios da vida de José e a Paixão de Cristo veja-se Martine Dulaey – «Joseph le patriarche, figure du Christ, dans Figures de l' Ancien Testament chez les Pères» in *Cahiers de Biblia Patristica*, 1989, número 2, pp.83-105.

<sup>820</sup> Giovanni Umberto di Cocconato - *Lezioni Sacre e Morali sul Santo Libro del Genesi*, 1745, volume I, p.173. Tradução livre: Achou-se na floresta esta roupa tão desfeita, alguma vez seria do seu Filho? *Viu utrum tunica filii tui sit?* A astúcia é fina, ouvintes, embora tolos em usá-la, considera São João Crisóstomo: *quid decipitis vosmetipsos insensati?* Tolos, acreditam, disse ele, no encobrimento? E ao Pai, sim, o Pai está pronto para descobri-lo; mas eles não sabem que Deus conhece o que fizeram contra José, não saberá ele desmascarar quando quiser o vosso fingimento? E o Santo vai moralizar contra aqueles que, conscientes de não poderem esconder-se aos olhos de Deus, desde que se escondam aos olhos dos homens, estão prontos para pagar o preço.

Também para frei José do Egípto, o fingimento da túnica acrescenta um segundo pecado, talvez ainda pior do que o primeiro:

Mayor se me avulta no fingimento, do que ha sido na realidade, porque quem finge, que não fez o peccado que he feyto, não espera o perdão.<sup>821</sup>

No painel de azulejos, a figura de Ruth a ouvir a conversa atrás da porta, e a aflição de Jacó, sentado, com as mãos os peito, inspira-se na série de gravuras, desenhadas e abertas pelo gravador flamengo Pieter Furnius.

#### [6] OS MERCADORES VENDEM JOSÉ NO EGÍPTO

Os soldados de Putifar, comandante da guarda real e conselheiro do Faraó, compram José aos mercadores ismaelitas [*Génesis*, 37: 36].

A pouca frequência do tema, cujo significado repete, em grande medida, o do episódio da primeira venda, é mais um indício de que o pintor de azulejos conhecia a série de gravuras de António Tempesta.

#### [10] A MULHER DE PUTIFAR

No mais conhecido de todos os episódios, José escapa dos ataques sedutores da mulher de Putifar, invocando o dever de honrar a confiança que o patrão depositava em si e o seu compromisso de obediência a Deus [*Génesis*, 39: 7-12].

Segundo a narrativa coloquial de Umberto di Cocconato, José teve a ventura de ser amado pelo patrão e a infelicidade de ser demasiado amado pela patroa que, como representado no painel de azulejos, tentou atrair o belo jovem para o seu leito.

Além de recriminar a Putifar o descuido em deixar o jovem escravo frequentar livremente a sua casa, o episódio permite ao jesuíta italiano descrever um verdadeiro sistema de defesa contra os efeitos corruptores da lisonja e da sedução, baseado no compromisso de honra e

---

<sup>821</sup> Frei José do Egípto - *Infante peregrino escravo principe Joseph, filho de Jacob em estilo politico, moral e historico pelo Padre Frei Joseph do Egypto*, 1721, capítulo XI, p.137.

gratidão para com Putifar, na experiência própria do efeito das acções maliciosas dos irmãos e no amor e dedicação frequente a Deus:

Contra le lusinghe tre furono quel di Giuseppe. L'onoratezza sua, per cui abborriva d'esser ingrato, e infedele a Putifarre, fu il primo scudo di sua difesa, Come? il mio Padrone mi ha con tanta beneficenza affidato il dominio di tutto il suo? *prater te, qua uxor ejus es*, te sola, com'ei dovea, si riserbò, e io ne potrò essere un perfido usurpatore? Fu il secondo la viva cognizio ne d'un tanto male, che come a



Figura 183  
*A mulher de Putifar*  
Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, 1749  
Aula de Teologia Moral do Colégio do Espírito Santo de Évora  
Fotografia do autor

Uomo ragionevole a lui parve impossibile: *quomodo possum hoc malum facere?* Fu il terzo il pronto pensiero a Dio presente, che chiamò suo per tenerezza tanto egli l'amava: & *peccare in Deum* [Génesis, 39: 9].<sup>822</sup>

Também na interpretação do padre franciscano, o episódio da tentação da mulher de Putifar transcende a ideia de castidade, e é uma espécie de revelação extremada do carácter virtuoso de José que não sabe pecar contra Deus:

No sucesso da Egyptana peccadora, mostrou-se Jozeph taõ alheio de peccar, que não disse a sua Senhora, que não queria peccar contra Deos, mas que não sabia contra

---

<sup>822</sup> Giovanni Umberto di Cocconato - *Lezioni Sacre e Morali sul Santo Libro del Genesi*, 1745, volume III, p.184. Tradução livre: Contra as lisonjas, três foram as [armas] de José. Sua honra, pela qual ele odiava ser ingrato, e infiel a Putifar, foi o primeiro escudo de sua defesa, como? O meu senhor, com tanta generosidade, deu-me o domínio de todas as suas propriedades? *prater te, qua uxor ejus es*, nada para si reservando, como posso ser um usurpador pérfido? A segunda, era o conhecimento real de todo o mal, que parecia impossível [agir de uma maneira desonesta] para um homem razoável como ele: *quomodo possum hoc malum facere?* O terceiro, foi o pensamento imediato a Deus presente, a quem chamou seu por ternura, tanto que o amava: & *pecado em Deum*.

Deos, peccar; as suas palavras na Escripura são estas: *Como posso peccar contra meu Deus!* [Genésis, 39].<sup>823</sup>



Figura 184. A mulher de Putifar. Anónimo a partir de Pieter de Jode. *Historiae Sacrae Novi Testamenti elegantissimis iconibus expressae a variis huius ac superioris seculi pictoribus atque sculptoribus*, 1646. © Rijksmuseum (CC BY 4.0).

## [9] A MULHER DE PUTIFAR ACUSA JOSÉ

Agastada com a recusa do escravo hebreu, a mulher egípcia relata o falso ataque de José ao seu marido Putifar que, segundo o texto da Bíblia, como comandante da guarda real e conselheiro do Faraó, administraria também as prisões [Génesis, 39: 16-19].

O episódio, que normalmente não se individualiza nos programas iconográficos, obrigou o pintor de azulejos a seguir a gravura de António Tempesta, em que a ordem de prisão de José

<sup>823</sup> Frei José do Egípto - *Infante peregrino escravo príncipe Joseph, filho de Jacob em estilo político, moral e histórico pelo Padre Frei Joseph do Egípto*, 1721, capítulo XXV, p.352.

parece partir directamente do rei do Egipto, identificado por uma coroa, ao lado da mulher acusadora.

Como já referenciamos, esse mesmo interesse em particularizar o ardil e a calúnia como uma ameaça séria à boa e justa ordem da comunidade, levou a que, no programa da casa do capítulo do mosteiro beneditino de Tibães, se incluísse, também ao lado da vitória da virtude de José sobre os intentos da mulher de Putifar, o episódio em que Tamar, com o rosto coberto por um véu, enganou Judá, e foi mãe do seu filho.<sup>824</sup>



Figura 185  
*A mulher de Putifar acusa José*  
Grande Oficina de Lisboa  
Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, 1749  
Aula de Teologia Moral do Colégio do Espírito Santo de Évora  
Fotografia do autor

Também nas palavras austeras do frade franciscano de Lisboa, que descreve em pormenor o engano em que caiu Putifar, devemos nos pôr em guarda contra as artimanhas enganadoras, desde Eva associadas à sedução feminina:

...sem advertir, que nas cortes, as senhoras tem mais, que se lhes ame, do que tem, que se lhes crea, são para amar pelo que são, não são para crer pelo que dizem.<sup>825</sup>

---

<sup>824</sup> Patrícia Roque de Almeida - *O azulejo do século XVIII na arquitectura das Ordens de São Bento e São Francisco, no Entre Douro e Minho*. 4 volumes. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, volume IV, p.142.

<sup>825</sup> Frei José do Egipto - *Infante peregrino escravo principe Joseph, filho de Jacob em estilo politico, moral e historico pelo Padre Frei Joseph do Egypto*, 1721, capítulo XV, p.194.

## [12] JOSÉ NA PRISÃO

No painel representa-se a prisão injusta de José e, já dentro do cárcere, um segundo momento em que, com grande sabedoria, interpretou os sonhos do mestre padeiro e do copeiro, numa demonstração de que gozava da benevolência divina [*Génesis*, 40: 1-23].

Na prisão, apesar da inocência e da injustiça, José continuou a agir da mesma forma diligente e honesta e não tardou a ser nomeado carcereiro, ou chefe do cárcere. Como explica o frade lisboeta:

Não alteraõ os lugares, a quem naõ muda os costumes. No Palacio foy Jozeph do seu principe bem visto, no carcere foy Jozeph do seu principe bem tratado.<sup>826</sup>

Na lição de Umberto di Cocconato, antes da sabedoria na interpretação dos sonhos, José, guiando-se pelos futuros mandamentos de Cristo, infuso da mais desinteressada caridade, preocupa-se com os nobres que, por conhecerem a abundância, sofriam com ainda maior acuidade o estado de privação de liberdade e afastamento da vida da corte:

*In carcere eram, & visitastis me.* Spinto adunque Giuseppe dalla carità a visitare spezialmente quegl'infelici, che come nobili stavano appartati dagli altri, e per la lor condizione più soffrivano la durezza, e l'angustia di quello stato, e vedutigli più rabbufati del solito.<sup>827</sup>

## [8] JOSÉ INTERPRETA OS SONHOS DO FARAÓ

Por conselho do copeiro, o Faraó liberta José para que faça a interpretação dos sonhos premonitórios sobre os sete anos de abundância e os sete de fome que iriam se abater sobre o reino do Egípto [*Génesis*, 41: 15-36].

Na prosa do franciscano lisboeta o episódio demonstra a importância da presença dos conselheiros sábios no governo, como responsáveis pela definição de boas políticas:

---

<sup>826</sup> Frei José do Egípto - *Infante peregrino escravo principe Joseph, filho de Jacob em estilo politico, moral e historico pelo Padre Frei Joseph do Egípto*, 1721, capítulo XVI, p.206.

<sup>827</sup> Giovanni Umberto di Cocconato - *Lezioni Sacre e Morali sul Santo Libro del Genesi*, 1745, volume III, p.210. Tradução livre: *In carcere eram, & visitastis me.* Assim, motivado pela caridade, Joseph visitou especialmente os infelizes que como nobres, estavam separados dos outros e por sua condição mais sofriam a aspereza e a angústia daquele estado, e os via mais irritados do que de costume.

De tanta importância são aos Imperios os Varões sábios, que com a intervenção dos sábios se levantaõ sobre as estrellas os Imperios, que se he certo que o sabio domina aos Astros, e estrellas, lá sobe o Imperio aonde quer o sabio.<sup>828</sup>

Como ensina o jesuíta italiano, esta presciência do futuro só pode ser emanada por Deus que, fazendo prova desse conhecimento, prediz a bem aventuraça do reino do faraó mesmo ainda antes de interpretar os sonhos proféticos:

Non disprezza ver uno di que gran Savj, non vuole farsi conto alcuno di lui; tutta in Dio risonde la sua intelligenza, e a Faraone presagisce felicità: *absque me Deus respondebit prospera Pharaoni*, e questa è quella risposta, che, come si è accennato, indica essere in lui preceduta la divina revelazione; perocchè prima d'udir i sogni promette bene.<sup>829</sup>

### [13] JOSÉ ORDENA ARMAZENAR O TRIGO

Do lado esquerdo da porta de entrada, o episódio representado nos azulejos descreve o processo de separação, ensacagem, transporte e armazenagem do trigo, que José dirigiu depois de ter sido nomeado supervisor geral dos celeiros do reino [*Génesis*, 41: 47-49].<sup>830</sup>

Segundo António Vieira, num sermão pregado em São Luís do Maranhão, em homenagem a São Pedro Nolasco, José, com a venda dos cereais acumulados, foi o inventor de uma outra espécie de redenção e não só salvou o povo do Egipto, mas o mundo todo, podendo assim ser cognominado, como Cristo, *Redemptore mundi*:

Joseph foy o inventor daquella industria, & o que a solicitava, & promovia. Elles remiaõ-se a si, cada hum com o que dava, & Joseph remio-os a todos, com o que

---

<sup>828</sup> Frei José do Egipto - *Infante peregrino escravo principe Joseph, filho de Jacob em estilo politico, moral e historico pelo Padre Frei Joseph do Egypto*, 1721, capítulo XVI, p.206.

<sup>829</sup> Giovanni Umberto di Cocconato - *Lezioni Sacre e Morali sul Santo Libro del Genesi*, 1745, volume III, p.184. Tradução livre: Não despreza ver um dos grandes sábios, não quer tomar qualquer importância de si próprio; toda em Deus resplandece a sua inteligência, e para o Faraó prediz felicidade: *absque me Deus respondebit prospera Pharaoni*, e é essa resposta que, como já mencionado, indica estar nele precedida a revelação divina; porque antes de explicar os sonhos promete bens.

<sup>830</sup> Antes da distribuição de trigo aos irmãos, que não estão representados na cena, ao contrário do que afirmou José Filipe Mendeiros - *Os azulejos da Universidade de Évora*, 2002, p.173.

recebia, não para si, senão também para o dar. Por isso dobradamente Redemptor; não só do Egypto, senão do mundo: *Redemptore mundi*.<sup>831</sup>

Sobre esse fundo salvífico e tipológico, a escolha de retratar o processo de armazenagem do trigo nos celeiros, em detrimento da venda e distribuição generosa aos irmãos, pretende realçar os dotes de gestão austera e previdente do patriarca, como retratado tanto na série de gravuras de António Tempesta quanto na de Pieter Furnius.

Também para o padre franciscano de Lisboa, esta providência em mandar construir os celeiros e armazenar o trigo em tempo de seca, é o que vai lhe granjear a fama de príncipe do bem de todos:

...e discorrendo Jozeph em pessoa todo o Reyno fabricou celeyros, edificou amazeins, com tal dispozição, e acerto, que se estas obras de presente eraõ bocas, que a Jozeph o publicavaõ Principe magnifico no futuro, seriaõ estatuas, que o avultassem Principe benefico [*Génesis*, 41].<sup>832</sup>

#### [11] UM DOS IRMÃOS TRANSPORTA UM SACO DE TRIGO [?]

É possível que nesse pequeno painel se represente um dos irmãos transportando trigo de volta para casa, numa alusão à generosidade do patriarca José.

#### [14] O BANQUETE DE JOSÉ COM OS IRMÃOS

Na segunda viagem para o Egipto, conforme exigido por José, os irmãos trouxeram Benjamim, o irmão mais novo, em confirmação da verdade da história familiar relatada no primeiro encontro. Para comemorar o retorno da confiança, o vice-rei recebe-os em na sua residência e convida-aos para uma ceia, após a qual, por fim, revela-se aos irmãos.

Como foi muitas vezes referenciado, a refeição com os irmãos é uma pré-figuração da refeição em que Cristo institui o sacramento da eucaristia. No relato do jesuíta italiano, há ainda lugar

---

<sup>831</sup> António Vieira - *Sermoens do P. Antonio Vieira, da Companhia de Jesu, prégador de Sua Alteza*. Segunda parte, 1682, Sermam São Pedro Nolasco, p.197.

<sup>832</sup> Frei José do Egipto - *Infante peregrino escravo principe Joseph, filho de Jacob em estilo politico, moral e historico pelo Padre Frei Joseph do Egypto*, 1721, capítulo XIX, p.261.

para uma distinção de tratamento reservada para Benjamim, que não participou na traição da venda e foi digno de especial atenção por parte de José, que lhe servia doses mais generosas:

Questa [refeição] fu simbolo della Eucaristia, a cui sono ammessi anch'egli noi peccatori, se si convertono. Ma mirate diversità! Chi partecipa alle prime, e poi si pente, riceve grazie bensì, ma le duplicate finezze son riserbate per chi con Beniamino innocente se ne tenne da lungi.<sup>833</sup>

## [15] O ENCONTRO DE JOSÉ E JACÓ

Ainda que a história bíblica conte com mais alguns episódios até a morte de Jacó, o encontro de José com o pai, em Gessém, conclui a parábola eucarística e o texto do frade franciscano conjuga o amor paterno com uma promessa de vida eterna:

No Egypto, lhe dezia Deos [a Jacó], acharás a Jozeph com vida, e com Joseph te acharás na morte, tuas mãos te cerrarão os olhos, e as minhas te estimarão em os Ceos, com que darás fim a tua ditoza peregrinação desta vida, e principio á venturoza posse da eternidade.<sup>834</sup>

---

<sup>833</sup> Giovanni Umberto di Cocconato - *Lezioni Sacre e Morali sul Santo Libro del Genesi*, 1745, volume III, p. 252. Tradução livre: Esta foi um símbolo da Eucaristia, a qual são admitidos também nós, os pecadores, se se convertem. Mas vejam a diversidade! Aqueles que participam a primeira, e depois se arrependem, recebem as graças, mas as finezas duplicadas são reservados para aqueles que, como o Benjamim inocente, ficaram longe deles.

<sup>834</sup> Frei José do Egipto - *Infante peregrino escravo principe Joseph, filho de Jacob em estilo politico, moral e historico pelo Padre Frei Joseph do Egypto*, 1721, capítulo XXII, p.306.

### 3.7 OS AZULEJOS DAS AULAS DO CONVENTO DAS NECESSIDADES (1747-1750)

Embora não façam parte do conjunto de encomendas associados aos colégios jesuítas, os azulejos realizados pela sociedade dos mestres ladrilhadores Bartolomeu Antunes e João Nunes de Oliveira para o Convento de Nossa Senhora das Necessidades enquadram-se entre as encomendas realizadas para qualificar esses espaços pedagógicos, nesse caso sob a supervisão da Congregação do Oratório de São Felipe Néri.<sup>835</sup>

Acresce ainda que esta encomenda, a partir do qual identificamos a formação da Grande Oficina de Lisboa, é quase contemporânea das campanhas dos azulejos realizados para a Aula da Esfera de Lisboa e para o Colégio do Espírito Santo de Évora, com as aulas das Necessidades a serem inauguradas em Junho de 1750.<sup>836</sup>

No mesmo convento, havia uma desaparecida “Casa da Matemática”, ou melhor, um moderno Gabinete de Física com diversos instrumentos, destinados às palestras públicas, associadas ao percurso dos influentes professores João Batista e Teodoro de Almeida (1722-1804), naquele que foi uma das principais iniciativas de apoio da Casa Real à modernização das prática científica em Portugal, em meados do século XVIII.<sup>837</sup>

A implementação desse novo projecto educacional, em que se realiza a encenação de experiências para um pequeno grupo de convidados da corte, como as realizadas nos territórios administrados pela monarquia de Habsburgo, foi certamente influenciada pela *entourage* da rainha D. Maria Ana de Áustria.<sup>838</sup>

Infelizmente danificado por infiltrações e posteriormente eliminado, o Gabinete de Física possuía um tecto decorado com pinturas, num programa iconográfico com uma estrutura recorrente em bibliotecas e salas académicas, onde se representou a Divina Sapiência,

---

<sup>835</sup> Para a documentação da encomenda veja-se Celso Mangucci - “A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do paço (1688-1753)” in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.135-148.

<sup>836</sup> Sobre o projecto e a edificação, com projecto inicial do arquitecto Custódio Vieira, veja-se a exemplar monografia de Leonor Ferrão - *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*, 1994.

<sup>837</sup> Para uma caracterização da importância pedagógica que os Gabinetes de Física iriam adquirir nas décadas subsequentes, veja-se a proposta, bastante mais abrangente, do médico Ribeiro Sanches nas *Cartas sobre a Educação da Mocidade* (1759), transcrita por Rómulo de Carvalho - *A Física Experimental em Portugal no século XVIII*, 1982, pp.76-77.

<sup>838</sup> Para uma caracterização do ambiente científico na prática cultural dos Habsburgos, nos finais do século XVII, veja-se Robert John Weston Evans - *The Making of the Habsburg Monarchy, 1550-1700*, 1979, pp.311-345.

acompanhada de 28 figuras de diversas Artes Liberais e alguns “génios”, por oito alegorias de virtudes e «doze meninos pintados em diferentes acoes», numa obra do pintor Francisco Pinto Pereira que apenas conhecemos pela avaliação dos pintores Inácio de Oliveira Bernardes e João dos Santos.<sup>839</sup>

Os painéis de azulejos das aulas, actualmente dispersos por duas salas, também sofreram muitas alterações e apenas é possível determinar que organizavam um discurso em que as alegorias das diversas Ciências (Lógica, Architectura, Botânica, Astronomia) estão acompanhadas pelas virtudes (Esperança, Fé, Constância, Sapiência), naquele que podemos considerar a estrutura base do discurso visual da pedagogia humanista.



Figura 186. *Alegoria da arquitectura*. Grande Oficina de Lisboa, Joaquim de Brito e Silva, c.1747-1750. Sala de aula do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, Lisboa. © Teresa Verão.

Denotando uma inflexão em relação ao conjunto iconográfico dos jesuítas, as molduras dos painéis incluem um amplo leque de filósofos, historiadores e poetas da Antiguidade:

Aristóteles, Aristipo, Epicuro, Ésquines, Demócrito, Cícero, Horácio, Terêncio, Eurípides,

---

<sup>839</sup> A avaliação foi realizada por ordem do arquitecto João Frederico Ludovice. Confrontar: António Alberto Banha de Andrade - *A Reforma Pombalina dos Estudos Secundários (1759-1771)*, 1981, p.45-46 e Leonor Ferrão - *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*, 1994, p.178-179 e 266.

Virgílio, Tito Lívio, Crasso, Marcial e Tucídides, para indicar uma maior abertura ao ecletismo filosófico que via definir as novas propostas pedagógicas.

A representação de 28 Artes Liberais no tecto do Gabinete de Física e a escolha da representação das “artes liberais” como a Botânica ou a Arquitectura nos azulejos também denota uma abrangência que ultrapassa a estrutura tradicional da propedeutica jesuíta, alicerçada com coerência e interpendência em diversos graus subsequentes.<sup>840</sup>



Figura 187. *Alegoria da Fé*. Grande Oficina de Lisboa. Joaquim de Brito e Silva, c.1747-1750. Sala de aula do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, Lisboa. Fotografia © Teresa Verão.

Pelo que conhecemos da documentação de constituição da sociedade dos mestres ladrilhadores, esses painéis foram provavelmente executados pelo pintor Joaquim de Brito e Silva, o mesmo autor a quem atribuímos os painéis da Aula da Esfera do colégio jesuíta de Santo Antão-o-Novo.<sup>841</sup>

---

<sup>840</sup> O ecletismo transformou-se, mesmo para os jesuítas, num verdadeiro sistema filosófico. Para uma primeira caracterização deste período, em Portugal, veja-se o texto de José Sebastião da Silva Dias – “Ecletismo filosófico em Portugal no século XVIII: gênese e destino de uma atitude filosófica” in *Revista Portuguesa de Pedagogia*, 1972, ano IV, pp.3-22.

<sup>841</sup> Sobre o pintor Joaquim de Brito e Silva, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.4.7.2. Sobre o conjunto da Aula da Esfera, veja-se neste capítulo, o ponto 2.5.1.



Figura 188. *Alegoria da Sapiência*. Grande Oficina de Lisboa. Joaquim de Brito e Silva, c.1747-1750. Sala de aula do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, Lisboa. © Teresa Verão.



Figura 189. *Busto de Demócrito*. Grande Oficina de Lisboa, Joaquim de Brito e Silva, c.1747-1750. Sala de aula do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, Lisboa. © Teresa Verão.

## CAPÍTULO 4. CONCLUSÕES

### 4.1 A RETÓRICA DO ICONÓGRAFO

Para compreendermos a forma de atribuição de significado às imagens no contexto da produção do azulejo figurativo em Portugal, no século XVIII, foi determinante demonstrar que a definição de um programa iconográfico fez parte do processo corrente de produção das artes decorativas.

Em linhas gerais, a autonomização do programa iconográfico foi uma consequência da exigência dos teólogos da Contrarreforma, que definiram os encomendadores como os principais responsáveis pela observação dos princípios da ortodoxia católica e também pela defesa valores de clareza do discurso pictórico.

A consolidação do discurso iconográfico foi também consequência da renovação da Arte Poética aristotélica, como definida na obra seminal de Emanuele Tesàuro e com consequências transcendententes para o discurso visual na *Iconologia* de Cesare Ripa. A definição da metáfora como núcleo central do discurso erudito e civilizado, e a importância atribuída às alegorias, emblemas e empresas acabou por consolidar a presença de iconógrafos eruditos no processo de elaboração dos programas das campanhas decorativas.

Em Portugal, na sequência de primeiros ensaios seiscentistas em que a poesia e a pintura foram tratadas como artes irmãs, figuras cimeiras das academias como o lexicógrafo Rafael Bluteau e o historiador Francisco Leitão



Figura 190  
*Figura alegórica da Teologia*  
Claude Laprade, c. 1702  
Universidade de Coimbra  
Museu Nacional Machado de Castro  
Arnaldo Soares, 1991 © DGPC

Ferreira foram encarregues, nas suas lições e palestras, de divulgar os princípios de uma “nova” arte conceptual. Os dois académicos fizeram também publicar os programas para as pinturas com representações alegóricas do sacramento da eucaristia para a nave da igreja do Convento de Santa Marta, em Lisboa, realizado por volta de 1693, e o programa do arco dos italianos para a comemoração das bodas de D. João V com D. Maria Ana de Áustria, erigido em 1708.

Ambos os casos, o primeiro para o contexto religioso e o segundo para o civil, podem ser considerados paradigmáticos para a historiografia da iconografia em português, ao estabelecerem uma narrativa de conjunto para cada uma das obras mencionadas.

Com a identificação dessas obras teóricas e com a identificação desses exemplos paradigmáticos, passa a estar claramente definido o perfil intelectual e o papel desempenhado pelo iconógrafo como o principal responsável pela definição de um discurso visual, íntimamente ligado a criação de uma imagem institucional expressa pela arquitectura.

A definição da iconografia como parte integrante do processo de atribuição da imagem - e não como uma simples ferramenta de análise do historiador -, é um contributo essencial para restringir a intromissão de um viés anacrónico e desajustado na interpretação, por vezes abusiva, das obras de arte desse período.

Para a tratadística poética seiscentista e setecentista, o significado atribuído às imagens deve ser, de preferência, arbitrário e diferente da reprodução visual das coisas. Ao mesmo tempo, o significado deve ser inequívoco, ou seja, o conjunto das imagens deve proporcionar ao espectador todos os elementos necessários para decifrar o discurso que é construído a partir de um conjunto de imagens.

Segundo o programa do iconógrafo e professor jesuíta António Franco, elaborado por volta de 1726, para a torre oitavada do colégio do Espírito Santo de Évora, as quatro entidades fundadoras da Universidade, o arcebispo de Évora, a rei, a Cidade de Évora, e a Companhia de Jesus, representados pelas esculturas dos anjos heráldicos são equivalentes aos quatro elementos universais da física aristotélica, o Ar, a Terra, o Fogo e a Água, representados nos painéis de azulejo. São essas quatro entidades que, desde o início, dão vida à universidade jesuíta de Évora.

A forma inequívoca da mensagem e a unidade do discurso foi garantida pelas referências textuais, pela perfeita adequação numérica da analogia e pela configuração do programa nos limites da arquitectura, a sala oitavada onde se unem os quatro corredores.

Com esse trabalho preliminar começamos a definir os recursos à disposição dos iconógrafos que trabalham a partir de uma concepção diferenciada do papel da imagem, como codificado nas academias literárias. Em alguns casos as imagens se reclamam veristas e literais, por vezes alegóricas e simbólicas e, ainda, sagradas, para o qual se podem atribuir quatro níveis de significado. Segundo os ideais de variedade, o discurso deverá ser compósito, utilizando várias tipologias ao mesmo tempo.

O conjunto de azulejos produzidos para as aulas dos colégios jesuítas enquadram-se na tradição dos programas das bibliotecas e salas académicas das Universidades, onde, como vimos através da análise de vários conjuntos, a ideia estrutural é a de representar a Sabedoria Divina como origem de todo o conhecimento. Foi para figurar a insígnia da Universidade de Coimbra, como definida nos estatutos, que Josefa d'Óbidos gravou a figura da Sapiência, em 1653. Quase um século depois, com intuítos semelhantes, foi para o tecto de um moderno Gabinete de Física do Convento de Nossa Senhora das Necessidades dos oratorianos de São Filipe Néri que o pintor Francisco Pinto Pereira realizou uma Sapiência Divina, rodeada por 28 figuras das Artes Liberais, em 1750.

Os programas definiram conteúdos específicos para a representação de cada uma das disciplinas das aulas, da Poética à História da Filosofia, da Matemática à Teologia, da Física à Metafísica. Ao mesmo tempo, como representação institucional, incorporam os principais pressupostos do ensino jesuíta, fundados na aquisição de virtudes e no respeito pelas verdades cristãs.

Como figurado nos painéis da Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo, a Geografia, a Álgebra, a Astronomia, a Arquitectura Militar, a Balística, a Óptica, em suma todas as disciplinas matemáticas, estão ao serviço da fé cristã. A Companhia de Jesus, a entidade escolhida para mudar o Mundo, é capaz de articular, em perfeita harmonia, o progresso do ensino das ciências com os desígnios maiores estabelecidos pela providência divina para o reino de Portugal.

## 4.2 A OBRA COLECTIVA DOS AZULEJOS

Para compreendermos a forma de contribuição dos pintores de azulejo para esse tipo de discurso visual, é preciso reconhecer, em primeiro lugar, a divisão profunda que, desde a fundação da Irmandade de São Lucas em 1609, sempre existiu na prática artística entre os pintores de têmpera e os pintores a óleo.

Os primeiros, mais acostumados a participar em campanhas com a intervenção de vários intervenientes, foram mais sensíveis à defesa do sentido colectivo da classe dos pintores, enquanto os segundos, mais próximos do reconhecimento individual, preferiram pugnar pela criação de uma Academia que reconhecesse o mérito de uma pequena elite.

No século XVIII, depois de uma primeira atracção de pintores experientes como Gabriel del Barco, António de Oliveira

Bernardes e António Pereira Ravasco para o universo da pintura cerâmica, uma segunda geração, em que pontuam Teotónio dos Santos, Nicolau de Freitas e Valentim de Almeida, ficou marcada por um processo de especialização. Com todas as consequências positivas e negativas, foram pintores de azulejo.



Figura 191  
*Persegue a Quimera* (detalhe)  
Grande Oficina de Lisboa  
Valentim de Almeida  
e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745  
Aula de Metafísica  
Colégio do Espírito Santo de Évora  
© Teresa Verão.

Essa especialização coincidiu, por volta de 1740, com a constituição da Grande Oficina de Lisboa, liderada pelo mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes que assalariou os pintores Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida, Sebastião de Almeida, José dos Santos Pinheiro e Joaquim de Brito e Silva. Décadas depois, praticamente os mesmos intervenientes,

com a excepção de Nicolau de Freitas, estiveram na origem da constituição da Sociedade dos Pintores de Azulejo, em 1764.

Ao mesmo tempo em que a pintura do azulejo, por força dos temas escolhidos para a decoração dos palácios da aristocracia, aproxima-se da pintura “agradável”, com uma gestualidade espontânea, os pintores de Lisboa, envolvidos numa estrutura colectiva, acabaram por desenvolver uma pintura estereotipada e anónima.



Figura 192. Frutus eius dulcis guturi meo. Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida, 1752  
Oratório do edifício principal da Quinta da Piedade. Fotografia do autor

No decorrer das investigações para o presente trabalho, atribuímos pela primeira vez obra aos pintores Brás da Costa (act.1695-1717) e Manuel da Costa Ferreira (1688-1714), ambos aprendizes e colaboradores de Gabriel del Barco; ao pintor José da Silva de Oliveira [1] (act.1697-1737) e ao cunhado Manuel Caetano Pereira (act.1713-1750) que, em colaboração com a Olaria do Guarda-mor, realizaram os azulejos para a igreja da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira; ao pintor José de Almeida (act.1703-1730), que colaborou com o irmão, o

mestre ladrilhador António de Abreu, no fornecimento dos azulejos para a Misericórdia da Bahia; ao pintor Joaquim de Oliveira (c.1712-act.1780), colaborador do mestre ladrilhador Domingos Jorge, autor dos painéis actualmente dispostos na varanda da Quinta Real de Belém; ao pintor Manuel Francisco [2], (act.1723-1765), pintor dos azulejos da Misericórdia de Arraiolos; ao pintor Sebastião Gomes Ferreira (act.1738-1750), genro de Valentim de Almeida, autor dos azulejos da portaria do Mosteiro das Trinas, na Madragoa; ao pintor José dos Santos Pinheiro (1714-1783), que colaborou com o mestre ladrilhador Domingos de Almeida no restauro da parte central da abóbada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro; ao pintor Manuel António de Góis (1730-1790), aprendiz de Joaquim de Brito e Silva (1716-1782), e colaborador no majestoso conjunto realizado para o tanque da Quinta Real de Queluz; e ainda ao pintor Bernardo José de Sousa (1738-act.1790), provável autor dos azulejos para o corredor das Mangas, também de Queluz.

Dentre esses, destacam-se os percursos de José dos Santos Pinheiro, Joaquim de Brito, Joaquim de Oliveira e Bernardo José que, com Sebastião de Almeida, foram os principais pintores de azulejo de Lisboa no terceiro quartel do século XVIII, e desenvolveram uma extensa obra que permanece ainda por identificar.

Os conjuntos realizados para a Aula da Esfera, que atribuímos ao pintor Joaquim de Brito, e os painéis realizados para as salas de aula do Colégio do Espírito Santo, atribuídos a Valentim de Almeida e a Sebastião Gomes Ferreira, foram realizados, *grosso modo*, entre os anos de 1740 e 1750, e fazem parte do labor da Grande Oficina de Lisboa.

Embora por força do desenvolvimento da investigação documental tenhamos atribuído uma série de obras a pintores até aqui desconhecidos, é importante frisar que é preciso manter a caracterização de obra anónima, sem a definição de uma personalidade artística autónoma, como a principal característica da produção de azulejo em Lisboa, entre os anos de 1740 e 1770.

Nos aspectos mais eruditos, como no caso flagrante dos conjuntos realizados para os colégios, é evidente que os pintores de azulejo não dominam o universo de referências dos temas que estão a representar. Nas campanhas em que envolvem programas iconográficos mais complexos, também é evidente que podem contribuir apenas de maneira limitada para as principais ideias do discurso visual.

No futuro, para o desenvolvimento dos estudos relacionados com o azulejo e com as artes decorativas produzidas em Portugal, no período moderno, é fundamental demonstrar o

carácter de colaboração entre os diversos intervenientes - o arquitecto, o iconógrafo e os diversos artífices -, e também, por outro lado, aprofundarmos a caracterização dos pintores decoradores como intérpretes tendencialmente associados em estruturas coletivas, com uma identidade social profissional que não se funda na criação de uma personalidade artística. Foi essa estrutura colaborativa e permeável às mais diversas influências que transformou o azulejo numa arte versátil, em permanente actualização.

Em volume separado, compilamos um extenso conjunto de artífices das olarias, ladrilhadores e pintores, de forma a demonstrar como se estabeleceram os vínculos de colaboração entre as diversas oficinas, que podemos conhecer através dos contratos, laços de parentesco e local de residência.

O objetivo desse recenseamento não foi o de elencar todos os artífices em actividade no século XVIII, mas o de caracterizar a enorme variedade de compromissos

estabelecidos entre os vários

intervenientes, com perspectivas

autónomas e diferenciadas da produção

do azulejo. Tudo indica que na maior parte

dos casos não havia um quadro de obrigação de exclusividade entre os diversos colaboradores, que mantinham as suas actividades profissionais também de forma individual.

Assim como a interação entre os diversos intervenientes garantiu a actualização do repertório e do vocabulário ornamental, uma enorme rede de colaboração garantiu a dispersão pelos artífices da capital, com a definição de uma identidade lisboeta.



Figura 193  
*A pesca com o cormorão (detalhe)*  
Sociedade dos Pintores de Lisboa, c.1765  
Palácio Rebelo de Andrade  
© Universidade Aberta

### 4.3 A IMAGEM INSTITUCIONAL DOS COLÉGIOS JESUÍTAS

Em 1734, D. Martinho de Mendonça, bibliotecário da Ajuda e membro da Academia Real de História Portuguesa, no seu ensaio *A educação de um menino nobre*, numa crítica de rara contundência, afirmou que não havia ainda em Portugal um colégio com um método adequado para a educação da nobreza:

Parecerá impropria em Portugal a questaõ, porque ainda hoje falta neste Reyno à nobreza aquelle methodo de educaçaõ, que praticaõ as Naçoens mais polidas, e que já os nossos vizinhos introduziraõ no Real Collegio de Madrid, obra digna de grandeza, e virtude del Rey Catholico, e com a qual premiou para sempre o zello, e fidelidade, com que os Hespanhoes o defenderaõ no Throno, contra o poder unido de quasi toda a Europa: mas espero, que naõ seja inutil a questã, porque creyo, que o nosso Augusto Monarca, que às letras tem concedido a especial protecção, que admiraõ com inveja os Estrangeiros, reformará as Escolas, e fundará Collegios, em que a nobreza se instrua nos exercicios mais convenientes ao seus estado.<sup>842</sup>



Figura 194. *Combate de cavalaria*. Grande Oficina de Lisboa, Nicolau de Freitas, c.1735-1740. Escadas nobres do Colégio de Santo Antão-o-Novo, Lisboa. © Teresa Verão.

---

<sup>842</sup> Martinho de Mendonça de Pina e Proença - *Apontamentos para a educação de hum menino nobre*, 1734, pp.134-135.

Como tem sido frequentemente salientado, a obra do fidalgo da Guarda, professor de matemática do infante D. Manuel, foi o ponto de partida para a renovação pedagógica do Portugal de setecentos. Como muitos dos influentes livros que se editaram no reinado Joanino, não nasceu de um projeto individual, mas sim da actividade das academias, responsáveis pela escolha de um ensaio de referência que consideraram fundamental para a renovação de um determinado vector da cultura portuguesa.<sup>843</sup>

A escolha do estudo *Some Thoughts Concerning Education* de John Locke, com as suas ideias empiristas e o carácter holístico com que trata o tema da educação, com um novo respeito pela individualidade da criança, foi sem dúvida um sinal de modernização das ideias que se queriam ver adaptadas e adotadas ao contexto nacional, num sinal de transformação normalmente conotado com o iluminismo católico.<sup>844</sup>

Mesmo tendo em conta que a proposta de uma nova metodologia de ensino não se dirigia a totalidade das escolas nacionais, a sugestão de que estaria eminente a fundação ou a reforma de colégios existentes não poderia ser ignorada pelos inicianos, cientes que o modelo de educação da aristocracia certamente influenciaria todo o universo pedagógico nacional.

No que não será uma coincidência fortuita, podemos apontar vários pontos de contacto entre esse novo programa educacional - assente nos cuidados do corporais, no ensino da virtude moral e na instrução literária -, e o discurso expresso nos azulejos dos colégios jesuítas realizados entre os anos de 1740 e 1750.

Nos azulejos do colégio de Lisboa, é evidente uma estrutura tripartida que organiza o programa do edifício, com a representação, no átrio de entrada, do compromisso com a fé em Deus, com um programa alegórico de associação de episódios entre o Velho e o Novo Testamento, seguido pelas escadas com o vínculo entre a educação física proporcionada pelas

---

<sup>843</sup> Procedimento idêntico pode ser observado com o nascimento da obra *Nova Arte de Conceitos* de Francisco Leitão Ferreira e com os *Artefactos symmetriacos e geometricos* de Ignacio da Piedade Vasconcelos, analisadas nos pontos 1.3.1 e 1.3.4, respectivamente.

<sup>844</sup> Entre os muitos e diversos contributos que destacam a correlação entre o obra do filósofo inglês e a do pedagogo português, veja-se a análise de Joaquim Ferreira Gomes - *Martinho de Mendonça e a sua obra pedagógica, com a edição crítica dos Apontamentos para a educação de hum menino nobre*, 1964.

caçadas como a melhor preparação para as campanhas militares e, no piso superior, a grande sala das matemáticas, como a mais importante disciplina académica.<sup>845</sup>

No seu tratado, Martinho de Mendonça, depois de recomendar que o estudo da Aritmética devia iniciar-se ao mesmo tempo que a alfabetização, com um longo comentário a destacar a importância dessa formação para a preparação na condução dos negócios e do governo de uma nação, sugeriu que o método matemático deveria mesmo substituir o ensino da Lógica:

Se o fim desta [Lógica] consiste em discorrer, e julgar com acerto, melhor se conseguirá com o methodo Mathematico, que com as summulas dialeticas, cujo fim parece, que he huma pertinacia na disputa, que não busca a verdade para a conhecer, e gozar della.<sup>846</sup>

Não há dúvida que o novo projecto pedagógico havia identificado a Lógica Dialética e a Filosofia Escolástica dos jesuítas como um obstáculo para a reforma do ensino, e o mesmo autor, agora na censura da obra do médico José Rodrigues de Abreu, um manual orientado para a renovação do ensino da medicina, acusa os filósofos escolásticos de “...malquistar tudo quanto descobriu a experiencia e indagou a razão no abstruso conhecimento das causas naturaes.”<sup>847</sup>

Nesse mesmo texto, ao salientar que o autor segue as ideias do médico alemão Georg-Ernst Stahl, o censor faz questão de elogiar a intrepidez do médico eborense e, através dos versos d’*Os Lusíadas*, compara o percurso da investigação científica como a gesta das descobertas marítimas contra a corrente da filosofia peripatética:

Não somente é V. M. o primeiro que em Portugal segue o sistema Stahliano, mas também o primeiro que, dando à luz a sua *Historiologia Médica*, com nobre paciência se aparta da filosofia escolástica, que neste país é o forte da autoridade

---

<sup>845</sup> O conjunto do átrio, de autoria de Nicolau de Freitas, infelizmente sofreu algumas alterações. Para uma descrição alargada do conjunto veja-se António José Barros Veloso e Isabel Almasqué - *Hospitais Civis de Lisboa: história e azulejos*, 1996, pp.49-73.

<sup>846</sup> Martinho de Mendonça de Pina e Proença - *Apontamentos para a educação de hum menino nobre*, 1734, pp.318-319. O pedagogo recomendou também o estudo da geometria euclidiana, da álgebra e da trigonometria.

<sup>847</sup> Veja-se a censura de Martinho de Mendonça de Proença e Pina em José Rodrigues de Abreu - *Historiologia medica, fundada e estabelecida nos principios de George Ernesto Stahl*. Tomo primeiro, 1733.

peripatética, e que com generoso atrevimento, qual novo Gama, conduz os Portugueses Por mares nunca de antes navegados a descobrir as riquíssimas Índias do conhecimento das verdades físicas, para fundar novas racionais colónias, que propaguem os admiráveis motivos de louvar a sabedoria e bondade divina, que se encontram na verdadeira física.<sup>848</sup>

Apesar do enorme reconhecimento que goza a obra de Luís de Camões, de novo não se pode considerar coincidência que o mesmo verso - *por mares nunca d'antes navegados* -, fosse escolhido para o programa da Aula da Esfera. Não sem uma boa dose de justiça histórica, o programa vai atribuir às matemáticas ensinadas pelos professores jesuítas, desde meados do século XVI, um papel relevante nas navegações e conquista de novos mundos pelos portugueses. Do ponto de vista da Companhia de Jesus, se algum colégio português poderia realizar esse novo modelo da educação, certamente seria o de Santo Antão-o-Novo, com o seu enorme e reconhecido passado no ensino da Geometria e da Astronomia.

Em Évora, desde a fundação pelo cardeal D. Henrique que a universidade jesuíta tinha como objetivo principal formar e instruir o clero, com o programa de ensino a agregar desde a alfabetização até o grau de doutoramento em Teologia. Tendo em conta a orgânica rigorosa do plano de estudos proposto pela *Ratio Studiorum*, com raízes na própria mundividência aristotélica, era praticamente impossível adaptar-se às novas propostas e responder as críticas contra a prevalência do ensino do latim como língua culta universal, contra o rigor no ensino da gramática latina ou contra a aridez dos conceitos filosóficos que emanavam das novas especulações científicas das Ciências Naturais.

Na verdade, D. Martinho de Mendonça via pouco interesse na especulação filosófica e era da opinião que tanto a Física aristotélica quanto as novas contribuições dos diversos pensadores modernos tinha transformado esses estudos numa lição sútil mas desnecessária:

Mas tornando à interrompida serie de estudos, depois da Matematica se devia seguir a Fisica, se nesta parte da Filosofia ouvesse cousa, em que se assentar, ou systema Fisico, com que se satisfazer: mas eu confesso, que exceptuando a parte historica,

---

<sup>848</sup> Censura de Martinho de Mendonça de Proença e Pina em José Rodrigues de Abreu - *Historiologia medica, fundada e estabelecida nos principios de George Ernesto Stahl*. Tomo primeiro, 1733.

não vejo na Física cousa, que mereça o estudo de duas horas, nem livro cuja lição me atreva a aconselhar com preferencia.<sup>849</sup>

Posicionando-se nesse novo tempo, a imagem institucional do ensino nas salas de aula de Évora não esqueceu a representação de caçadas (salas 105 e 123), a agradabilidade das cenas campestres (salas 103 e 104) e a civilidade das figuras de convite (sala 121). É bem possível que o programa responda às críticas do excessivo rigor dos professores no ensino da Gramática Latina, com os painéis de representações dos quatro elementos naturais, dos quatro continentes e das quatro estações do ano, sem deixar de contrapor claramente o papel fundador e maternal do ensino da língua do lácio, no ensino dos jesuítas.

Como vimos, o programa iconográfico expresso nos azulejos pretende ao mesmo tempo construir um discurso pedagógico coerente e valorizar o reconhecimento institucional que sempre beneficiou os colégios da Companhia de Jesus.

Na sala da Física, o conjunto que mais claramente responde ao contexto muito crítico que se vivia na altura, o iconógrafo procurou realçar a compatibilidade do ensino jesuíta com a divulgação dos mais diversas experimentos, fazendo questão de representar a experiência das esferas de Magdeburgo, divulgada pela primeira vez pelo jesuíta Gaspar Schott.



Figura 195  
*As propriedades da pedra imã*  
Grande Oficina de Lisboa  
Valentim de Almeida e Sebastião Gomes  
Ferreira, c.1745  
Aula de Física  
Colégio do Espírito Santo de Évora  
© Teresa Verão

---

<sup>849</sup> Apresentamos aqui apenas o início do discurso, muito crítico tanto para a Física aristotélica quanto para as contribuições mais modernas que incluem Descartes, Gassendi e Newton. Confrontar: Martinho de Mendonça de Pina e Proença - *Apontamentos para a educação de hum menino nobre*, 1734, pp.332-336.

Ainda nessa mesma sala, exibe-se a sequência dos painéis com as diversas manifestações do magnetismo presente na natureza, com a Física aristotélica a demonstrar que os poderes curativos do pó simpático (*unguentum magneticum*) não se enquadram no campo de estudo das Ciências Naturais. Por outras palavras, o programa iconográfico reconhecia e validava a contribuição dos filósofos jesuítas peripatéticos na definição do universo dos fenómenos físicos.

Nesse mesmo período, decorrem em Lisboa as obras do Palácio das Necessidades, associado ao novo convento dos oratorianos, onde se abriria um novo curso de Filosofia. Os azulejos para a decoração das salas de aula também foram realizados pela Grande Oficina de Lisboa, e as molduras exibem uma enorme panóplia de historiadores, poetas e filósofos da Antiguidade, numa clara assumpção de uma maior abertura ao ecletismo filosófico que vai caracterizar esse período.

O moderno Gabinete de Matemáticas foi apetrechado, com o apoio régio, com uma série de instrumentos científicos para que se pudessem realizar experiências demonstrativas aos alunos e visitantes ilustres. No tecto, exibiam-se nada mais nada menos do que 28 Artes Liberais, no que se supõem ser um alargamento exponencial dos diversos conhecimentos académicos que não estariam mais presos à rígida coerência da *Ratio Studiorum*.

Em face da concorrência de novo programa pedagógico, a renovação dos programas visuais de Évora e Lisboa adoptou uma estratégia mista, ao relembrar o sucesso histórico e a validade actual da proposta pedagógica dos jesuítas.

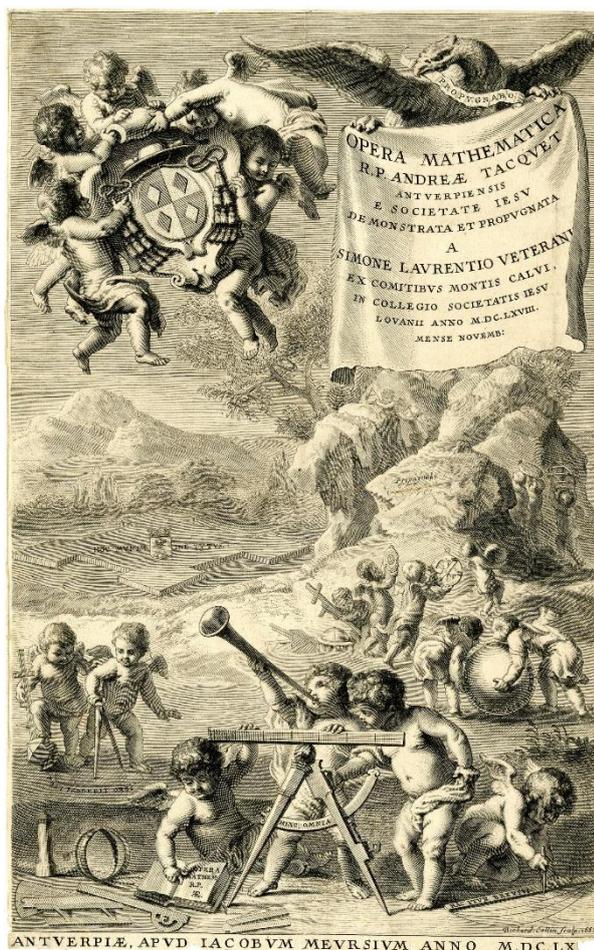


Figura 196  
*Opera Mathematica*  
R.P. Andreæ Tacquet  
Richard Collin, 1668  
© The Trustees of the British Museum

#### 4.4 O TEMPO PRESENTE DO DISCURSO ICONOGRÁFICO

A destruição do tecto da Sala dos Actos da Universidade de Évora, o desmembramento do programa da salas de aula dos Gerais da Universidade de Coimbra, e o desaparecimento do Gabinete de Física do Convento das Necessidades de Lisboa, obras fundamentais da representação visual da sabedoria e da erudição académica, limitam consideravelmente o conhecimento do discurso institucional dos colégios e universidades portuguesas desse período.

Por outro lado, apesar do titânico esforço de erudição dos iconógrafos, se não fosse a descrição minuciosa do tecto da biblioteca do Mosteiro de Alcobaça, do arco erigido pela comunidade italiana para as festas do casamento de D. João V ou, ainda, das alegorias eucarísticas da igreja de Santa Marta de Lisboa, seria impossível, mesmo que as obras ainda existissem, reconhecer todos os significados associados a essas imagens sem a consulta dos programas elaborados pelos respectivos autores.

Nos painéis de azulejos de Évora, é só por haver uma cartela com uma inscrição que podemos associar uma máquina de fiação ou uma destilaria às questões metafísicas do movimento primeiro ou da essência das coisas. Sem a oposição dos nomes de Camila, do rei Turno e de Lavínia, dificilmente reconheceríamos os episódios da Eneida na sua versão literal, e menos ainda poderíamos identificar um episódio da mesma *Eneida* com um dos elementos da Física aristotélica, como é imediatamente possível através da inscrição que sobrepuja os painéis da Casa Oitavada. Mesmo com a preferência de Rafael Bluteau pela imagem alegórica sem a presença do texto,



Figura 197  
Martinho de Mendonça de Pina e Proença  
*Apontamentos para a educação de hum menino nobre*, 1734  
© Biblioteca Nacional de Lisboa

havia a clara consciência da necessidade desse auxiliar para que a leitura fosse, pelo menos, mais acessível. É por isso que, no período moderno, as artes visuais e, particularmente, as artes decorativas, são na verdade um produto híbrido, com uma linguagem mista que combina a imagem e o texto. As referências textuais são também a principal porta para reconhecermos a intervenção dos iconógrafos no processo criativo da obra de arte.

É também importante recordar que o discurso iconográfico cria analogias entre diversas artes e a identificação do programa da aula de Gramática Latina não se encontra nos azulejos, mas sim numa cartela que coroa a cátedra de pau-brasil da sala. O desaparecimento dessas mesmas indicações nas restantes salas é mais um limite importante para conhecermos o a exacta proposição do iconógrafo para essas obras de conjunto.

A enorme fragilidade de associação entre o significado e a imagem é reforçada pela assumpção de que o programa iconográfico é um discurso essencialmente contemporâneo, que responde a desafios de criação ou reafirmação da imagem institucional das entidades promotoras de novas e dispendiosas campanhas decorativas. Sem a reconstituição desse contexto, a mensagem dilui-se na repetição de formas usuais, que mais não são do que as convenções de estilo ou de fundo erudito sobre o qual o discurso foi construído.

É a necessidade de afirmação no presente que destaca a enorme qualidade e coerência do programa iconográfico do palácio e jardins da Quinta dos Marqueses de Fronteira, onde se celebra o triunfo de uma nova dinastia ao mesmo tempo em que prepara o futuro, com o casamento do jovem sucessor. Foi também a canonização de Lourenço Justiniano, em 1690, a centelha que permitiu um novo alento à Congregação dos Lóios, com a publicação da história da congregação e a realização da série de painéis que Gabriel del Barco pintou para o Convento de Arraiolos, entre os anos de 1699 e 1700.

Na ausência dos programas escritos, reconstituímos com o maior rigor possível os conhecimentos pedagógicos associados aos conjuntos de azulejos, de maneira a que fosse evidente o substrato que informou e organizou o discurso visual. Como procuramos assinalar, embora haja uma relação directa entre o conteúdo e as imagens, o objectivo do discurso não era pedagógico nem necessariamente expressaria o conhecimento efetivamente transmitido durante as aulas. O que o iconógrafo pretendia – foi esse sempre o seu papel – era criar uma imagem institucional do colégios de Coimbra, de Lisboa ou de Évora, com as suas especificidades e desafios no presente.

Como vimos, não é por acaso que os programas das aulas de Matemática dos colégios jesuítas de Lisboa e Évora estão fortemente imbuídos de um viés historicista, em flagrante diferença com o programa das placas cerâmicas com a representação dos teoremas matemáticos realizados para a Universidade de Coimbra, nos princípios do século XVIII. Com a abertura das aulas dos oratorianos e principalmente com a construção do novo Gabinete de Física do Convento, associado ao Palácio Real das Necessidades, a Aula da Esfera está prestes a deixar de ser o principal colégio de Lisboa e de pouco servem as tentativas de sublinhar o antigo patrocínio régio, a compra de instrumentos de observação astronómica, ou o comprometimento com o desígnio nacional da expansão marítima.

A expulsão, poucos anos depois, em 1759, que ditou o fim de mais de três séculos de pedagogia inaciana, veio só confirmar um longo processo de crítica organizada à Filosofia Escolástica que, desde os princípios do segundo quartel do século XVIII, motivou o declínio do apoio ao ensino promovido pelos jesuítas.

No Colégio de Lisboa e, principalmente, nas aulas dos Gerais do Colégio do Espírito Santo de Évora, com mais de uma centena de painéis que procuram traduzir a orgânica do programa pedagógico universitário, permanece uma das mais extraordinárias obras da azulejaria portuguesa setecentista.



Figura 198. *A Companhia de Jesus que move o mundo*. Grande Oficina de Lisboa, Joaquim de Brito e Silva, c.1740. Aula magna do Colégio de Santo Antão-o-Novo de Lisboa. © Rosário Salema de Carvalho.

## BIBLIOGRAFIA

### FONTES PRIMARIAS

ABREU, José Rodrigues de - *Historiologia medica, fundada e estabelecida nos principios de George Ernesto Stahl*. Tomo primeiro. Lisboa: Officina da Musica, 1733.

ANDRADE, Braz de - *Relaçam do apparatus triumphal & procissão solemne com que os p.p. da Companhia de Jesus do Collegio de Evora aplaudirão publicamente aos gloriosos São Luiz Gonzaga e Stanislaos Kostka da mesma companhia novamente canonizados pelo sanctissimo padre Benedicto XIII*. Évora: Officina da Universidade, 1728.

ANDRADE, Jeronymo de – *Elogio Funebre panegirico, laudatorio, e encomiastico, do insigne pintor Vitorino Manoel da Serra*. Lisboa: Officina de Pedro Alvares da Sylva, 1748.

ARAÚJO, António de - *Index e sumario dos livros que contem esta livraria de alcobaça com o epitome e declaração de todas as tarjas, emblemas, e quadros, de que está ornada, a qual livraria foi ampleada e renouada pello grãnde zello do nosso reuerendissimo padre frei Manoel de Moraes abbade geral deste real convento em a era de christo de 1656*. Manuscrito. Disponível on-line: <http://purl.pt/27198> [janeiro de 2018]

ARESI, Paolo - *Imprese Sacre, con triplicati discorsi illustrate, & arricchite a predicatori y à gli studiosi della Scrittura Sacra, & à tutti quelli, che diletmano d'impreses, di belle lettere, & di dottrina non volgare non men utili che dilettevoli*, 1629.

ARESI, Paolo - *Sacrorum phrenoschematum liber de ss. Papis, episcopis, religionum fundatoribus, aliisque ss. confessoribus, dissertationes omnigena eruditione, necnon profundis, acutissimisque conceptibus, officio concionatorum maximè proficuis, solidisque doctrinis refertas complectens. Cum ordinatis phrenoschematum, rerum notabilium, applicationumque totius anni Evangelii consonarum, indicibus*. Frankfurt: Joannis Philippi Andreae, 1702.

ARISTÓTELES – *Sobre a Geração e a Corrupção*. Tradução e notas de Francisco Chorão, com revisão científica de Alberto Bernabé Pajares. Obras Completas De Aristóteles. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

ARISTÓTELES – *Física*. Tradução, introdução e notas de Guillermo R. de Echandía. Biblioteca Clássica Gredos. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

ARISTÓTELES – *Tratados de Logica (Organon), Sobre La Interpretacion, Analiticos Primeros, Analiticos Segundos*. Tradução, introdução e notas de Miguel Candel Sanmartín. Volume 2. Biblioteca Clássica Gredos. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

ARISTÓTELES – *Metafísica*. Introdução, tradução e notas de Tomás Calvo Martínez. Biblioteca Clássica Gredos. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

ARISTÓTELES – *História dos Animais, livros VII-X*. Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

ARISTÓTELES - *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente. 2ª edição. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

ARISTÓTELES - *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES - *Retórica*. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel Nascimento. Obras Completas, volume VIII, tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

ARISTÓTELES - *Sobre a alma*. Tradução de Ana Maria Lóio, com revisão científica de Tomás Calvo Martinez. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

AZEVEDO, Manuel de - *Poeticae facultatis Amphitheatrum in quo omnigenae eruditionis spectacular politoribus exhibentur ingeniis dirigente P. Mag. Emmanuele de Azevedo Societ. Iesu, Rhetorices Professore*. Evora, 1740.

BEM, Tomás Caetano de - *Memorias historicas chronologicas da sagrada religião dos Clerigos Regulares em Portugal, e suas conquistas na India Oriental*. 2 volumes. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1794.

*BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS. Sixti V & Clementis VIII Pont. Max. autoritate recognita*. Antuérpia: Joannem Baptistam Verdussen, 1740.

*BÍBLIA SAGRADA. ANTIGO TESTAMENTO* - tradução do Padre Matos Soares. Porto: Tipografia Porto Médico, 1932.

*LA BIBLIA VULGATA LATINA. Traducida en espanol y anotada conforme al sentido de los santos padres, por el Padre Phelipe Scio de San Miguez*. Valência: Joseph y Thomas de Orga, 1793.

BLUTEAU, Rafael – *Porticus Triumphalis, a regali palatio, ad publicam receptionem, Mariae, Sophiae, Elisabethae, portugalliae reginae, ulyssiponem ingredientis, anno domini MDCLXXXVII die 11, augusti, pictis, inscriptisque tabulis, ornata a R. P. D. Raphaelae Bluteavio*. Lisboa: Michaelis Deslandes, 1694.

BLUTEAU, Rafael – *Prosas Portuguezas, recitadas em diferentes Congressos Academicos por D. Rafael Bluteau*. 2 volumes. Lisboa: José António da Silva, 1728.

BLUTEAU, Rafael – *Supplemento ao Vocabulario Portuguez e Latino*. 2 volumes. Lisboa: José António da Silva, 1727-1728.

BLUTEAU, Rafael – *Vocabulario Portuguez e Latino*. 8 volumes. Lisboa: Pascoal da Silva, 1712-1721.

BOCCACCIO, Giovanni - *Della geneologia de gli dei di m. Giovanni Boccaccio libri quindecim: ne' quali si tratta dell'origine, & discendenza di tutti gli dei de' gentili: con la spositione, & sensi allegorici delle fauole & con la dichiarazione dell'histoire appartenenti a detta materia*. Tradução de Giuseppe Betussi da Bassano. Venezia: Francesco Lorenzini da Turino, 1564.

BORJA, Juan de - *Empresas Morales compuestas por el excellentissimo señor Don Juan de Borja, sacadas a luz el Doctor Don Francisco de Borja su nieto*. Bruxelas: Francisco Foppens, 1680.

BRITO, Bernardo de - *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderão achar ordenados por Frey Bernardo de Brito*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1603.

BUTRÓN, Juan Alonso de - *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura: que es liberal, de todos derechos, no inferior a los siete que comunmente se reciben de don luan de Butron*. Madrid: Luis Sanchez, 1626.

CAMELLO, Antonio Moreira - *Parocho perfeito: deduzido do texto sancto, & sagrados douctores, para a pratica de reger, & curar almas*. Lisboa: João da Costa, 1675.

Camerarius, Joachim - *Symbolorum et emblematum, centuriae quatuor*. Moguntiae: Christophori Kuchleri, 1668.

CAMÕES, Luís de - *Os Lusíadas*. Edição com comentários de Miguel Correia. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1613.

CAMPBELL, D. - *Greek Lyric III*. Loeb Classical Library, 1991.

CARDUCHO, Vicente *Dialogos de la pintura su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martinez, 1634.

CARTARI, Vincenzo - *Le vere e nove Imagini de gli Dei Delli Antichi Di Vincenzo Cartari Reggiano*. Et con la espositione in epilogo de ciasceduna & suo significato. Estratta dall'istesso Cartari per Cesare Malfatti Padoano. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1608.

CARTARI, Vincenzo - *Le vere e nove Imagini de gli Dei Delli Antichi Di Vincenzo Cartari Reggiano*. Ridotte da capo a piedi in questa novissima impressione alle loro reali, & non più per l'adietro osservate

somiglianze. Cavate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, et altre memorie antiche; con esquisito studio, et particolare diligenza da Lorenzo Pignoria padovano. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1615.

CÍCERO, Marco Túlio. *De Oratore*. Tradução de Edward William Sutton, com introdução e notas de Harri Rackham. 2 volumes. Cambridge: Harvard University Press, 1942.

CÍCERO, Marco Túlio - *On Moral Ends*. Edição de Julia Annas e tradução de Raphael Woolf. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CLAUDIANO, Cláudio - *Claudian, with an English translation by Maurice Platnauer*. 2 volumes. Londres: William Heinemann, 1922.

CLÉMENT, Claude - *Musei, sive Bibliothecae tam privatae quàm publicae Extractio, Instructio, Cura, Usus. Libri IV. Accessit accurata descriptio Regiae Bibliothecae S. Laurentii Escorialis*. Lyon: Jacob Prost, 1635.

COCCONATO, Giovanni Umberto di - *Lezioni Sacre e Morali sul Santo Libro del Genesi*. Três tomos. Veneza: Giambatista Pasquali, 1745.

COIMBRA, Manoel de - *Relação do sumptuoso aparato, que se dispos na grande Igreja de S. Pedro de Roma, & ceremonias na Canonização dos cinco Santos*. Lisboa: Manoel Lopes Ferreira, 1691.

COMENTÁRIOS A ARISTÓTELES do Curso Jesuíta Conimbricense (1592-1606). Antologia de Textos. Introdução de Mário Santiago de Carvalho com traduções de A. Banha de Andrade, Maria da Conceição Camps, Amândio A. Coxito, Paula Barata Dias e Filipa Medeiros. Coimbra, 2010

COMMENTARII COLLEGII CONIMBRICENSIS SOCIETATIS IESU in duos libros De Generatione et Corruptione Aristotelis Stagiritae..., 1615

CONTI, Natale – *Mitologia*. Edição e tradução de Iglesias Montiel, Rosa María e Álvarez Morán, María Consuelo. Múrcia: Universidad de Murcia, 1988.

CONTI, Natale - *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem, in quibus omnia prope Naturalis & Moralis Philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur*. Veneza, 1567.

COSTA, Félix da - *Antiguidade da arte da pintura*, 1696. Manuscrito. Yale University Library. Beinecke Digital Collections. Disponível on-line: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3590734>. [janeiro de 2018].

COSTA, Félix da - *Antiguidade da arte da pintura, sua nobreza, divino, e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices - Félix da Costa Meesen – 1696*. Transcrição de Mónica Messias Silva. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2017.

COSTA, Félix da - *The antiquity of the art of painting*, introdução transcrição e notas de George Kubler. New Haven: Yale University Press, 1967.

COSTA, Leonel da - *As Elogas, e Georgicas de Vergilio: primeira parte das suas obras, traduzidas de latim, em verso solto portuguez : com a explicação de todos os lugares escuros, historias, fabulas que o poeta tocou; & outras curiosidades muito dignas de se saberem*. Lisboa: M. Manescal da Costa, 1761

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de - *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco*. Madrid: Luis Sanchez, 1610.

CUNHA, D. Rodrigo da - *Primeira Parte da Historia Ecclesiastica dos Arcebispos de Braga e dos Santos e Varoens Illustres que florescerão neste Arcebispado*. 2 volumes. Braga: Manuel Manescal, 1634-1635.

DAINVILLE, S. I. – “Le Ratio discendi et docendi de Jouvancy” in *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Roma, 1951, volume XX, pp.3-57.

DAVID, Jan - *Duodecim specula deum aliquando videre desideranti concinnata*. Antuérpia: Ex officina Plantiniana, 1610.

DESCRIPÇAM DO ARCO TRIUNFAL *que a naçam ingleza mandou levantar na occasião em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal D. Joam o V. & D. Marianna de Austria foraõ à Cathedral de Lisboa*. Lisboa: Valentim da Costa Deslandes, 1708.

DEUTZ, Ruperto de - *Cantica Canticorum de Incarnatione Domini Commentariorum*, 1566.

EGIPTO, Frei Joseph do - *Infante peregrino escravo principe Joseph, filho de Jacob em estilo politico, moral e historico pelo Padre Fr. Joseph do Egypto*. Lisboa: Oficina de Musica, 1721.

ESTATUTOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA *Confirmados por el Rey nosso Sñor Dom João o 4º em o anno de 1653*. Coimbra: Tomé Carvalho, 1654.

FERREIRA, Francisco Leitão - *Idea poética, epithalamica, panegyrica que servio no arco triumphal, que a nação italiana mandou levantar na occasião em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal Dom Joam V & D. Marianna de Austria foram á Cathedral de Lisboa no dia de Sabbado 22 de Dezembro de 1708*. Lisboa: Valentim da Costa Deslandes, 1709.

FERREIRA, Francisco Leitão - *Nova Arte de Conceitos que com o titulo de licções académicas na publica Academia dos Anonymos de Lisboa, dictava e explicava Francisco Leytam Ferreyra*. Lisboa: Antonio Pedrozo Galram, 1718 e 1721.

FERRO, Giovanni - *Teatro d'imprese di Giovanni Ferro*. 2 volumes. Veneza: Giacomo Sarzina, 1623.

FIALHO, Padre Manuel - *Évora Illustrada, com noticias não já profanas, mas só sagradas, ou pertencentes ao sagrado no Collegio e na Universidade da Companhia de Jesu; e seos annexos, da Purificação e Madre de Deos*. Tomo III. [primeira versão]. Manuscrito, 1703. Biblioteca Pública de Évora: COD. CXXX/1-13. Disponível on line: <http://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?id=301> [abril 2017].

FIALHO, Padre Manuel - *Évora Illustrada, com noticias não já profanas, mas só sagradas, ou pertencentes ao sagrado no Collegio e na Universidade da Companhia de Jesu; e seos annexos, da Purificação e Madre de Deos*. Tomo III, [segunda versão]. Manuscrito, 1707. Biblioteca Pública de Évora: COD. CXXX/1-10. Disponível on line: <http://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?id=300> [abril 2017].

FICINO, Marsílio – *Comentário sobre o Banquete de Platão. Segundo Discurso. Pausânias*. Tradução de Andrea Maria Mello e Luziane Perrini, in *Anais de Filosofia Clássica*, volume V, nº 10, 2011, pp. 90-102.

FONSECA, Padre Francisco da - *Évora gloriosa: epílogo dos quatro tomos da «Évora ilustrada» que compôs o R. P. Manuel Fialho*. Roma: Oficina Kamarekiana, 1727.

FRANCO, Padre António - *Imagem da Virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus do Real Collegio do Espirito Santo de Évora do Reyno de Portugal*. Lisboa: Officina Real Deslandesiana, 1714.

FRANCO, Padre António - *Ano Santo da Companhia de Jesus em Portugal*. Primeira edição prefaciada e anotada por Francisco Rodrigues. Porto: Tipografia Leitão, 1931.

FRANCO, Padre António - *Évora Illustrada*. Extraída da obra do mesmo nome do Padre Manuel Fialho. Publicação, prefácio e índices de Armando Gusmão. Évora: Edições Nazareh, 1945.

FREIRE, Francisco José - *Vida do Venerável padre Bartolomeu de Quental*. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1747.

GARAU, Francisco, *El sabio instruido de la naturaleza: en quarenta maximas politicas, y morales: Ilustradas con todo genero de erudicion sacra, y humana*. Lisboa: Theotonio Craesbeeck de Mello, 1687

GIUSTINIANI, Bernardo - *Notizie Historiche dell'origine, vita, santità e canonizzazione di San Lorenzo Giustiniano*. Colónia, 1695.

GÓIS, Manuel de - *Commentarii Collegii Conimbricensis Societatis Iesu, In Octo Libros Physicorum Aristotelis Stagiritae*. Coimbra: António de Mariz, 1592.

GRACIÁN, Baltasar - *Agudeza y arte de ingenio: en que se explican todos los modos y diferencias de conceptos, con exemplares escogidos de todo lo mas bien dicho, asi sacro, como humano*. 2 edição aumentada pelo autor. Huesca: Juan Nagues, 1648.

GRANADA, Frei Luís de - *Ecclesiasticae Rhetoricae, sive de ratione concionandi Libri VI*. Lisboa, 1576.

GRANADA, Frei Luís de - *Los seis libros de la Rethorica Ecclesiastica*. Tradução de D. Josef Climent. Barcelona: Juan Jolis y Bernardo Pla, 1778.

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar - *Noticia general para la estimacion de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecanicas y serviles, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid, 1600.

HEES, Willem van - *Emblemata Sacra de fide, spe, charitate*. Antuérpia: ex-officina Plantiniana Balthasar Moretus, 1636.

HORÁCIO Flaco, Quinto - *Satires. Epistles. The Art of Poetry*. Tradução de H. Rushton Fairclough. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

HORÁCIO Flaco, Quinto - *El arte poetica de Horatio traducida de latin en español por don Luis Çapata*. Lisboa: Alexandre de Syqueira, 1592.

HORÁCIO Flaco, Quinto - *Horace's satires epistles, and art of poetry, done into English, with notes*. Tradução e notas de S. Dunster. 2ª edição. Londres: D. Browne and J. Walthoe, 1712.

HORÁCIO Flaco, Quinto - *Obras de Horacio principe dos poetas latinos lyricos: com o entendimento literal, & construção portuguesa: ornadas de hum index copioso das historias, & fabulas conteudas nellas*. Lisboa: Miguel Manescal, 1681.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de - *Emblemas Morales de Don Iuan de Horozco y Covarruuias*. Saragoça: Alonso Rodrigues, 1604.

IMAGO PRIMI SAECULI SOCIETATIS IESU: a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata. Antuérpia: Balthasaris Moreti, 1640.

*INSTITUTIONES POETICAE ad usum collegiorum Societatis Jesu. Ab uno ejusdem Societatis rhetorices professore*. Bourdeaux: J. Mongironem-Millangium Regis & Collegij typographum, 1685.

ISIDORO DE SEVILLA - *Etimologías*. Texto latino, versión española y notas de José Oroz Reta e Manuel Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2004.

JORGE, Marcos - *Doutrina christam de padre Marcos lorge da Companhia de Iesu representada por imagens*. Augusta: Christoval Mangio, 1616.

JORGE, Marcos - *Doutrina Cristã escrita em diálogo para ensinar os meninos*. Introdução e notas de José Miguel Pinto dos Santos. Lisboa: Paulus Editora, 2016.

JOUVANCY, Joseph - *Ballet des Arts qui sera danse au College de Louis Le Grand*. Paris: Gabriel Martin, 1685.

JOUVANCY, Joseph - *De la manière d'apprendre et d'enseigner: "De ratione discendi et docendi": conformément au décret de la XIVe congrégation générale. Ouvrage destiné aux maîtres de la Société de Jésus*. Tradução de H. Ferté. Paris: Librairie Hachette, 1892.

JOUVANCY, Joseph - *Christianis Litterarum Magistris de Ratione discendi et docendi*. Leiden, 1692.

JUNIUS, Hadrianus - *Emblemata*, edição facsimilar com nota introdutória de Hester M. Black. Menston: Scolar Press, 1972.

JUSTINIANO, Diogo da Anunciação - *Trofeo Evangelico exposto. Que pregou o Illustrissimo e Reverendissimo Senhor Dom Diogo da Anunciação Justiniano, Metropolitano Arcebispo de Cranganor*. 3ª parte. Lisboa: Miguel Deslandes, 1699.

JUVENAL AND PERSIUS, com tradução e edição de Susanna Morton Braund. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

KIRCHER, Athanasius - *Ars Magna lucis et umbrae*. Roma: Ludovico Grignani, 1646.

KIRCHER, Athanasius - *Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum*. Colónia: Ludocum Kalcoper, 1643.

LAERTIUS, Diogenes - *Lives of eminent philosophers*. Tradução de Robert Drew Hicks. Loeb Classical Library. 2 volumes. Londres e New York: W. Heinemann e G.P. Putnam's sons, 1925.

LAURENZI, Giuseppe - *Amalthea onomastica; in qua voces universa...*, Lugduni: Laurentii Anisson, 1664.

LAVAGNA, João Baptista - *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. N. S. ao Reyno de Portugal e rellação do solene recebimento que nelle se lhe fez*. Madrid: Thomas Iunti, 1622.

LEVI, Doro - "The Allegories of the Months in Classical Art" In *The Art Bulletin*. New York: College Art Association, 1941, 23, número 4, pp.251-91. doi:10.2307/3046786.

LÓPEZ, Diego - *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antiguedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*. Najera: Juan de Mongaston, 1615.

LÓPEZ, Diego - *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antiguedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*. Valência: Geronimo Vilagrasa, 1670.

LUÍS, Padre Manuel, *Livro intitulado Cuidai o Bem. Ensina meyo breve, facil, e seguro para se salvar. Dedicado á Mocidade Christã e a todos, os que desejão lograr a ditosa Eternidade*. Évora: Imprensa da Universidade, 1674.

LUZ, Tomás da - *Amalthea, sive hortus onomasticus in gemina divisus florilegia, quorum quodlibet multigenas subdividitur in areolas, in quibus communiora nomina ad quotidianum linguæ Latialis usum, & exercitationem spectantia continentur, cum indice totulorum ad limen apposito*. Lisboa: Joannes A. Costa, 1673.

LUYKEN, Jan e LUYKEN, Caspar - *Historiae celebriores Veteris Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationes selectis epigrammatibus exornatae*. Gravuras realizadas a partir de desenhos de Jan Luyken e Caspar Luyken, incisas pelos próprios e por Christoph Weigel. Nuremberga: Christoph Weigel, 1708.

MACHADO, Cirilo Volkmar - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa: Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MACHADO, Diogo Barbosa - *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente*. 4 volumes. Lisboa: 1741-1759.

MIGNAULT, Claude - *Omnia Andreae Alciati v.c. emblemata: cum commentariis, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, & obscura omnia dubiâque illustrantur*. Antuérpia: Christopher Plantin, 1573.

MIRANDA, Margarida - *Código Pedagógico dos Jesuítas. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus*. Edição bilingue latim-português. Lisboa: Esfera do Caos, 2009.

MUHANA, Adma – *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EdUSP, Fapesp, 2002.

NIEREMBERG, Juan Eusébio de - *Curiosa filosofia y tesoro de maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*. Madrid: Imprenta del Reyno, 1630.

NIEREMBERG, Juan Eusébio de - *Curiosa y oculta filosofia: primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*. Terceira edição acrescentada pelo autor. Alcalá de Henares: Maria Fernandez, 1649.

NUNES, Filipe - *Arte da pintura e symetria, com principios da perspectiva*. Edição facsimilar com um estudo introdutório de Leontina Ventura. Porto: Editorial Paisagem, 1982

NUNES, Filipe - *Arte poetica e da pintura e symmetria, com principios da perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeek, 1615.

OVÍDIO - *Epistulae Ex Ponto*. Tradução de Jan Felix Gaertner, 2005. New York: Oxford University Press, 2005.

OVÍDIO - *Fasti*. Tradução de James G. Frazer, revista por G. P. Goold. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

OVÍDIO - *Metamorphoses*, volume I, livros 1-8. Tradução de Frank Justus Miller, revista por G. P. Goold. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1916.

PACHÃO, Bartolomeu - *A Fabula dos Planetas, moralizada, com varia doutrina politica, ethica, & económica*. Lisboa: Domingos Lopes Rosa, 1643.

PALEOTTI, Gabriele - *Discorso intorno alle imagine sacri et profane diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo*. Bolonha, 1582.

PEREIRA, Bento - *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum, et Lusitanum digesta*. 7ª edição. Évora: ex-Typographia Academiae, 1697.

PEREZ DE MOYA, Juan - *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes: muy util y necessario para predicadores y otras personas curiosas*. Alcalá de Henares, 1584.

PEREZ DE MOYA, Juan - *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina, provechosa: a todos estudios. Con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*. Madrid, Francisco Sánchez, 1585.

PICINELLI, Filippo - *Lumi riflessi o dir vogliamo concetti della Sacra Bibbia osservati nei volumini non sacri, studii eruditi dell'abbate Don Filippo Piccinelli*. Milão: Francesco Vigone, 1667.

PICINELLI, Filippo - *Mondo Simbolico, o sia universita d'imprese scelte, spiegate, ed' illustrate con sentenze ed eruditioni sacre, e profane*. Milão, Stampatore Archiepiscopale, 1653.

POMEY, François Antoine - *Le Dictionnaire royal augmenté, seconde édition, enrichie d'un grand nombre d'expressions élégantes, de quantité de mots françois nouvellement introduits, des termes des arts et de cinquante descriptions, comme aussi d'un petit traité de la vénerie et de la fauconnerie*. Lyon: A. Molin, 1671.

POMEY, François Antoine - *Indiculo universal contem distinctos em suas classes os nomes de quazi todas as couzas, que há no mundo, e os nomes de todas as artes, e scienncias*. Évora: Oficina da Universidade, 1754.

POMEY, François Antoine - *Pomarium Latinitatis, elegantiori consitum cultu; longeque peritiori descriptum manu, in quo locutiones synonymae bene multae, earum omnium fermè rerum, quae quotidianum veniunt in usum, meliorem in ordinem, utilioremqe formam digeruntur. Editio postrema, ac nova, lusitano ordine translata, ac sub sacratissimae virginis á victoria*. Coimbra: Colégio de Jesus, 1736.

POMEY, François Antoine - *Pantheum miticum seu fabulosa deorum historia*. 6ª edição. Utrecht: Guilielmum van de Water, Academias Typographum, 1701.

PRIETO, Melchor - *Psalmodia Eucaristica compuesta por Melchor Prieto*. Madrid: Luis Sanchez, 1622.

PROENÇA, Martinho de Mendonça de Pina e - *Apontamentos para a educação de hum menino nobre*. Lisboa: Oficina de Joseph Antonio da Sylva, 1734.

QUINTILIANO, Marco Fabio - *Instituciones Oratorias*. Tradução de Ignacio Rodrigues e Pedro Sandier. 2 volumes. Madrid: Perlado Paez e Compañia, 1916.

*RATIO STUDIORUM Oficial 1599*. Tradução de Gustavo Amigó, com revisão de Daniel Álvarez, 1999. Disponível on-line: <http://pedagogiaignaciana.com>. [março 2018]

RICCARDI, Niccolò - *Ragionamenti sopra le letanie di Nostra Signora*. 2 volumes. 1626.

RICHEOME, Louis - *Tableaux sacrés des figures mystiques du très-auguste sacrement et sacrifice de l'eucharistie*. Paris : chez Laurens Sonnius, 1601.

RIPA, Cesare - *Della più che novissima iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavaliere Di Ss. Mauritio, et Lazzaro*. Ampliata dal Sig. Cav. Zaratino Castellini Romano. Pádua: Donato Pasquardi, 1630.

RIPA, Cesare – *Iconologia, ovvero descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità e di propria invenzione*. Edição revista e ampliada por Zaratino Castellini. Veneza: Niccolo Pezzana, 1669.

RIPA, Cesare – *Iconologia del Cavalier Cesare Ripa Perugino nobilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi*. Edição de Mino Gabriele e Cristina Galassi. Lavis: La Finestra editrice, 2010.

RIPA, Cesare - *Iconologia ovvero oescrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino*. Roma: Per gli Heredi di Giovanni Gigliotti, 1593.

RIPA, Cesare - *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità e di própria invenzione*. Edição revista e ampliada. Roma: Lepido Faey, 1603.

RIPA, Cesare – *Iconologia*. Edição coordenada por Sonia Maffei, com texto fixado por P. Procaccioli. Torino, 2012.

ROLLENHAGEN, Gabriel - *Nucleus emblematum selectissimorum: quae Itali vulgo impresas vocant priuata industria studio singulari, undiq: conquisitus, non paucis venustis inuentionibus auctus, additis carminibus, illustratus*. Coloniae: Musaeo coelatorio Crispiani Passaei, 1611.

ROLLENHAGEN, Gabriel - *Gabrielis Rollenhagii selectorum emblematum centuria secunda*. Utrecht: Ex officina Crispiani Passaei, 1613.

ROSCIO, Giulio, *Icones operum misericordiae cum Iulij Roscij Hortini sententiis*. Roma: Impensis Bartholomaei Grassi, 1586.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego – *Idea de un Principe Politico Cristhiano representada em cien empresas*. Mónaco: Nicolao Enrico, 1640.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego – *Idea de un Principe Politico Cristhiano representada em cien empresas*. 2ª edição. Mónaco e Milão, 1640-1642.

SALGADO, Matias - *Epítome panegírico da Vida e virtuosas acções do venerável Padre António Franco da Companhia de Jesus*. Manuscrito, Biblioteca Nacional de Lisboa, códice nº 8521.

SANCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco - *Francisci Sanctii Brocensis in inclyta Salmaticensi Academia rhetoricae, Graeaeque linguae professoris Comment. in And. Alciati Emblemata*. Lyon: Guliel. Rouillium, 1573

SANTA MARIA, Francisco de - *O ceo aberto na terra: história das sagradas congregações dos cônegos seculares de São Jorge em Alga de Venesa & de São João Evangelista em Portugal*. Lisboa: [s.n.], 1697

SANTA MARIA, Francisco de - *Saphira Veneziana e Jacinto Portuguez vida morte heroycas virtudes, & maravilhas raras do gloriosissimo protopatriarcha S. Lourenço Justiniano, e do veneravel padre Antonio da Cõeçam*. Lisboa: Francisco Vilella, 1677.

SANTA MARIA, Francisco de – *Sermoens do Padre Francisco de Santa Maria*. 2 volumes. Lisboa: Manoel Lopes Ferreira, 1689-1694.

SCHOTT, Gaspar - *Mechanica hydraulico-pneumatica*. Wurtzburgo: Henricus Pigrin, 1657.

SCHOTT, Gaspar - *Magia universalis naturae et artis*. 4 volumes. Wurtzburgo: Henricus Pigrin, 1657-1659.

SCHOTT, Gaspar - *Technica curiosa sive mirabilia artis*. Wurtzburgo: Jobus Hertz, 1687.

SEBASTIÁN, Santiago – Alciato, Emblemas. Tradução dos emblemas de Pilar Pedraza. Madrid: Ediciones Akal, 1985.

SERLIO, Sebastiano – *Tercero y Quarto Libro de Architectura*. Edição castelhana de Francisco de Villalpando. Toledo, 1552.

SILVA, Manuel Rodrigues Borges da - *O Indiculo Universal: edição e estudo*. Dissertação de mestrado em Estudos Portugueses apresentada na Universidade de Aveiro, 2006. Disponível on-line: <http://hdl.handle.net/10773/2764>. [janeiro 2017]

SOTOMAIOR, Lourenço Botelho: *Systema Rhetorico, causas da eloquencia, dictadas, e dedicadas a Academia dos Anonimos de Lisboa por hum anonymo seu academico*. Lisboa: Mathias Pereyra da Silva & Joao Antunes Pedrozo, 1719.

SOUSA, António Caetano de - *Historia genealogica da Casa Real Portuguesa: desde a sua origem até o presente, com as Familias illustres, que procedem dos Reys, e dos Serenissimos Duques de Bragança: justificada com instrumentos, e escritores de inviolavel fé: e offerecida a El Rey D. João V*. 12 tomos. Lisboa: Joseph Antonio da Sylva, 1735-1749.

SOUSA, Manuel de Cunha e - *Elogio Encomiastico da vida e açoens, letras e caracter do Reverendíssimo Padre Mestre Francisco de Santa Maria*. Lisboa: António Isidoro da Fonseca, 1739.

STANSEL, Valentim - *Orbe Affonsino, ou Horoscopio Universa no qual pelo extremo da sombra inversa se conhece, que hora seja em qualquer lugar de todo o mundo*. Évora: Imprensa da Universidade de Évora, 1658.

STEEN, Cornelius van den - *R. P. Cornelii Cornelii a Lapide e Societate Jesu, S. Scripturae olim Iovani, postea Romae professoris: Commentarius in Canticum Cantorum indicibus necessariis illustratus*. Antuérpia: Henricum & Corneliu Verdussen, 1670.

TACQUET, Andrea - *Elementa geometriae, planae ac solidae*. Antuérpia: Jacobum Meursium, 1672.

TELES, Baltasar – *Chronica da Companhia de Iesu, na provincia de Portugal e do que fizeram, nas conquistas d'este reyno, os religiosos, que na mesma provincia entraram, nos annos em que viveo Ignacio de Loyola, nosso fundador*. Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1645.

TELES, Baltasar – *Chronica da Companhia de Iesu, na provincia de Portugal, segunda parte; na qual se contem as vidas de alguns religiosos mais assinalados, que na mesma provincia entraram, nos annos em que viveo Ignacio de Loyola nosso fundador*. Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1647.

TERRIER, Jean - *Portraits des S.S. vertus de la Vierge : contemplées par feu S.A.S.M. Isabelle Clere Eugenie infante d'Espagne*. Edição, notas e introdução de Cordula van Wyhe. Glasgow: University of Glasgow, 2002.

TERRIER, Jean - *Portraits des SS. Vertus de la Vierge contemplées par feu S. A. S. M. Isabelle Clere Eugenie Infante d'Espagne*. l'imprimerie de M. J. Vernier, 1635.

TESÀURO, Emanuele - *Il cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingenua elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele*. Quinta impressione, accresciuta dall'Autore di due nuovi trattati, cioè de Concetti Predicabili, e degli Emblemi. Veneza, Paolo Baglioni, 1669.

THEATRO MORAL de la vida humana en cien emblemas, con el Enchiridion de Epicteto, y la tabla de Cebes, filosofo platónico. Bruxelas: Francisco Foppens, 1672

THEATRO MORAL de la Vida Humana en cien emblemas, con el enchiridion de Epicteto y la tabla de Cebes, filosofo platónico. Amberes: Viuda de Henrico Verdussen, 1733.

*THE JESUIT RATIO STUDIORUM of 1599*. Tradução, introdução e notas de Allan P. Farrell. Washington: University of Detroit, 1970.

TINOCO, João Nunes - *Taboadas gerais para com facilidade se medir qualquer obra do officio de pedreiro, assim de cantaria como de aluenaria, com outras varias curiosidades da geometria pratica feitas pello architecto de Sua Magestade João Nunes Tinoco em o anno de 1660*. Manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal: cod-5166. Disponível on-line: <http://purl.pt/21864> [outubro 2017].

VASARI, Giorgio - *Entretiens du Palazzo Vecchio. Ragionamenti di Palazzo Vecchio*. Introdução, tradução e notas de Roland Le Mollé. Texto estabelecido por Davide Canfora. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

VASCONCELOS, Ignacio da Piedade - *Artefactos symmetricos, e geometricos: advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura*. Lisboa: Oficina de José António da Silva, 1733.

VASCONCELOS, Ignacio da Piedade - *Historia de Santarem Edificada que dá Notícia da sua Fundação, e das couzas mais notaveis nella succedidas*. Lisboa: s.n., 1740

VEGIO, Maffeo - *La Eneida de Virgilio, traduzida en octava rima y verso castellano*. Lisboa: Casa de Vicente Alvarez, 1614.

VIEIRA, António - *Maria rosa mystica: excellencias, poderes, e maravilhas do seu rosario*. Segunda parte. Lisboa: Impressão Craesbeekiana, 1687.

VIEIRA, António - *Sermoens do P. Antonio Vieira*. Primeira parte. Lisboa: Oficina de João da Costa, 1679.

VIEIRA, António - *Sermoens do P. Antonio Vieira, da Companhia de Jesu, prégador de Sua Alteza*. Segunda parte. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 1682.

VIEIRA, António - *Sermoens do P. Antonio Vieira*. Terceira parte. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 1683.

*Vita Beatae Mariae Virginis matris Dei, emblematicivs delineata. Vie de la bien-heureuse Vierge Marie, mere de Dieu, représentée par figures emblematicques*. 2ª edição. Paris, François Langlois, 1646.

VIRGÍLIO - *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*. Tradução de H. Rushton Fairclough, revista por G. P. Goold. Loeb Classical Library. London: Harvard University Press, 1999.

VIRGÍLIO - Las Obras de Publio Virgilio Maron, traduzido en prosa castellana por Diego Lopez, con comento y anotaciones. Madrid: Francisco Martinez, 1641.

VIRGÍLIO - *Eneida Portuguesa por João Franco Barreto, natural de Lisboa, com os argumentos de Cosme Ferreira de Brum*. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1664-1670.

VIRGÍLIO - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem, nunc primo juxta ordinem verborum, post tamen uberius notis locupletandi. Tomus secundus, complectens sex priores libros Aeneidos. Scribebat Doctor Gaspar Pinto Correa*. 5ª edição corrigida. Lisboa: Dominici Carneiro, 1698

VIRGÍLIO - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem nunc primo juxta ordinem verborum, postea tamen uberius notis locupletãdi. Tomus tertius. Complectens sex posteriores libros Aeneidos. Scribebat Doctor Gaspar Pinto Correa*. Lisboa: Antonii Craesbeeck a Mello, 1665.

VIRGÍLIO - *Commentarii in Publium Virgilium Maronem mine primum juxta ordinem Verborum post tamem uberius notis locupletandi Tomus primus complectens Eglogas et Georgicas*. 2 volumes. Lisboa: António Crasbeeck de Mello, 1670.

YRIARTE, D. Tomas - *Collecion de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Quatro primeiros libros da Eneida de Virgilio, traduzidos en verso castelhano*. Tomo III. Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1787.



Figura 199  
Grande Oficina de Lisboa  
Joaquim de Brito Silva  
*Mascarão das molduras dos painéis da Aula da  
Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo, c.1740*  
Fotografia do autor

## ESTUDOS

A.A.V.V. - *La Canonizzazione dei Santi Ignazio di Loiola e Francesco Saverio*. Roma: Grafia, 1922.

ALMEIDA, Lilian Pestre de – “O teatro da guerra da restauração portuguesa. A sala das batalhas do Palácio fronteira: uma leitura estético-simbólica” in *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*. Lisboa: Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, setembro de 1997, número 7, pp.71-77.

ALMEIDA, Patrícia Cristina Teixeira Roque de - *O Azulejo do Século XVIII na Arquitectura das Ordens de São Bento e São Francisco, no Entre Douro e Minho*. 4 volumes. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

ALMEIDA, Patrícia Roque de - «Apontamentos sobre a iconografia dos Eremitas na azulejaria setecentista no Entre Douro e Minho» in *Revista da Faculdade de Letras*. Porto, 2005, I série, volume IV, pp.261–279.

ANDRADE, António Alberto Banha de - *Vernei e a cultura do seu tempo*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1965.

ANDRADE, António Alberto Banha de - *A Reforma Pombalina dos Estudos Secundários (1759-1771)*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1981.

ANDRÉS MARTÍN, Melquíades - *La teología española en el siglo XVI*. 2 volumes. Madrid: La Editorial Católica, 1976–1977.

ARAÚJO, Agostinho - *Experiência da natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*. 2 volumes. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991.

ARAÚJO, Filipa Marisa Gonçalves Medeiros - *Verba significant, res significantur: a receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal*. Tese de Doutoramento em Letras, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014. Disponível on-line: <http://hdl.handle.net/10316/26492>. [janeiro de 2018].

ARAÚJO, José Rosa de - *A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo*. 2ª edição. Viana do Castelo: Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo, 1983.

ARBESMANN, Rudolph - «The Concept of “Christus Medicus” in St. Augustine» in *Traditio*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954, número 10, pp.1–28.

ARRUDA, Luísa d'Orey Capucho – *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*. Lisboa: Edições Inapa, 1996.

ARRUDA, Luísa – “O Palácio de Xabregas - do legado de Tristão da Cunha às grandes obras do século XVIII” in *Claro-Escuro, Revista de Estudos Barrocos*. Lisboa: Quimera, 1991, números 6-7, pp. 151-161.

ARRUDA, Luísa – *Cirillo Wolkmar Machado. Cultura artística. A Academia. A obra gráfica*. Prova complementar do doutoramento em Belas-Artes apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000. Disponível on-line: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/15997> [outubro 2018]

ARRUDA, Luísa e COELHO, Teresa Campos - *Convento de São Paulo de Serra de Ossa*. Lisboa, Edições Inapa, 2004.

ASHWORTH JR, William B. – “Natural History and the Emblematic Worldview” in *Reappraisals of the Scientific Revolution*. Edição de D. C. Lindberg e R. C. Westman. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp.303-332.

BALDINI, Ugo - The teaching of Mathematics in the Jesuit Colleges of Portugal, from 1640 to Pombal in *The Practice of Mathematics in Portugal: Papers from the International Meeting organized by the Portuguese Mathematical Society*. Edição de Luís Saraiva e Henrique Leitão. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 2004, pp. 293-465.

BALDWIN, Martha R. – “Magnetism and the Anti-Copernican Polemic” in *Journal for the History of Astronomy*. Califórnia: SAGE Publications, 1985, volume 16, número 3, pp.155-173.

BARANDA LETURIO, Consolación – “La mitología como pretexto. La "Filosofía secreta" de Pérez de Moya (1585)” In *Príncipe de Viana*. Gobierno de Navarra: Institución Príncipe de Viana, 2000, número 18, pp. 49-65. Disponível on-line: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/128977> [janeiro de 2018].

BARATA, Mário - *Azulejos no Brasil*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1955.

BELLINI, Eraldo e SCARPATTI, Claudio - *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*. Milano: Vita e Pensiero, 1990.

BONET CORREA, Antonio - *Figuras, modelos e imagenes en los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

BORGES, Nelson Correia - *A Arte nas festas do casamento de D. Pedro II*. Porto: Paisagem Editora, 1986, pp.14-28.

BRUGEROLLES Emmanuelle e GUILLET, David - Grégoire Huret, dessinateur et graveur in *Revue de l'Art*. Lyon: École Normale Supérieure de Lyon, 1997, número 117, pp.9-35. Disponível on-line: doi: <https://doi.org/10.3406/rvart.1997.348339> [janeiro de 2018].

BUCKLEY, Emma - "Ending The 'Aeneid'? Closure and Continuation in Maffeo Vegio's 'Supplementum'" in *Vergilius*. The Vergilian Society, 2006, volume 52, pp.108-137.

CABEÇAS, Mário Henriques – "Obras e remodelações na Sé Catedral de Elvas de 1599 a 1638" in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2004, número 3, pp.239-266.

CAETANO, Joaquim Oliveira e SILVA, Nuno Vassallo – "Breves notas para o estudo do arquitecto João Antunes" in *Poligrafia*. Lisboa, 1993, número 2, pp.151-171.

CAETANO, Joaquim Oliveira - A Maldição de Séneca. Reivindicação e estatuto da arte da pintura no período Barroco in *A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V, 1706-1750. Joanni V Magnifico*. Lisboa: IPPAR - Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1994, pp.119-131.

CAETANO, Joaquim Oliveira e SERRÃO, Vitor - *A pintura em Moura, séculos XVI, XVII e XVIII*. Moura: Câmara Municipal de Moura, 1999.

CAETANO, Joaquim Oliveira – Josefa de Ayala (1630 -1684): "pintora e donzela emancipada" In *Josefa de Óbidos e a invenção do Barroco Português*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga e Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015, pp. 61-84.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago – "A arte de bem viver". A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2005.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago – "O Azulejo Barroco. O Estudo e a Investigação em Portugal" in *Revista de Historia da Arte*, n.º 9, 2012: pp. 106-125.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago e RAMOS, Paulo Oliveira – *O Palácio Ceia : sede da Universidade Aberta : o sítio, o palácio, uma cronologia*. Lisboa: Universidade Aberta, 2014.

CAMERON, Helena Freire - *O conjunto lexicográfico Prosodia (1634-1750), de Bento Pereira, S. J.* Évora: Publicações do Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades [Cidehus], 2018. Disponível on-line: <http://books.openedition.org/cidehus/3343> [Janeiro 2019].

CAMPA, Pedro F. – "The Imago Primi Saeculi Societatis Iesv (1640). Devotion, politics and the emblem el Imago Primi Saeculi Societatis Iesv (1640). Devoción, política y el emblema" in *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2017, número 9, pp.55-71.

CAMPS, Maria da Conceição e CARVALHO, Mário Santiago de – “Presenças do Estoicismo no Curso Aristotélico Jesuíta Conimbricense (1592- 1606)” in *Revista Filosófica de Coimbra*. Coimbra: Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Universidade de Coimbra, 2014, número 46, pp. 349-374.

CARVALHO, Rosário Salema de - A iconografia das Obras de Misericórdia em Arraiolos. Azulejos e Gravuras in *Iconografia e Fontes de Inspiração. Imagem e memória da gravura europeia*. Actas do III Colóquio de Artes Decorativas. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva e Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006.

CARVALHO, Rosário Salema de - Por amor de Deus: representação das obras de misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista, Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007. Disponível on-line: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/1775> [abril 2018].

CARVALHO, Rosário Salema de - “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2011, número 5, pp.79-105.

CARVALHO, Maria do Rosário Salema de, GESSNER, Samuel e TIRAPICOS, Luís - Astronomy and “azulejo” panels in Portuguese Jesuit Colleges in *Stars and Stones*, editado por F. Pimenta, N. Ribeiro, F. Silva, N. Champion, A. Joaquinito e Luís Tirapicos, 2011 [no prelo].

CARVALHO, Rosário Salema de - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*. Lisboa: Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

CARVALHO, Rosário Salema de, e SILVA, Libório Manuel - *Azulejo em/in Braga – O largo tempo do barroco / The Baroque period*. 2a ed. (aumentada). Famalicão: Centro Atlântico, 2016.

CARRUSCA, Susana – “A Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil: um sermão imagético no Algarve Barroco” in *Al-ulyã: Revista do Arquivo Histórico Municipal de Loulé*. Câmara Municipal de Loulé, 2001, número 8, pp.352-353.

CARVALHO, Mário Santiago de - *O Curso Filosófico Jesuíta Conimbricense*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

CARVALHO, Rómulo de - *História do Ensino em Portugal*. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

CARVALHO, Rómulo de – *A Física Experimental em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e Ministério da Educação e das Universidades, 1982.

- CASALE, Vittorio - *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*. Turim: Allemandi, 2011.
- CASALINI, Cristiano - *Aristotle in Coimbra. The Cursus Conimbricensis and the Education at the College of Arts*. Londres: Routledge, 2016.
- CASTRO, Aníbal Pinto de - *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1973.
- CERVELLÓ GRANDE, José María- *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su "Noticia general para la estimación de las artes"*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.
- CHICA ARELLANO, Fernando – “Juan Pérez Moya (1513-1596) en su vertiente de orador sagrado” In *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 171, 1999, págs. 147-198.
- CHONÉ, Paulette – Le Proemio de l'Iconologia de Cesare Ripa traduit en français in *Les Encyclopédies. Construction et circulation du savoir de l'Antiquité à Wikipedia*, coordenação de Martine Groult. Paris: L'Harmattan, 2011.
- CIDRAES, Maria de Lourdes - *Os painéis da Rainha*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.
- CONRIERI, Davide – “Presença italiana na tratadística portuguesa da primeira metade do século XVIII: a Nova arte de conceitos de Francisco Leitão Ferreira” in *Estudos Italianos em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005. Disponível on-line: [https://doi.org/10.14195/0870-8584\\_0\\_5](https://doi.org/10.14195/0870-8584_0_5) [maio 2018]
- CORTESÃO, Luísa – “O Antigo Convento de Santa Marta” in *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*. Lisboa: Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Março 1995, número 2, pp.66-71.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo – “As fontes de inspiração dos azulejos da ‘Galeria das Artes’” in *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*. Lisboa: Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, setembro de 1997, número 7, pp.60-70.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo – Fogos de artifício e artificios de fogo nos séculos XVII e XVIII: a mais efémera das artes efémeras in *Arte Efémera em Portugal*. Coordenação de João Castel-Branco Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp.100-149.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo – *Histoires en Azulejos : Miroir et Mémoire de la Gravure Européenne : Azulejos Baroques à Thème Mythologique dans L'architecture Civile de Lisbonne : Iconographie et Sources d'inspiration*. Tese de doutoramento apresentada na Universidade Católica de Louvain, 2005.

CORREIA, Ana Paula Rebelo – "Apontamentos para o estudo iconográfico da azulejaria setecentista em Cascais. Antigo Testamento, Apocalipse e iconografia mariana" in *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*. Lisboa: Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, 2011, número 31, pp.58-69.

CORREIA, Virgílio - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, Maio-Junho de 1918, 2ª série, volume XIII, números 77-78, pp.167-178.

CORREIA, Virgílio - *Azulejos*. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1956.

DALY, Peter e DIMLER, G. Richard (editores). *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series*. 5 volumes. Toronto: University of Toronto Press, 1997-2007.

DELAFORCE, Angela - *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DES CHENE, Dennis - *Physiologia: Natural Philosophy in Late Aristotelian and Cartesian Thought*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

DEKONINCK, Ralph – Imaginar la Ciência: A cultura emblemática jesuíta entre ars rhetorica y scientia imaginum in *Escrituras de la modernidad: los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*. Edição de Perla Chinchilla e Antonella Romano. México: Universidad Iberoamericana, 2008, pp.143-157.

DIAS, José Sebastião da Silva – "Ecletismo filosófico em Portugal no século XVIII: gênese e destino de uma atitude filosófica" in *Revista Portuguesa de Pedagogia*. Coimbra: Instituto de Estudos Psicológicos e Pedagógicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1972, ano IV, pp. 3-22.

*DICIONÁRIO DA ARTE BARROCA EM PORTUGAL*. Coordenação de José Fernandes Pereira e Paulo Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

DULAHEY, Martine – «Joseph le patriarche, figure du Christ, dans Figures de l’Ancien Testament chez les Pères» in *Cahiers de Biblia Patristica*. Turnhout: Brepols Publishers, 1989, número 2, pp.83-105.

DULAHEY, Martine - "Daniel dans la fosse aux lions dans l’enseignement de l’Église primitive" in *Revue des Sciences Religieuses*. Estrasburgo: Université de Strasbourg, 1998, número 72, pp.38-50.

EASTIN, Kristi– "Visualizing Virgil: The Pictorial Agenda(s) of Sebastian Brant. Echos du monde classique" in *Classical news and views*. Toronto: University of Toronto Press, January 1969, volume XIII, número 1, pp. 85-129.

ESPANCA, Túlio – "Artes e Artistas em Évora no século XVIII" In *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora, ano VIII, números 21-22, janeiro - junho de 1950.

ESPANCA, Túlio – “Notícia dos edifícios do Colégio e Universidade do Espírito Santo de Évora”, *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora, números 41-42, janeiro- dezembro de 1959, pp.155-211.

ESPANCA, Túlio - *Inventário Artístico do Concelho de Évora*. 2 volumes. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1966.

ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Évora Zona Norte (concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas)*. Volume I (tomo VIII). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975.

EVANS, Robert John Weston - *The Making of the Habsburg Monarchy, 1550-1700*. New York: Oxford University Press, 1979.

FABRE, Pierre – “Le développement de l'histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles» In *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1921, tome 39, pp. 193-211.

FALCÃO, José António, LAMEIRA, Francisco e SERRÃO, Vítor - *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e História de Um Espaço Barroco (1672-1698)*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2007.

FALDI, Italo - “Paolo Guidotti e gli affreschi della sala del cavaliere” nel Palazzo di Bassano di Sutri” in *Bollettino d'Arte*. Roma: Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 1957, fascículo III-IV, pp.278-295. Disponível on-line:

[http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArtelt/documents/1482237676855\\_10\\_-\\_Faldi\\_266.pdf](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArtelt/documents/1482237676855_10_-_Faldi_266.pdf) [abril 2018].

FEINGOLD, Mordechai (editor) - *The new science and Jesuit science. Seventeenth century perspectives*. Boston: Dordrecht, 2003

FERREIRA, João Palma - *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

FERREIRA, Sílvia e COUTINHO, Maria João - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2014.

FINDLEN, Paula (editor) - *Athanasius Kircher: the last man who knew everything*. Nova Iorque: Routledge, 2004.

FITAS, Augusto José dos Santos – “Os azulejos da sala de aula de Filosofia Natural (Física)” [no prelo].

FLETCHER, John Edward - *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis'*. Leiden e Bristol: Brill, 2011.

FLOR, Susana Varela – “As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivados a partir da oficina de Marcos da Cruz (a. 1637-1683)” in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da*

*Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2010-2011, números 9-10, pp.291-307.

FLOR, Susana Varela e FLOR, Pedro - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*. Lisboa: Scribe, 2016.

FORNARI, Giuseppe - "Aristotele e la rivalità delle immagini. Il "Proemio" dell'"Iconologia" e i paradossi dell'imitazione nell'aristotelismo del Cinquecento" in *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, coordenado por Sonia Maffei, 2010, pp.61-90.

FRANCO, Anísio - António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço Barroco in *Jerónimos 4 séculos de Pintura*. Coordenação científica de Anísio Franco. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1992, volume II, pp.206-227.

FRANKEN, Daniel e VAN DER KELLEN, Johan Phillip - *L'œuvre de Jan van de Velde*. Paris: E. Plon, 1883.

FUMAROLI, Marc - *La scuola del silenzio* [versão italiana de *L'école du silence*. Paris: Flammarion, 1994]. Milão: Adelphi, 1995.

FUMAROLI, Marc - *L'âge de l'éloquence: rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Paris: Librairie Droz, 1980.

GANDRA, Manuel Joaquim – "Emblemas e leitura da imagem simbólica no Palácio Nacional de Mafra: esboços para uma exposição virtual" in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Mafra*. Mafra: Câmara Municipal de Mafra, 2004, pp.9-72.

GESSNER, Samuel e LEITÃO, Henrique - "Euclid in tiles: the mathematical azulejos of the Jesuit college in Coimbra" in *Mathematische Semesterberichte*. Springer Nature, 2014, volume 61, número 1, pp.1-5. Disponível on-line: <https://doi.org/10.1007/s00591-014-0130-8> [janeiro 2018].

GESSNER, Samuel e LEITÃO, Henrique - «Una tribus ratio : Ikonographie der Wissensvermittlung und Selbstdarstellung der Jesuiten im Thesensaal des Kollegs in Lissabon» in *Mathematische Semesterberichte*. Springer Nature, 2015, volume 62, pp.1-6. Disponível on-line: <https://doi.org/10.1007/s00591-014-0138-0> [janeiro 2018].

GESTOZO Y PÉREZ, José – *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos*. Sevilha: Tipografia La Andalucía Moderna, 1903.

GINZBURG, Carlo – "High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries" in *Past & Present*. New York: Oxford University Press, 1976, número 73, pp.28-41.

GIURGEVICH, Luana e LEITÃO, Henrique - *Clavis Bibliothecarum. Catálogos e inventários de livrarias de instituições religiosas em Portugal até 1834*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2016.

GOMBRICH, Ernst Hans – “Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Londres: The Warburg Institute, 1948, volume 11, pp.163-192.

GOMBRICH, Ernst Hans – *The essential Gombrich: selected writings on art and culture*. Londres: Phaidon Press, 1996.

GOMES, Joaquim Ferreira - *Martinho de Mendonça e a sua obra pedagógica, com a edição crítica dos Apontamentos para a educação de hum menino nobre*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos, 1964.

GOMES, João Pereira – “Últimas actividades filosóficas na Universidade de Évora” in *Brotéria, Revista Contemporânea de Cultura*. Lisboa: novembro 1959, volume 69, pp.393-404.

GOMES, Pinharanda - *Os Conimbricenses*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

GOMES, Paulo Varela, DELAFORCE, Angela, MONTAGU, Jennifer, SOROMENHO, Miguel - “A fountain by Gian Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata”, in *The Burlington Magazine*, Dezembro, 1998.

GONÇALVES, Susana Nobre - *André Gonçalves e a Pintura de Cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750). O caminho da Internacionalização*. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade de Lisboa, 2002.

GONÇALVES, Flávio – “João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto” in *Arquivos do Centro Cultural Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, volume 5, pp.301-357.

GONÇALVES, Flávio – “As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na Arte Portuguesa sa primeira metade do século XVIII in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1983, III série, número 89, I tomo, pp. 245-269.

GONÇALVES, Flávio – “A data e o autor dos azulejos do clautro da Sé do Porto” in *Revista da Faculdade de Letras do Porto - História*. Porto: Universidade do Porto, 1987, volume 4, pp.257-271.

GONÇALVES, Flávio – “Breve ensaio sobre a iconografia da Pintura Religiosa em Portugal” in *Belas Artes*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1973, 2ª série, número 27, pp.37-68.

GONÇALVES, Flávio – *História da Arte: Iconografia e Crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

GORMAN, Michael John - Mathematics and Modesty in The Society Of Jesus. The Problems of Christoph Grienberger (1564-1636) in *The New Science and Jesuit Science: Seventeenth Century Perspectives*. Edição de Mordechai Feingold. Dordrecht: Kluwer, 2003, pp.1-120.

GORMAN, Michael John – “Jesuit explorations of the Torricellian space: carp-bladders and sulphurous fumes” in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*. Roma: École Française de Rome, 1994, tome 106, número 1, pp.7-32. Disponível on-line : [https://www.persee.fr/doc/mefr\\_1123-9891\\_1994\\_num\\_106\\_1\\_4306](https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1994_num_106_1_4306) [outubro 2018]

GORMAN, Michael John - The Angel and the Compass: Athanasius Kircher’s Magnetic Geography in Athanasius Kircher: the last man who knew everything editado por Paula Findlen. Nova Iorque: Routledge, 2004, pp.239-260.

GOULART, Artur e SERRÃO, Vítor – “O ciclo de frescos com Sibilas e Profetas da Igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico” in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2004, número 3, pp.211-238.

GRANT, Edward - *Much Ado about Nothing: Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution*. New York: Cambridge University Press. 1981

GREEN, Henry - *Andrea Alciati and his books of Emblems*. Londres: Trubner, 1873.

GRIFFIN, N. - «Enigmas, Riddles, and Emblems in Early Jesuit Colleges» in *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics, Glasgow Emblem Studies*, editado por Luís Gomes. 2008, número 13, pp.21-39.

GROMICHO, António Bartolomeu - *A Sala dos Actos da Antiga Universidade de Évora*, Évora, 1950.

GUDIOL, José - “Las pinturas de Fernando Gallego en la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca” In *Goya: Revista de Arte*, Nº 13, 1956, pp.8-13.

GREGÓRIO, Paulo Renato Ermitão – *A Igreja da Misericórdia de Torres Novas (1572- 1700)*. Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 2003.

GUEDES, Natália Brito Correia. *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*. Lisboa: Livros Horizonte, 1971.

HASKELL, Yasmin - Practicing What They Preach? Vergil and the Jesuits in *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*. Edição de Joseph Farrell and Michael C.J. Putnam. Londres: Blackwell Publishing, 2010, pp.203-216.

HENRIQUES, Paulo, MONTEIRO, João Pedro e PAIS, Alexandre Nobre - *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003.

KALLENDORF, Craig - Vergil and Printed Books, 1500–1800 in *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*. Edição de Joseph Farrell and Michael C.J. Putnam. Londres: Blackwell Publishing, 2010, pp.235-250.

HIDALGO-SERNA, Emilio - *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián: el "concepto" y su función lógica*. Barcelona : Anthropos Editorial, 1993.

HOCHMANN, Michel - À propos de la cohérence des programmes iconographiques de la Renaissance in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*. Editado por Michel Hochmann, Julian Kliemann, Jérémie Koering e Philippe Morel. Roma: Collection d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome, 2008, pp.83–94.

HOCHMANN, Michel - Ekphrasis efficace. L'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVIe siècle in *Peinture et rhétorique*. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 1993.

HOPE, Charles - Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance in *Patronage in the Renaissance*, com edição de Guy Fitch Lytle e Stephen Orgel. Princeton: Princeton University Press, 1981, pp.293–343.

INSOLERA, Lydia Salviucci - *L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: Genesi e fortuna del libro*. Miscellanea Historiae Pontificiae edita a Facultate Historiae Ecclesiasticae in Pontificia Universitate Gregoriana 66. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004.

JACQUINET, Luísa - “Manuel Pereira (C.O.), arquiteto: contributos para a desconstrução de um enigma da historiografia da arte” in *Invenire – Revista de Bens Culturais da Igreja*. Lisboa: Patriarcado de Lisboa, 2013, número 7, pp.14-19.

KEMMLER, Rolf - “Para uma melhor compreensão da história da gramática em Portugal: a gramaticografia portuguesa à luz da gramaticografia latino portuguesa nos séculos XV a XIX” in *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Santiago de Compostela: Associação Internacional de Lusitanistas 2013, número 19, pp. 145-176.

KLEIN, Robert - «La Théorie de L'expression Figurée dans Les Traités Italiens sur Les Imprese, 1555-1612» in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. Paris: Librairie Droz, 1957, tomo 19, número 2, pp.320-342. Disponível on-line: <http://www.jstor.org/stable/20673905> [janeiro 2018].

KLEIN, Robert - *La Forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Recolha de textos organizada por André Chastel. Paris: Gallimard, 1970.

- LAIRD, Andrew - Juan Luis de la Cerda and the predicament of commentary in *The Classical Commentary, Histories, Practices, Theory*. Edição de Roy K. Gibson e Christina Shuttleworth Kraus. Leiden: Brill, 2002, pp.171-203.
- LAMEIRA, Francisco – *A Arte na História da Cidade*. Faro: Câmara Municipal de Faro, 1999.
- LAMEIRA, Francisco - *A Talha em Portugal no Antigo Regime*. Faro: Câmara Municipal de Faro, 2000.
- LAMEIRA, Francisco - *A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco*. Faro: Câmara Municipal de Faro, 2000.
- LAURENS, Pierre - «L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique : le point sur une recherche» nos *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Lyon: École Normale Supérieure de Lyon, ano 149, número 2, 2005, pp. 883-910. Disponível on-line: [https://www.persee.fr/doc/crai\\_0065-0536\\_2005\\_num\\_149\\_2\\_22901](https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2005_num_149_2_22901) [janeiro 2018].
- LAVIN, Marilyn Aronberg - *The Place of Narrative: Mural Decoration In Italian Churches, 431-1600. The Work of Art Before The Work Of Art*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1990.
- LEE, Rensselaer W. - "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting" in *Art Bulletin*. Londres: College Art Association, 1940, volume XXII, pp.197-269.
- LEITÃO, Henrique – “Jesuit Mathematical Practice in Portugal, 1540–1759” in *Archimedes, The New Science and Jesuit Science: Seventeenth Century Perspectives*, editado por Mordechai Feingold. Volume 6. Dordrecht: Springer, 2003: pp.229-247. [https://doi.org/10.1007/978-94-017-0361-1\\_5](https://doi.org/10.1007/978-94-017-0361-1_5).
- LEITÃO, Henrique - *A Ciência na «Aula da Esfera» no Colégio de Santo Antão 1590-1759*. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier, 2007.
- LEITÃO, Henrique - Azulejos que testemunham uma tradição de ensino científico in *Azulejos que ensinam*, coordenação científica de António Leal Duarte. Coimbra: Museu Nacional Machado de Castro, 2007, pp.16-25.
- LOACH, Judi - L'influence de Tesouro sur le Père Ménéstrier in *La France et L'Italie aux temps de Mazarin*, com edição de Jean Serroy. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1986, pp. 167-171.
- LOBO, Rui - *O Colégio-Universidade do Espírito Santo de Évora*. Évora: Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), 2009.
- LOHR, C.H. - Jesuit Aristotelianism and the Sixteenth-Century Metaphysics in *Paradosis: Studies in Memory of Edwin A. Quain*. Edição de H.G. Fletcher III e M.B. Schulte. New York: Fordham University Press, 1976, pp.203-220.

LOPEZ TORRIJOS, Rosa - *La Mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

LUND, Christopher C. - "Francisco Leitão Ferreira's Nova arte de conceitos. A Portuguese Apology for the Conceit in the Tradition of Gracián and Tesouro" in *Luso-Brazilian Review*. Wisconsin: University of Wisconsin Press 1977, volume 14, numero 1, pp. 60-75 Disponível on-line: <https://www.jstor.org/stable/3513006> [janeiro 2018].

M. GABRIELE, C. GALASSI, R. GUERRINI (editores) - *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi*. Florença, 2013.

MACHADO, José Alberto Gomes - *André Gonçalves - Pintura do Barroco Português*. Lisboa: Estampa, 1996.

MACHADO, José Alberto Gomes - As pinturas a fresco da sacristia nova da Igreja do Espírito Santo de Évora (1599) in *Barroco: Actas do II Congresso Internacional*, coordenação de Fausto Sanches Martins. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp.281-289. Disponível on-line: <https://www.ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7530.pdf> [janeiro 2018]

MADAHIL, António Gomes da Rocha – A Insígnia da Universidade de Coimbra. Separata da revista *O Instituto de Coimbra*, volume 92, 1ª parte, 1937.

MAFFEI, Sonia – "I limiti dell'ekphrasis: quando i testi originano immagini" In *Studi di Memofonte*, revista on-line semestrale, 2015, número 15. Disponível on-line: <http://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-15-2015/#s-maffei-i-limiti-dellekphrasis-quando-i-testi-originano-immagini> [janeiro 2018].

MAFFEI, Sonia – Cartari e gli dèi del nuovo Mondo il trattatello sulle Imagini de gli dei indiani di Lorenzo Pignoria in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*. Roma: Ginevra Bentivoglio Editoria, 2013, pp.61-120.

MAFFEI, Sonia - La politica di Proteo. Trasformazioni e peripezie dell'Iconologia di Cesare Ripa in *Officine del nuovo. Sodalizi tra letterati artisti ed editori nella cultura italiana tra Riforma e Controriforma* in Atti del Colloquio internazionale, com edição de H. Hendrix e P. Procaccioli. Roma: Vecchiarelli, 2008, pp. 479-495.

MAIA, Pedro Moacir – *Os cinco sentidos, os trabalhos dos meses e as quatro partes do Mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco, em Salvador, Bahia*. Brasília: Centro Gráfico do Governo Federal, 1990.

MÂLE, Émile - *L'Art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe siècle*, Italie. France. Espagne. Flandres. Paris: Armand Colin, 1932.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse e PREAUD, Maxime, *Catalogues de la Collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal, par Pierre-Jean Mariette*. 3 volumes. Lisboa e Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Bibliothèque National de France, Fundação da Casa de Bragança, 1996.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, «Information artistique et mass-media au XVIII<sup>e</sup> siècle: la difusion de l'ornement gravé rococo au Portugal” in Actas do Congresso Internacional de Estudos em Homenagem a André Soares, A arte em Portugal no século XVIII, *Bracara Augusta*. Braga 1973, tomo II, vol. XXVII, pp. 412-445.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, *L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIIe siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1983.

MANGUCCI, Celso - “Olarias de Louça e Azulejos da Freguesia de Santos-o-Velho dos meados do século XVI aos meados do século XVIII” in *Al-madan*, 1996, 2<sup>a</sup> série, número 5, pp.155-168.

MANGUCCI, Celso - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, 1998.

MANGUCCI, António Celso, "Imagens da China. Fontes gráficas para os azulejos do Sobralinho" in *Al-madan*. Almada: Centro de Arqueologia de Almada, 1998, 2<sup>a</sup> série, número 7, pp.141-145.

MANGUCCI, Celso - “A Estratégia de Bartolomeu Antunes: mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)” in *Al-madan*. Almada: Centro de Arqueologia de Almada, 2003, 2<sup>a</sup> série, número 12, pp. 135-148.

MANGUCCI, Celso - “As gravuras de Nicolas Lancret e os azulejos da Quinta da Trindade, no Seixal” in *Al-madan*. Almada: Centro de Arqueologia de Almada, 2005, 2<sup>a</sup> série, número 13, pp.113-118.

MANGUCCI, Celso - «Francisco da Silva, Francisco Lopes Mendes e António de Oliveira Bernardes na Igreja da Misericórdia de Évora» in *Cenáculo, Boletim on-line do Museu de Évora*. Évora: Museu de Évora, setembro de 2008, pp.3-18.

MANGUCCI, Celso - Nova História, Novas Imagens. A singular experiência dos programas iconográficos religiosos seiscentistas em azulejos in *Um Gosto Português. O Uso do azulejo no século XVII*. Edição de João Pedro Monteiro. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo e Babel Editora, 2012, pp.237-246.

MANGUCCI, Celso - *A iconografia de São Lourenço Justiniano nos azulejos dos conventos Lóios de Évora e Arraiolos*. Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora e Rota do Azulejo no Alentejo, 2013.

MANGUCCI, Celso - Valentim de Almeida, agradável pintor de países in *O exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII)*. Coordenação de Maria Antónia Pinto de Matos e Alexandra Curvelo. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp.133-144.

MANGUCCI, Celso - Com a pena e com o pincel: a hagiografia de São Lourenço Justiniano e a defesa da Congregação de São João Evangelista nos azulejos de Arraiolos, Vilar de Frades e Évora in *Actas do I Colóquio Sacrae Imagines. Ciclos de Iconografia Cristã na Azulejaria*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2013, pp.123-149.

MANGUCCI, Celso - «Sob o império da Retórica. Os programas iconográficos de Santiago e São Mamede de Évora» In *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, junho de 2014, número 8, pp.34–47.

MANGUCCI, Celso - Universo, Universidade. O enigma dos azulejos da torre octogonal do Colégio Jesuíta de Évora in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, coordenação de Susana Varela Flor. Lisboa, ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2015. Disponível on-line: <http://digitile.gulbenkian.pt/cdm/ref/collection/est/id/31> [abril 2018].

MANGUCCI, Celso - “Um Esquecimento Premeditado, Cirilo Volkmar Machado e a Historiografia da Azulejaria Portuguesa” in *Artis, Revista de História da Arte e Ciências do Património*. Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016, número 4, pp.28-33.

MANGUCCI, Celso, RELVAS, Cátia, NUNES, Margarida, TOMAZ, Marco, ABOUD, Rana, CANDEIAS, António. MIRÃO, José e FERREIRA, Teresa – Análise de pastas cerâmicas e vidrados dos azulejos do frontal de altar do Convento de Nossa Senhora dos Remédios de Évora in *A Reforma Teresiana em Portugal - Congresso Internacional*, 2015. Marco de Canaveses: Edições Carmelo, 2017, pp.249-261.

MANGUCCI, Celso, CÂMARA, Alexandra Gago da e VERÃO, Teresa – “No vão do quinto Arco das Águas Livres. Os azulejos da Fábrica do Rato para a Ermida de Nossa Senhora de Monserrate” in *Cadernos do Arquivo Municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2ª série, número 7, julho de 2017, pp.171-191.

MANGUCCI, Celso - A Escritura das Imagens. A narrativa didáctica das obras de Misericórdia in *Um Compromisso para o Futuro, 500 anos da 1ª edição impressa do Compromisso da Confraria da Misericórdia*. Coordenação de Maria Margarida Montenegro e Henrique Leitão. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2017, pp.189-244.

MANGUCCI, Celso - “Os arquitectos e a direcção das campanhas decorativas com azulejos” in *Artis-on*. Edição especial, actas do Colóquio Quem faz o quê: processos criativos em azulejo. Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018, número 6, pp.25-31. Disponível on-line: <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/issue/view/11> [outubro 2018]

MANGUCCI, Celso, CANDEIAS, António e PIORRO, Luís - *A Redescoberta das Pinturas de Francisco Lopes Mendes*. Évora: Santa Casa da Misericórdia de Évora, 2019.

MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón - Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco. Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII. Dissertação de doutoramento apresentada na Universidade Autónoma de Madrid, 2011.

MARINHO, Lúcia Maria Rodrigues - *Santa Teresa de Jesus na azulejaria e pintura do século XVIII*. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018.

MARKL, Dagoberto – *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.

MARKL, Dagoberto e SERRÃO, Vítor – «Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital de Todos os Santos (1580-1613)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 86, I e II tomos. Lisboa: Junta Distrital de Lisboa, 1980, pp.161–215.

MARTÍNEZ SOBRINO, Alejandro e GARCÍA ROMÁN, Cirilo, - Las Empresas Morales de Juan de Borja Instrumento de Pedagogía Jesuítica in *Imago Revista de Emblemática y Cultura Visual*. València: Universitat de València, 2017, número 9, pp. 73-86. Disponível on-line: <http://dx.doi.org/10.7203/imago.9.10831> [abril 2018].

MARTINS, Fausto Sanches - *A Arquitectura dos primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542 - 1759 - Cronologia, Artistas, Espaços*. 2 volumes. Policopiada. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras do Porto, 1994.

MARTINS, Fausto Sanches - *Jesuítas em Portugal, 1542-1759. Arte, Culto, Vida Quotidiana*. Porto: Edição do Autor, 2014.

MASSON, André - «Le Décor des bibliothèques anciennes au Portugal et en Espagne » In *Bulletin des bibliothèques de France*, 1962, número 2, pp.87-99. Disponível on line: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1962-02-0087-002> [abril 2018].

MECO, José - Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa: período inicial, até cerca de 1691, separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 1979, III série, número 95.

MECO, José – Os frontais de Altar Quinhentistas e Seiscentistas no Azulejo. Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 1990-1998.

MECO, José - A azulejaria e a cerâmica escultórica nos Jerónimos in *Jerónimos 4 séculos de Pintura*. Coordenação científica de Anísio Franco. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1992, volume I, pp.108-123.

MECO, José - "Algumas Fontes Flamengas do Azulejo Português: Otto Van Veen, Rubens in *Azulejo*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo: números 3-7, 1995-1999, pp.23-60.

MECO, José – *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.

MECO, José – Os azulejos do antigo Colégio de Jesus, dos Meninos Órfãos in *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria*. Lisboa, Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier (1506-2006), 2005.

MECO, José – Palácio do Marquês de Pombal in *Azulejos, Maravilhas de Portugal*. Coordenação de Rosário Salema de Carvalho. Farnalhão: Centro Atlântico, 2017, pp.267-273.

MENDEIROS, José Filipe – "O Humanismo da Universidade de Évora" in *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora, Janeiro-Dezembro de 1959, ano XVI, números 41-42, pp.47-90.

MENDEIROS, José Filipe - *Os azulejos da Universidade de Évora*. Évora: Universidade de Évora, 2002.

MESQUITA, Marieta Dá - *História e arquitectura uma proposta de investigação. O Palácio dos Marqueses de Fronteira com situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal*. Tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1992.

MILLET, Olivier – Parole et image dans la représentation allégorique des «arts» à la fin de l'âge baroque. Notes sur quelques azulejos de l'Université d'Evora in *De la Péninsule Ibérique à l'Amérique Latine*. Mélanges en l'honneur de Jean Subirats. Edição de Marie Roig Miranda. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1992, pp.151-167.

MOTA, Bernardo Machado - *O estatuto da Matemática em Portugal nos séculos XVI e XVII*. Dissertação de doutoramento apresentada na Universidade de Lisboa, 2008. Disponível on-line:  
[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/530/1/16257\\_EstatutoMatPortugalXVIeXVII.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/530/1/16257_EstatutoMatPortugalXVIeXVII.pdf) [Janeiro 2018]

MULRYAN, John – "Translations and Adaptations of Vincenzo Cartari's *Imagini and Natale Conti's Mythologiae: The Mythographic Tradition in the Renaissance*" in *Canadian Review of Comparative Literature*. University of Alberta, 1981, Volume 8, Number 2, pp.272-283.

NEVES, José Acúrsio das - *Noções históricas económicas e administrativas sobre a produção e a manufactura das sedas em Portugal, particularmente sobre a Real Fábrica do subúrbio do Rato e suas anexas*. Lisboa: Imprensa Régia, 1827

- NEVES, José Cassiano - *Jardins e Palácios dos Marqueses da Fronteira*. Lisboa: Gama, 1941.
- O'MALLEY, John - *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- O'MALLEY, John - *The Jesuits II: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006
- OULD, Tim, *Jacopo Zucchi, Artist-Iconograph* in EREMAJ, electronic Melbourne art journal, Australia, Melbourne, numero 2, 2007. Versão on-line:  
[https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/04/ould\\_ostrich.jpg](https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/04/ould_ostrich.jpg) [junho 2018]
- PAIS, Alexandre Nobre - "O Theatro Moral de la Vida Humana no Convento de São Francisco da Bahia" in *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para a comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1998-1999, números 36-37, pp.100-124.
- PAIS, Alexandre Nobre - Sebastião de Almeida, 1771-1779 in *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 2003, pp.282-307.
- PAIS, Alexandre Nobre – "Fabricado no Reino Lusitano o que antes nos vendeu tão caro a China": a produção de faiança em Lisboa, entre os reinados de Filipe II e D. João V. Tese de doutoramento apresentada na Universidade Católica Portuguesa, 2012. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.14/10123> (julho 2017).
- PALLUCCHINI, Rudolfo - *Mostra degli incisori veneti del settecento*. 2ª edição. Veneza: Libreria serenissima, 1941.
- PANOFSKI, Erwin - *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Tradução de Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- PANOFSKI, Erwin - *Idea, A Concept in Art Theory*. Columbia: University of South Carolina Press, 1968.
- PANOFSKI, Erwin – *Idea, Contribuição a história do conceito da antiga teoria da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1994.
- PANOFSKI, Erwin - *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 1955.
- PANOFSKI, Erwin - *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*. Nova York: Oxford University Press, 1939.
- PATTERSON, Annabel - *Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry*. Berkeley: University of California Press, 1987.

- PEREIRA, João Castel-Branco - *Cerâmica Neoclássica em Portugal*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1997.
- PEREIRA, Fernando António Baptista - *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*. Tese doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001.
- PIERGUIDI, Stefano – “Giovanni Guerra and the Illustrations to Ripa's *Iconologia*” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Londres: The Warburg Institute, 1998, volume 61, pp. 158-175. Versão on-line: <http://www.jstor.org/stable/751248> [junho 2018].
- PINA, Isabel Castro - *Os Lóios em Portugal: origens e primórdios da Congregação dos Cónegos Seculares de São João Evangelista*. Tese de Doutoramento em História, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- PIRES, António Caldeira - *A história do Palácio Queluz*. 2 volumes. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924-1926.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso – “Flores, Fernández y Oliva: Tres azulejeros para las obras reales de Felipe II” in *Archivo Español de Arte*. Madrid, 2002, número 298, pp.198-206.
- POTTEMAN, Katel – “The Use of the Visual in Classical Jesuit Education and Teaching and Education” in *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education*. Taylor and Francis, 2000, volume 36, número 1, pp.178-196.
- PRAZ, Mario – *Imágenes del Barroco. Estudios de Emblemática*. Tradução de José María Parreño. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.
- PRAZ, Mario - *Studies in Seventeenth-century Imagery*. 2 edição revista e aumentada. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.
- PRIETO, Andrés I. - *Missionary Scientists: Jesuit Science in Spanish South America, 1570-1810*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2011.
- PRODI, Paolo - “Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica” in *Archivo Italiano per la storia della Pietà*. Roma, 1965, volume IV, pp.123-212.
- QUEIRÓS, José - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*. Edição de José Manuel Garcia e Olando da Rocha Pinto. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

- RAVELLI, Lanfranco - "Un a primizia inedita di Bortolo Litterini datata '1700' e altre aggiunte" in *Arte Documento*. Milão: Edizioni della Laguna, 2004, número 20. Versão on-line: <http://www.artericerca.com/Arte%20Documento/Bortolo%20Litterini%20-Ravelli.htm> [junho 2018].
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*. 3 tomos. Paris : Presses Universitaires de France, 1955-1959.
- REDONA, Pier Virgilio Begni - *Alessandro Bonvicino: il Moretto da Brescia*. Brescia: Banca San Paolo di Brescia, 1988. Versão on-line: <http://www.lombardiabeniculturali.it/dolly/oggetti/429/bookreader/#page/465/mode/1up> [abril 2013].
- RIBEIRO, Vítor – “Ceramistas do século XVIII” in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.4-16.
- ROBERTSON, Clare - “Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Londres: The Warburg Institute, 1982, volume 45, pp.160-181.
- RODRIGUES G. DE CEBALLOS, Alfonso - Figura y realidad: La eucaristia en la pintura comaprada del antiguo y del nuevo testamento in *La Biblia en el Arte y en la Literatura*. Edição de Javier Azanza, Vicente Blaguer y Vicente Collado. Valencia e Pamplona: Universidad de Navarra, 1999, volume II, pp.81-101.
- RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio R. – "Un traductor extremeño de Virgilio en el siglo XVII, El maestro Diego López. Ensayo bibliográfico sobre las traducciones de Diego López (1600-1721) in *Revista do Centro de Estudios Extremeños*. Badajoz: Centro de Estudios Extremeños, 1930, número IV, pp.195-210.
- ROSA, Teresa Maria Rodrigues da Fonseca - *História da Universidade Teológica de Évora (séculos XVI a XVIII)*. Lisboa: Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2013. Disponível on-line <http://hdl.handle.net/10451/8258> [junho 2018].
- ROSSA, Walter - *Além da Baixa: indícios de planeamento urbano na Lisboa Setecentista*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1998.
- ROVELSTAD, Mathilde e CAMILLI, Michael - “Emblems as Inspiration and Guidance in Baroque Libraries” in *Libraries & Culture*, 1994, volume 29, número 2, pp.147-165.
- SALDANHA, Nuno - André Gonçalves in *Joanni V Magnifico - A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994, pp.145-156.
- SALDANHA, Nuno - *Poéticas da imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Edições Caminho, 1995.
- SALDANHA, Nuno – *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

SANTOS, Diana Gonçalves – *Azulejaria de Fabrico Coimbra (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*. Dissertação de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014

SANTOS, Diana Gonçalves – Fontes gravadas para a azulejaria seiscentista segundo a sua classificação tipológica in *Um Gosto Português. O Uso do azulejo no século XVII*. Edição de João Pedro Monteiro. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo e Babel Editora, 2012, pp.223-234.

SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos – “Os Jesuítas e o ensino das Matemáticas em Portugal” in *Brotéria, Revista Contemporânea de Cultura*. Lisboa, março de 1935, volume 20, fase 3, pp.193

SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos – “Obra científico-literária e pedagógica da Universidade de Évora” in *Brotéria, Revista Contemporânea de Cultura*. Lisboa: novembro 1959, volume 69, pp. 377-392.

SANTOS, Reinaldo dos - *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul, 1957.

SEBASTIAN, Luís – *A produção oleira de faiança em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010. Disponível on-line: <https://run.unl.pt/handle/10362/5562> [Julho 2017].

SEBASTIÁN, Santiago - *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Forma, 1981.

SEBASTIÁN, Santiago - *Emblemática e Historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Depois do terremoto: subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*. 4 volumes. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

SERÉS GUILLÉN, Guillermo - “El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria” in *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, Nº 7, 2003, pp.397-421.

SERÉS GUILLÉN, Guillermo - Antecedentes exegéticos de la "Filosofía secreta" de Juan Pérez de Moya (1585) publicado na coletânea "Por discreto y por amigo": mélanges offerts à Jean Canavaggio, em edição coordenada por Benoît Pellistrandi, Christophe Couderc e Jean Canavaggio, 2005, pp.633-648.

SERRÃO, Vítor – “O arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco - Novos documentos e obras (1616-1636)” in *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*. Lisboa, 1977, número 83, pp.143-201.

SERRÃO, Vítor - “O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional: A Obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)” in *Lusofonia, Revista da Faculdade de Letras*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 1996-1997, números 21-22, pp. 245-267.

SERRÃO, Vítor - António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II in *A Cripto-História de Arte e outros estudos*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, pp. 125-148.

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal - O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SERRÃO, Vítor – *As Igrejas do Salvador, São Tiago e São Pedro de Torres Novas*. Torres Novas, 2012.

SERRÃO, Vítor – *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*. Fundação Casa de Bragança, 2012.

SERRÃO, Vítor – A actividade Artística de António de Oliveira Bernardes na Igreja da Conceição da Luz: um exemplo de cripto-história da arte in *A Herança de Santos Simões. Novas perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*. Coordenação de Susana Varela Flor. Lisboa: Edições Colibri, 2014, pp.457-474.

SERRÃO, Vítor – *Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2015.

SEZNEC, Jean – *La Survivance des dieux Antiques. Essai sur le rôle de la Tradition Mythologique dans l'Humanisme et dans l'art de la Renaissance*. Londres: Warburg Institute, 1940.

SEZNEC, Jean – *La Survivance des Dieux Antiques. Essai sur le rôle de la Tradition Mythologique dans l'Humanisme et dans l'art de la Renaissance*. 2ª edição. Paris: Flammarion, 1980.

SIMÕES, João Miguel dos Santos – “Alguns azulejos de Évora” in *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora, 1945, ano III, números 9-10, pp. 91-104.

SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. 2ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

SIMÕES, João Miguel dos Santos - *Azulejaria portuguesa no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada sob a direcção de Maria Alexandra Gago da Câmara. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

SINZIG, Frei Pedro - “Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja do Convento de São Francisco da Bahia” in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*. Salvador, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 1933, número 59, pp.195-219.

SMITH, Robert Chester - “French models for portuguese tiles” in *Apollo, The international magazine of arts*. Londres: Apollo Magazine, 1973, nova série, número 13, pp.396-407.

SMITH, Robert Chester - “Três Estudos Bracarenses”. Separata da *Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1970, números 24 a 26.

- SOBRAL, Luís de Moura - Non Mai Abastanza. Desenho, pintura e prática académica na época do Magnânimo in *A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V, 1706-1750. Joanni V Magnifico*. Lisboa: IPPAR - Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1994, pp.109-115.
- SOBRAL, Luís de Moura - *Pintura e Poesia na Época Barroca*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- SOBRAL, Luís de Moura - *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*. Lisboa: Ministério da Cultura, IPPAR - Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998.
- SOBRAL, Luís de Moura e BOOTH, David W. (editores) - *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII. The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries*. 2 volumes. Lisboa: IPPAR - Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999.
- SOBRAL, Luís de Moura - *Pintura Portuguesa do século XVII, história, lendas e narrativas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2004, pp.205-207.
- SOBRAL, Luís de Moura - «'Occasio' and 'Fortuna' in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation» in *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics. Glasgow Emblem Studies*, com edição de Luís Gomes. Glasgow: University of Glasgow, 2009, número 13, pp.101-124.
- SOBRAL, Luís de Moura - «The Emblem Book Collection of Diogo Barbosa Machado (1682-1772)», in L. Gomes (ed.), *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics, Glasgow Emblem Studies*, com edição de Luís Gomes. Glasgow: University of Glasgow, 2009, número 13, pp.153-289.
- TABORDA, José da Cunha - *Regras da arte da pintura: com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mais célebres professores: escritas na lingua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez e Borba*. Lisboa: Imprensa Régia, 1815.
- TAVARES, Pedro Vilas Boas - "Jorge de São Paulo (C.J.S.E.) e o seu Epílogo e Compêndio de Memórias. Traços de um padrão contra o esquecimento" in *Quando os Frades faziam história. De Marcos de Lisboa a Simão de Vasconcelos*. Porto, Centro Interuniversitário de História de Espiritualidade, 2004. Versão on-line:
- THOFNER, Margit - "Making a Chimera: Invention, Collaboration and the Production of Otto Vaenius's Emblemata Horatiana" in *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective, Glasgow Emblem Studies*. Glasgow: University of Glasgow, 2003, número 8, pp.17-44.
- TOBIAS, Gisela e TOBIAS, Werner – *Die Fliesenbilder in der Universitat von Evora. Os azulejos da Universidade de Évora*. Um contributo para a concepção das ciências e para a didáctica académica do século XVIII, Universidade de Osnabruck, 1987.

- TOBIAS, Gisela e TOBIAS, Werner - *Vergil in Évora*. Nordstedt: Herstellung und Verlag, 2010.
- URBANO, Carlota Miranda - "O biógrafo António Franco S. J., autor da Imagem da Virtude" in *Humanitas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, volume LXVI, pp.297-308.
- VACA GONZÁLEZ, Diodoro e LUNA ROJAS, Juan Ruiz de – *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Editora Nacional, 1943.
- VELOSO, António José Barros e ALMASQUÉ, Isabel - *Hospitais Civis de Lisboa. História e Azulejos*. Lisboa: Edições Inapa, 1996.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa - *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*. 3 volumes. Lisboa: Imprensa Nacional, 1899.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa - *Noticia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Segunda série. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1906.
- VOLPI, Caterina – "Le vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli Antichi di Vincenzo Cartari (1571-1615)", in *Storia dell'arte*. Roma: CAM Editrice, 1992, número 74, pp.48-80.
- WADDELL, Mark A. - *Jesuit Science and the End of Nature's Secrets*. Surrey: Ashgate Publishing, 2015.
- WEBB, Ruth - *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham e Burlington: Ashgate, 2009.
- WEBSTER, James Carson - *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the twelfth century*. Evanston: Northwestern University, 1938.
- WITCOMBE, Christopher – "Cesare Ripa and the Sala Clementina" In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Londres: The Warburg Institute, 1992, volume 55, pp. 277-282.
- WU, Chau H. – "El pez eléctrico y el descubrimiento de la electricidad animal" in *Elementos, Revista de Ciencia y Cultura*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla: Enero - Marzo, 2007, número 65, volume 14, pp. 49-62.
- ZAFRA, Rafael - El emblemático catecismo de la Compañía de Jesús y su influencia en la creación del imaginario doctrinal de la Contrarreforma in *Imagen y cultura. La interpretación de las Imágenes como Historia Cultural II*, edição de Rafael García, 2008, p.87–99.
- ZILLER-CAMENIETZKI, Carlos - "La poudre de Madame: la trajectoire de la guérison magnétique des blessures en France" in *Dix-septième siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001-2002, número 211, pp.285-305.

# ÍNDICE

RESUMO .....	4
HISTORY OF PORTUGUESE TILES, ICONOGRAPHY AND RHETORIC .....	5
AGRADECIMENTOS .....	7
INTRODUÇÃO	9
I. TEORIA DA IMAGEM CONCEITUAL .....	11
II. NARRATIVA ICONOGRÁFICA E PEDAGOGIA JESUÍTA .....	13
IIa. ICONOGRAFIA E ARQUITECTURA .....	17
III. A PRODUÇÃO DO AZULEJO NO SÉCULO XVIII .....	19
IV. ANÁLISES DAS PASTAS CERÂMICAS E VIDRADOS .....	26
CAPITULO 1. A RETÓRICA DO PROGRAMA ICONOGRÁFICO	29
1.1 DAS IMAGENS METAFÓRICAS .....	35
1.1.1 A MITOLOGIA COMO MÉTODO DA ICONOLOGIA .....	35
1.1.2 A ALEGORIA COMO IMAGEM METAFÓRICA .....	45
1.1.3 PALAVRA E FIGURA NO EMBLEMA .....	53
1.1.4 A ICONOLOGIA E O EMBLEMATUM LIBER COMO DICIONÁRIOS .....	59
1.1.5 AS EMPRESAS SAGRADAS E A HISTÓRIA DA DIVINA DA SABEDORIA .....	65
1.1.6 O PROGRAMA ICONOGRÁFICO PARA A BIBLIOTECA DE ALCOBAÇA .....	70
1.1.7 O PROGRAMA ICONOGRÁFICO DA AULA MAGNA DO ESPÍRITO SANTO .....	79
1.1.7.1 A SABEDORIA DIVINA NO TECTO DA AULA MAGNA .....	88
1.1.8 DECORAÇÃO E ICONOGRAFIA: O IDEAL VITRUVIANO .....	92
1.1.9 A PORTA DA SABEDORIA DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA .....	94
1.1.10 A FONTE DA SABEDORIA DO PÁTIO DAS ESCOLAS DOS GERAIS .....	96
1.2. DAS IMAGENS LITERAIS .....	97
1.2.1 A IMAGEM SAGRADA E A TRADIÇÃO DA EXEGESE BÍBLICA .....	99
1.2.1.1 O PROGRAMA TIPOLÓGICO DO TECTO DO HOSPITAL DE TODOS OS SANTOS .....	105
1.2.2 AS IMAGENS LITERAIS E O DISCURSO HISTÓRICO .....	111
1.2.2.1 O DISCURSO IDENTITÁRIO NA IGREJA DE DE ARRAIOLOS .....	112
1.3. A RETÓRICA DA IMAGEM METAFÓRICA EM PORTUGUÊS .....	124
1.3.1 A “IDEA” DE FRANCISCO LEITÃO FERREIRA .....	126

1.3.1.1 O DISCURSO PANEGÍRICO DO ARCO DOS ITALIANOS .....	129
1.3.2 O MUNDO SIMBÓLICO DE RAFAEL BLUTEAU .....	133
1.3.2.1 OS ENIGMAS DA NAVE DA IGREJA DO CONVENTO DE SANTA MARTA EM LISBOA .....	135
1.3.3 A ACADEMIA DO DESENHO DE FÉLIX DA COSTA .....	138
1.3.4 A ICONOLOGIA ESCULTÓRICA DE INÁCIO DA PIEDADE VASCONCELOS .....	142
1.4 A GRAVURA COMO MODELO .....	145
1.4.1 OS EMBLEMAS MORAIS DE OTTO VAN VEEN NOS AZULEJOS DA BAHIA .....	148
1.5 A ARQUITECTURA DOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS .....	153
1.5.1 A ARQUITECTURA DO FRONTISPÍCIO DA CRÓNICA DE BALTAZAR TELES .....	157
1.6 O CARÁCTER DIDÁCTICO DAS IMAGENS .....	164
1.7 A RETÓRICA DOS ICONÓGRAFOS .....	169
1.7.1 AS CIÊNCIAS MARIANAS DA LIVRARIA DO ESPÍRITO SANTO DE ÉVORA .....	175

## CAPÍTULO 2. A PRODUÇÃO DE AZULEJOS NO SÉCULO XVIII 185

2.1 OS ARQUITECTOS E O AZULEJO .....	201
2.2 O AZULEJO E AS OUTRAS ARTES DECORATIVAS .....	210
2.3 A COLABORAÇÃO DOS PINTORES DE AZULEJOS COM OS MESTRES OLEIROS .....	219
2.4 A COLABORAÇÃO ENTRE O MESTRE LADRILHADOR E O PINTOR DE AZULEJOS .....	227
2.5 A GRANDE OFICINA (1740-1753) .....	236
2.6 A SOCIEDADE DOS PINTORES DE AZULEJOS (1764-1769) .....	246
2.7 A REAL FABRICA DE LOUÇA DO RATO DE SEBASTIÃO DE ALMEIDA (1771-1779) .....	251
2.8 O RECONHECIMENTO SOCIAL DOS PINTORES DE AZULEJO .....	256
2.9 A IMPORTÂNCIA DO GÉNERO NA PINTURA DO AZULEJO .....	263

## CAPÍTULO 3. CONTEXTO E FINALIDADE 269

3.1 O CONTEXTO DAS IMAGENS .....	269
3.1.1 OS DESAFIOS DAS CIÊNCIAS E DA TEOLOGIA JESUÍTA .....	273
3.1.2 A FORMAÇÃO MORAL .....	278
3.1.3 A FINALIDADE DO DISCURSO DE IMAGENS .....	281
3.1.4 A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO DE IMAGENS .....	284
3.1.5 ORDEM NARRATIVA E ARQUITECTURA .....	288

	3.2 ELENCO	290
3.2.1 A REPRESENTAÇÃO DA UNIVERSIDADE		292
<b>3.3 CURSO DE HUMANIDADES</b>		<b>306</b>
3.3.1 AULA DE GRAMÁTICA LATINA [sala 122]		307
3.3.2 AULA DE CRONOLOGIA [sala 106]		309
3.3.3 AULA DE POÉTICA [sala 107]		315
[1] STILORUM VARIETAS		317
[8] ÉCLOGA		321
[5] SILENTIUM VOCALE		321
[6] HISTORIA		323
[3] HISTORIA NATURALIS		325
[7] ERUDITIO		327
[4] THEATRUM VITAE HUMANAЕ		328
[2] QUAE COMMISCUITO UTILE DULCI		329
3.3.4 AULA DE ÉPICA [sala 118]		332
[1] CAMILA COMBATE CONTRA OS TROIANOS		337
[2] O REI TURNO DECIDE DEFRONTAR ENEIAS EM DUELO SINGULAR		338
[5] VÉNUS CURA ENEIAS		339
[3] TURNO DESAFIA ENEIAS PARA O DUELO FINAL		342
[4] ENEIAS CELEBRA A PAZ ENTRE TROIANOS E LATINOS		343
3.3.5 AULA DE LÍRICA PASTORIL [sala 110]		345
[6] TÍTIRO		346
[5] ALÉXIS		347
[3] PALEMON		349
[1] POLIÃO		350
[4] SILENO		352
[2] DÁFNIS		353
<b>3.4 CURSO DE ARTES E FILOSOFIA</b>		<b>355</b>
3.4.1 AULA DE HISTÓRIA DA FILOSOFIA [sala 119]		357
[4] SOCRATES FONDS PHILOSOPHORUM		359
[2] PORTICUS ZENONIS		362
[6] ACADEMIA PLATONIS		363
[1] PLATO ET ARISTOTELES		364
[5] ARISTOTELIS LYCEUM		365
[3] ARISTOTELES ALEXANDRUM INSTITUIT		365

3.4.2 AULA DE FÍSICA [sala 120] .....	368
[1] ARISTÓTELES .....	370
[4] AD EXEMPLAR .....	371
[8] DE VIRTUTE SUCCINI E DE VIRTUTE MAGNETE .....	374
[3] DE NATURA E VIRTUTE TORPEDINIS .....	376
[7] DE PULVIS SYMPATHICUS .....	377
[6] PHYSICA .....	379
[5] OS ESPELHOS ARDENTES DE ARQUIMEDES .....	383
[2] VACUO RESISTIT .....	386
3.4.3 AULA DE METAFÍSICA [sala 121] .....	390
[2] SEMPER ABSTRACTA .....	391
[3] QUAERIT RERUM ESSENTIAS .....	394
[8] AETERNITATEM INVESTIGA .....	396
[1] MOTOR, MOTUS ET MOBILIA .....	397
[6] ENS CREATUM ET INCREATUM .....	399
[4] CHIMAERUM INSECTATUR .....	401
[5] GENIUS METAPHISICUS .....	402
[7] SOLUM SUMMA FERIT .....	405
<b>3.5 O CURSO DE MATEMÁTICA</b>	<b>407</b>
3.5.1 AULA DA ESFERA .....	409
[1] ASTRONOMIA .....	410
[2] ASTRONOMIA .....	411
[3] OS ESPELHOS ARDENTES DE ARQUIMEDES .....	412
[4] A COMPANHIA DE JESUS QUE TRANSFORMA O MUNDO .....	412
[5] OS INSTRUMENTOS MATEMÁTICOS .....	415
[6] ARQUITECTURA MILITAR .....	416
[7] BALÍSTICA .....	416
[8] ARITMÉTICA .....	417
3.5.2 AULA DE MATEMÁTICA DO COLÉGIO DO ESPÍRITO SANTO [sala 114] .....	418
[9] OS INSTRUMENTOS MATEMÁTICOS .....	420
<b>3.6 O CURSO DE TEOLOGIA</b>	<b>421</b>
3.6.1 AULA DE TEOLOGIA SAGRADA [sala 115] .....	423
[7] O SACRAMENTO DA EUCARISTIA .....	425
[7a] O SACRIFÍCIO DE NOÉ .....	425
[7b] O ENCONTRO DE ABRAÃO E MELQUISEDEQUE .....	427
[7c] DANIEL NA COVA DOS LEÕES .....	430

[2] AS TRÊS VIRTUDES TEOLOGAIS .....	431
[2a] A SERPENTE DE BRONZE .....	431
[2b] AS UVAS DE CANAÃ .....	432
[2c] A BURRA DE BALAÃO .....	432
[8, 4, 3, 6, 5, 1] AS QUATRO VIRTUDES CARDEAIS .....	433
[8] A SARÇA ARDENTE .....	434
[3-4] O BOM SAMARITANO e A MORTE DE ELI .....	438
[1] O ANJO ALIMENTA O PROFETA ELIAS .....	439
3.6.2 AULA DE TEOLOGIA MORAL [sala 124] .....	440
[2] JOSÉ NARRA UM SONHO AOS IRMÃOS .....	443
[7] JOSÉ, O SONHADOR .....	444
[3] OS IRMÃOS ATIRAM JOSÉ PARA UM POÇO .....	444
[5] OS IRMÃOS VENDEM JOSÉ .....	446
[4] JACÓ RECONHECE A TÚNICA ENSANGUENTADA DE JOSÉ .....	448
[6] OS MERCADORES VENDEM JOSÉ NO EGITO .....	449
[10] A MULHER DE PUTIFAR .....	449
[9] A MULHER DE PUTIFAR ACUSA JOSÉ .....	451
[12] JOSÉ NA PRISÃO .....	453
[8] JOSÉ INTERPRETA OS SONHOS DO FARAÓ .....	453
[13] JOSÉ ORDENA ARMAZENAR O TRIGO .....	454
[11] UM DOS IRMÃOS TRANSPORTA UM SACO DE TRIGO [?] .....	455
[14] O BANQUETE DE JOSÉ COM OS IRMÃOS .....	455
[15] O ENCONTRO DE JOSÉ E JACÓ .....	456
3.7 OS AZULEJOS DAS AULAS DO CONVENTO DAS NECESSIDADES (1747-1750) .....	457

## CAPÍTULO 4. CONCLUSÕES 462

4.1 A RETÓRICA DO ICONÓGRAFO .....	462
4.2 A OBRA COLECTIVA DOS AZULEJOS .....	465
4.3 A IMAGEM INSTITUCIONAL DOS COLÉGIOS JESUÍTAS .....	469
4.4 O TEMPO PRESENTE DO DISCURSO ICONOGRÁFICO .....	475

BIBLIOGRAFIA .....	478
FONTES PRIMARIAS .....	478
ESTUDOS .....	494

## ÍNDICE DAS IMAGENS

- Figura 1.** Manuel de Góis. *In octo libros Physicorum Aristotelis Stagiritae*, 1592 © Biblioteca Nacional de Portugal p.10
- Figura 2.** Por mares nunca d'antes navegados (detalhe), c.1740. Aula da Esfera. Fotografia do autor p.12
- Figura 3.** Modelo de organograma da produção do azulejo p.18
- Figura 4.** Sobreporta do Colégio do Espírito Santo de Évora, 1746. Foto do autor p.20
- Figura 5.** Gaspar Schott, *Magia Universalis*, 1657-1659 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.22
- Figura 6.** *Concerto de Apolo e as musas*, 1747. Quinta de Nossa Senhora da Piedade. Foto do autor p.26
- Figura 7.** *Sapienza, Iconologia*, Cesare Ripa, 1669 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.28
- Figura 8.** Alegoria da Retórica. Olarias de Lisboa, c.1670. Quinta dos Marqueses de Fronteira, © Teresa Verão p.31
- Figura 9.** Anjo tenente com o cristograma da Companhia de Jesus. Colégio do Espírito Santo de Évora, c.1726. © Teresa Verão p.34
- Figura 10.** Vincenzo Cartari. *Le imagini com la Spositione de i Dei de gli Antichi*, 1608. © Duke University Libraries p.39
- Figura 11.** *Alegoria da Poesia, Iconologia*, Cesare Ripa, 1669. © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.45
- Figura 12.** *Ingegno, Iconologia*, Cesare Ripa, 1669 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.48
- Figura 13.** *Alegoria da Poesia*. Olarias de Lisboa, c.1670. Quinta dos Marqueses de Fronteira. © Teresa Verão p.52
- Figura 14.** *Silêncio Vocal*, c. 1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor p.58
- Figura 15.** Diego López. *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato*, 1670 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.59
- Figura 16.** Alegoria da Ocasião, c.1670. Galeria dos Reis, Quinta dos Marqueses de Fronteira © Teresa Verão p.63
- Figura 17.** Insignia da Universidade de Coimbra, Josefa de Ayala, 1653. Foto do autor p.64
- Figura 18.** Frei António de Araújo. Index e sumario dos livros que contem esta livraria de Alcobaça, 1656. © Biblioteca Nacional de Lisboa. (CC BY 4.0) p.70

- Figuras 19, 20, 21 e 22.** Emblemas: *Ad Omnia, Ex fumo in lucem, Ferendum et sperandum e Labor omnia vincit.*  
Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe Politico Cristhiano*, 1640-1642. © Biblioteca Nacional de España  
(CC BY 4.0) **p.73**
- Figura 23.** *Sin perdida de su luz.* Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe Politico Cristhiano*, 1640-1642. © Biblioteca Nacional de España (CC BY 4.0) **p.76**
- Figura 24.** Aula Magna da Universidade do Espírito Santo de Évora. © Jaime Silva 2018 (CC BY 4.0) **p.78**
- Figura 25.** Fachada da aula magna da Universidade do Espírito Santo de Évora. Foto do autor **p.80**
- Figura 26.** Frontispício dos Estatutos da Universidade de Coimbra, 1654. © Biblioteca Nacional de Lisboa **p.86**
- Figura 27.** Juan de Horozco y Covarrubias - Emblemas Morales, 1604. © Biblioteca Nacional de España **p.89**
- Figura 28.** *Motor, motus et mobilia.* Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Metafísica. Colégio do Espírito Santo. Foto do autor **p.91**
- Figura 29.** Frontão da fachada do pátio dos gerais com as armas do Cardeal D. Henrique c.1718 Colégio do Espírito Santo de Évora. Foto do autor **p.93**
- Figura 30.** Alegoria da Retórica. Johann Sadeler I, a partir de Maerten de Vos, c. 1600. © Rijksmuseum **p.95**
- Figura 31.** Nau com as armas de Portugal. Detalhe do painel *A Companhia de Jesus, a máquina que move o mundo.* Grande Oficina de Lisboa. Joaquim de Brito e Silva, c.1740. Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo. Fotografia do autor **p.97**
- Figura 32.** Gabriele Paleotti. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, 1582. © Getty Research Institute **p.100**
- Figura 33.** *A ceia espiritual.* Cartela central do desenho para o tecto da igreja do Hospital de Todos-os-Santos. Fernão Gomes. c.1585-1590. © Biblioteca Nacional de Lisboa (CC BY 4.0) **p.106**
- Figura 34.** Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos Gabriel del Barco, 1699-1700. Fotografia do autor **p.111**
- Figura 35.** Coroamento superior do portal da entrada com a identificação do reitor Bernardo de São Jerónimo, Gabriel del Barco, 1700. Nave da Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos. Fotografia do autor **p.113**
- Figura 36.** *Desponsórios de Lourenço Justiniano com a Divina Sabedoria.* Gabriel del Barco, 1699. Nave da igreja do convento de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos. Fotografia do autor **p.118**
- Figura 37.** Emanuele Tesàuro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, 1682. © Getty Reserch Institute (CC BY 4.0) **p.125**
- Figura 38.** Francisco Leitão Ferreira. *Idea poética, epithalamica, panegyrica que servio no arco triunfal...*, 1709  
© Biblioteca Nacional de Lisboa (CC BY 4.0) **p.127**

- Figura 39.** *Sabedoria divina, Iconologia*, Cesare Ripa, 1669. © Getty Research Institute (CC BY 4.0) **p.137**
- Figura 40.** *A verdadeira amizade*, c.1746. Claustro do Convento de São Francisco da Bahia, Brasil. Foto do autor **p.147**
- Figura 41.** Frontispício da obra *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, 1640. © Biblioteca Nacional de España (CC BY 4.0) **p.162**
- Figura 42.** Frontispício da obra de Baltasar Teles – *Chronica da Companhia de Iesu, ...*. Grégoire Huret, 1645. © Biblioteca Nacional de Portugal (CC BY 4.0) **p.163**
- Figura 43.** Tecto da biblioteca do colégio do Espírito Santo de Évora. Francisco Lopes Mendes, 1708. © Jaime Silva (CC BY 4.0) **p.168**
- Figura 44.** *Pentecostes*, Francisco Lopes Mendes, 1708. Biblioteca do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Jaime Silva, 2018 (CC BY 4.0) **p.174**
- Figura 45.** *Maria Santíssima, casa da sabedoria*. Francisco Lopes Mendes, 1708. Biblioteca do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Jaime Silva, 2018 (CC BY 4.0) **p.177**
- Figura 46.** *Maria Santíssima, oradora evangélica*. Francisco Lopes Mendes, 1708. Biblioteca do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor **p.180**
- Figura 47.** *Maria Santíssima, caminho das matemáticas*. Francisco Lopes Mendes, 1708. Biblioteca do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor **p.184**
- Figura 48.** Retrato de Cirilo Volkmar Machado. Gregório Francisco de Queirós, 1823. © Biblioteca Nacional de Portugal. (CC BY 4.0) **p.189**
- Figura 49.** *Busto de Demócrito*. Diogenes Laertius. *De vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum libri X*, 1692. © The Trustees of the British Museum **p.200**
- Figura 50.** Azulejos de brutesco da aula magna da Universidade do Espírito Santo de Évora, Olarias de Lisboa, 1675 © Jorge Maio **p.203**
- Figura 51.** João Nunes Tinoco. *Taboadas gerais*, 1660. © Biblioteca Nacional de Portugal (CC BY 4.0) **p.206**
- Figura 52.** Interior da igreja da Misericórdia de Évora. Foto do autor **p.209**
- Figura 53.** *Lazare, veni foras*, c.1590-1633. Boetius Adams Bolswert a partir de Peter Paul Rubens. © Rijksmuseum (CC BY 4.0) **p.212**
- Figura 54.** *A ressurreição de Lázaro, Consolar os tristes*. Obras de Misericórdia Espirituais. António de Oliveira Bernardes, 1716. Igreja da Misericórdia de Évora. Foto do autor **p.213**
- Figura 55.** Interior da igreja da Misericórdia de Évora. Foto do autor **p.214**

- Figura 56.** *A viúva de Sarepta alimenta o profeta Elias*, 1715. Misericórdia de Évora. Foto do autor p.218
- Figura 57.** Valentim de Almeida. Claustro inferior da Sé do Porto, 1729-1730. © Teresa Verão p.223
- Figura 58.** *Santa Maria Egípcíaca*. Policarpo de Oliveira Bernardes, 1716. Igreja da Misericórdia de Évora. © Santa Casa da Misericórdia de Évora p.226
- Figura 59.** Marca do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, 1742. Igreja do convento de Vilar de Frades, Barcelos. Foto do autor p.229
- Figura 60.** *Grande Vista de Lisboa*. Gabriel del Barco (?), c.1700. Museu Nacional do Azulejo. Fotografia do autor p.234
- Figura 61.** *Paisagem Chinesa*. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, 1747. Quinta da Piedade, Vila Franca de Xira. Foto do autor p.235
- Figura 62.** Tanque da Quinta Real de Queluz, 1754-1755. © Teresa Verão p.239
- Figura 63.** Capela da Quinta dos Marqueses de Pombal, Oeiras. Valentim de Almeida, c.1764. Fotografia do autor p.249
- Figura 64.** Painel ornamental, c.1765-1769. Quinta dos Marqueses de Pombal, Oeiras. © Teresa Verão p.250
- Figura 65.** *Vista de Lisboa*, último quartel do século XVIII. © Academia Nacional de Belas Artes p.252
- Figura 66.** *Cena pastoril.*, 1747. Quinta da Piedade, Vila Franca de Xira. Fotografia do autor p.265
- Figura 67.** *Figura de convite*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor p.266
- Figura 68.** *Cena de pesca e Caçada ao javali*, c.1744. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor p.267
- Figura 69.** Gaspar Pinto Correia. *Commentarii in Publium Virgilium Maronem...*, 1656 © Biblioteca Nacional de Portugal (CC BY 4.0) p.272
- Figura 70.** *Philosophia Moralis* (detalhe) c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora © Teresa Verão p.279
- Figura 71.** Bento Pereira. *Prosodia in vocabularium bilingue...*, 1697 © Biblioteca Nacional de Portugal p.280
- Figura 72.** *Maria Santíssima, domus sapientiae*. Francisco Lopes Mendes, 1708. Tecto da biblioteca do Colégio do Espírito Santo. Foto do autor p.281
- Figura 73.** Colégio do Espírito Santo de Évora. Foto do autor p.282
- Figura 74.** *Busto de Aristóteles*. Grande Oficina de Lisboa. Joaquim de Brito e Silva, c.1747-1750. Sala de aula do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, Lisboa. © Teresa Verão p.289

- Figura 75.** *Vénus pedindo a Éolo que liberte os ventos.* O elemento ar., c.1726. Colégio do Espírito Santo de Évora.  
Foto do autor p.291
- Figura 76.** Nicho com a escultura de vulto pleno com a representação de um Anjo com armas da Casa de Bragança.  
Colégio do Espírito Santo de Évora, c.1726. © Teresa Verão p.294
- Figura 77.** Anjo com armas da cidade de Évora. Cerâmica policromada. Colégio do Espírito Santo de Évora, c.1726 ©  
Teresa Verão p.296
- Figura 78.** *Element du feu*, 1695. Étienne Baudet, a partir de Francesco Albani © Rijksmuseum (CC BY 4.0) p.298
- Figura 79.** *Element de l'air*. Étienne Baudet, a partir de Francesco Albani, 1695. © Rijksmuseum (CC BY 4.0) p.298
- Figura 80.** *Júpiter, o elemento fogo*, c.1726. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor p.299
- Figura 81.** Pavimento de xisto e mármore com a figura de um círculo inscrita num octógono. Colégio do Espírito  
Santo de Évora. Fotografia do autor p.304
- Figura 82.** Frontispício da obra de André Tacquet, *Elementa geometriae, planae ac solidae*, 3ª edição, 1672 © Getty  
Research Institute (CC BY 4.0) p.305
- Figura 83.** *O triunfo de Vénus como alegoria do elemento água*, 1747. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia  
do autor p.306
- Figura 84.** *O elemento terra*, 1747. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor p.307
- Figura 85.** *Gramatica pueros regit arte magistra*. Colégio do Espírito Santo de Évora, c.1737. © Teresa Verão  
p.308
- Figura 86.** *O sol na constelação de Pisces em fevereiro*, c.1746. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do  
autor p.309
- Figura 87.** *Maius*. Jan van de Velde, o jovem, 1618. © Rijksmuseum p.311
- Figura 88.** *O sol na constelação de Gemini em Maio*, c.1746. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor  
p.311
- Figura 89.** *O sol na constelação de Câncer em junho*, c.1746. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor  
p.313
- Figura 90.** Augustus. Série dos doze meses do ano. Gravura de Jan Sadeler a partir de António Tempesta, c.1600. ©  
British Museum p.314
- Figura 91.** *Erudição*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão p.316
- Figura 92.** *Elegia e Épica*. Grande Oficina de Lisboa, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão  
p.317

- Figura 93.** *Poesia dramática*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora, c. 1745. © Teresa Verão p.320
- Figura 94.** *Silentium vocale*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora, c. 1745. Fotografia do autor p.322
- Figura 95.** *Historia Naturalis*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora, c. 1745. © Teresa Verão p.326
- Figura 96.** *Theatrum vitae humana*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor p.329
- Figura 97.** *Concerto de Apolo com as Musas*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora, c. 1745. © Teresa Verão p.330
- Figura 98.** Frontispício da segunda edição do *Le Dictionnaire royal augmenté*, de François Pomey, 1671 p.331
- Figura 99.** *O rei Turno desafia Eneias para o duelo final*, 1502, fólio 391© Universitätsbibliothek Heidelberg p.332
- Figura 100.** *O rei Turno decide defrontar Eneias em duelo singular*, 1502. © Universitätsbibliothek Heidelberg p.336
- Figura 101.** *Camila combate contra os troianos*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão p.337
- Figura 102.** *O rei Turno decide defrontar Eneias em duelo singular (detalhe)*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor p.339
- Figura 103.** *Vénus cura Eneias*, 1502, fólio 399. © Universitätsbibliothek Heidelberg (CC BY 4.0) p.341
- Figura 104.** *Vénus cura Eneias (detalhe)*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor p.342
- Figura 105.** Cerimónias fúnebres de homenagem aos heróis mortos na guerra entre troianos e latinos (detalhe). Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745. Aula de Épica do Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor. p.343
- Figura 106.** *Cerimónias fúnebres de homenagem aos heróis mortos na guerra entre troianos e latinos*, 1502 © Universitätsbibliothek Heidelberg (CC BY 4.0) p.344
- Figura 107.** *Títiro*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor p.346
- Figura 108.** *Vergílio e Polião*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor p.350
- Figura 109.** *Virgílio e Polião*, 1502, fólio 12v. © Universitätsbibliothek Heidelberg (CC BY 4.0) p.352
- Figura 110.** *Busto de Ésquines*, c.1747-1750. Convento das Necessidades, Lisboa. © Teresa Verão p.355
- Figura 111.** *São Tomás de Aquino*. Colégio do Espírito Santo de Évora. Foto do autor p.357
- Figura 112.** *Diálogo entre Platão e Aristóteles*, c.1745 (detalhe). Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão p.358
- Figura 113.** *Educatione*. Cesare Ripa, *Iconologia*, 1669 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.361

- Figura 114.** Sócrates fonte da Filosofia, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão **p.363**
- Figura 115.** *Pórtico de Zenão*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia © Teresa Verão **p.364**
- Figura 116.** *Academia de Platão*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão **p.365**
- Figura 117.** *Platão ensina Aristóteles*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia © Teresa Verão **p.366**
- Figura 118.** *Busto de Aristóteles*. Diogenes Laertius. *De vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum libri X*, 1692 © The Trustees of the British Museum **p.366**
- Figura 119.** Aristóteles ensina Alexandre, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão **p.367**
- Figura 120.** Prometeu aguilhoado como alegoria da Física.c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão **p.368**
- Figura 121.** Aristóteles. Grande Oficina de Lisboa. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, c.1745.colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia © Teresa Verão **p.370**
- Figura 122.** *Color olivi. Nova Reperta*. Philips Galle a partir de Jan van der Straet, c.1593. © Rijksmuseum (CC BY 4.0) **p.371**
- Figura 123.** *A partir do modelo*, c.1745 Aula de Física do Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão **p.372**
- Figura 124.** *Cálculos matemáticos para mover o globo terrestre*. Gaspar Schott, *Magia Universalis*, tomo III, 1658 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) **p.374**
- Figura 125.** *As propriedades do âmbar*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão **p.375**
- Figura 126.** *As propriedades da pedra imã*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão **p.376**
- Figura 127.** *As propriedades da tremelga*. c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão **p.376**
- Figuras 128 e 129.** *O pó simpático*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão **p.380**
- Figura 130.** *Prometeu aguilhoado como alegoria da Física*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão **p.381**
- Figura 131.** *Non perit, ut possit saepe perire*, 1610 © Biblioteca Nacional de España (CC BY 4.0) **p. 382**
- Figura 132.** *Quae supra nos, nihil ad nos*, 1670 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) **p.383**
- Figura 133.** *Speculum urens*, 1610 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) **p.385**
- Figura 134.** *Caelestibus armis eminus expugnat*, 1640 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) **p.387**
- Figura 135.** *Os espelhos ardentes de Arquimedes*. Colégio do Espírito Santo de Évora © Teresa Verão **p.387**

- Figura 136.** *O vácuo resiste*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão p.388
- Figura 137.** Gaspar Schott - *Technica Curiosa, sive mirabilia artis, libris XII*, 1664. © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.390
- Figura 138.** *As propriedades da tremelga*. Colégio do Espírito Santo de Évora © Teresa Verão p.391
- Figura 139.** *Investiga a essência*. Colégio do Espírito Santo de Évora © Teresa Verão p.392
- Figura 140.** *Vita Beatae Mariae Virginis matris Dei, emblematis delineata*, 1646 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.393
- Figura 141.** *Exiguo vivit quia proxima caelo*, 1640 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.394
- Figura 142.** *Sempre abstracta*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora © Teresa Verão p.395
- Figura 143.** *Destillatio. Nova Reperta*. Philips Galle a partir de Jan van der Straet, c. 1593. © Rijksmuseum (CC BY 4.0) p.396
- Figura 144.** *Investiga a essência*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão p.397
- Figura 145.** *Non est mortale quod opto*, 1640 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.398
- Figura 146.** *Investiga a eternidade*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão p.399
- Figura 147.** *Motor, movimento e móvel*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora © Teresa Verão p.400
- Figura 148.** *Ente criado e não criado*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora © Teresa Verão p.402
- Figura 149.** Johann Sadeler (I) a partir de Maerten de Vos, *Deus abençoa Adão, Eva e os animais*, c.1588-1600. © Rijksmuseum (CC BY 4.0) p.402
- Figura 150.** *Persegue a Quimera*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora © Teresa Verão p.403
- Figura 151.** *Qua Dii vocant eundum*, 1626, p.12 © Getty Research Institute p.404
- Figura 152.** *Libellus exercitiorum dux certissimus ad eligendum vitae statum*, 1640 © Getty Research Institute p.405
- Figura 153.** *A sabedoria Metafísica*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão p.406
- Figura 154.** Pedro da Fonseca. *Commentariorum Petri Fonsecae Lusitani, doctoris theologi Societatis Iesu in libros methaphysicorum Aristotelis Stagiritae*. Tomo 2, 1599 © Opal Libri Antichi (CC BY 4.0) p.407
- Figura 155.** *Só os mais elevados atingem*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora © Teresa Verão p.408
- Figura 156.** Olarias de Coimbra. Medida do círculo, proposição 5, c.1700 © DGPC p.409
- Figura 157.** Busto de Estanislau Kostka, c.1740. Foto do autor p.411

- Figura 158.** *Os elementos das matemáticas*, c.1740. Aula da Esfera. © Rosário Salema de Carvalho p.412
- Figura 159.** *Atlas como alegoria da Astronomia*, c.1740. Aula da Esfera. ©Rosário Salema de Carvalho p.413
- Figura 160.** *Caelestibus armis eminus expugnat*, 1640 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.414
- Figura 161.** *Fac pedem figati & terram movebit*, 1640 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.414
- Figura 162.** *Companhia de Jesus, a máquina que move o mundo*, c.1740. Colégio de Santo Antão-o-Novo © Rosário Salema de Carvalho p.415
- Figura 163.** *Terra Auream, Talenti potentia movere*, Cristoph Grienberger, APUG 2052 VIII 110r, Appendix IX. © Pontificia Università Gregoriana (CC BY 4.0) p.416
- Figura 164.** Os diversos usos dos instrumentos de matemática. Aula da Esfera. Foto do autor p.417
- Figura 165.** Nicholas Bion, *Traité de la construction et des principaux usages des instrumens de mathématiques*, 1709 © Bibliothèque Nationale de France p.417
- Figura 166.** *Arquitectura militar*, c.1740. Aula da Esfera. Fotografia do autor p.418
- Figura 167.** *Aritmética*. Aula da Esfera. Fotografia do autor p.419
- Figura 168.** *Os diversos usos dos instrumentos de matemática*, c.1747. Colégio do Espírito Santo de Évora. Foto do autor p.420
- Figura 169.** Nicolas Guérard, vinheta para a dedicatória do *Traité de la construction et des principaux usages des instrumens de mathématiques* de Nicholas Bion, 1709. © Bibliothèque Nationale de France p.422
- Figura 170.** c.1747. Instrumentos Matemáticos. Colégio do Espírito Santo de Évora. Foto do autor p.422
- Figura 171.** Cátedra em pau-brasil, 1734-1737. Colégio do Espírito Santo de Évora. Foto do autor p.424
- Figura 172.** *O sacrifício de Noé*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia © Teresa Verão p.428
- Figura 173.** *O sacrifício de Noé*. Jan Luiken, 1708 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p.429
- Figura 174.** *O encontro de Abraão e Melquisedeque*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão p.430
- Figura 175.** *O encontro de Abraão e Melquisedeque*. Caspar Luyken, 1708. © Getty Research Institute (CC BY 4.0). p.431
- Figura 176.** *A sarça ardente*. Jan Luiken, 1708 © Getty Research Institute (CC BY 4.0) p. 436
- Figura 177.** *A sarça ardente*, c.1745. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor p.437
- Figura 178.** *O anjo aparece a Zacarias*. Colégio do Espírito Santo de Évora. © Teresa Verão p.438

- Figura 179.** *O anjo do Senhor aparece a Zacarias*. Christoph Weigel, o velho, a partir do desenho de Caspar Luiken 1708. © Rijksmuseum (CC BY 4.0) **p.439**
- Figura 180.** Melchor Prieto. *Psalmodia Eucaristica* , 1622 © Biblioteca Nacional de España (CC BY 4.0) **p.440**
- Figura 181.** *Os irmãos atiram José para um poço*, 1749. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor **p.447**
- Figura 182.** *Os irmãos vendem José*, 1749. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor **p.449**
- Figura 183.** *A mulher de Putifar*, 1749. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor **p.452**
- Figura 184.** *A mulher de Putifar*. Anónimo a partir de Pieter de Jode, 1646. © Rijksmuseum (CC BY 4.0) **p.453**
- Figura 185.** *A mulher de Putifar acusa José*. Colégio do Espírito Santo de Évora. Fotografia do autor **p.454**
- Figura 186.** Alegoria da arquitectura, c.1747-1750. Convento das Necessidades, Lisboa. © Teresa Verão **p.460**
- Figura 187.** Alegoria da Fé, c.1747-1750. Convento das Necessidades, Lisboa. © Teresa Verão **p.461**
- Figura 188.** Alegoria da Sapiência., c.1747-1750. Convento das Necessidades, Lisboa. © Teresa Verão **p.462**
- Figura 189.** Busto de Demócrito., c.1747-1750. Convento das Necessidades, Lisboa. © Teresa Verão **p.463**
- Figura 190.** Figura alegórica da Teologia. Claude Laprade, c. 1702. Museu Nacional Machado de Castro. Arnaldo Soares, 1991 © DGPC **p.464**
- Figura 191.** *Persegue a Quimera* (detalhe). Colégio do Espírito Santo de Évora © Teresa Verão **p.467**
- Figura 192.** *Frutus eius dulcis guturi meo*. Oratório da Quinta da Piedade. Fotografia do autor **p.468**
- Figura 193.** *A pesca com o cormorão* (detalhe). Palácio Rebelo de Andrade © Universidade Aberta **p.469**
- Figura 194.** *Combate de cavalaria*. Escadas nobres do Colégio de Santo Antão-o-Novo, Lisboa.© Teresa Verão **p.470**
- Figura 195.** As propriedades da pedra imã © Teresa Verão **p.474**
- Figura 196.** *Opera Mathematica*. R.P. Andreae Tacquet, 1668 © The Trustees of the British Museum **p.475**
- Figura 197.** Martinho de Mendonça de Pina e Proença. *Apontamentos para a educação de hum menino nobre*, 1734 © Biblioteca Nacional de Lisboa **p.476**
- Figura 198.** A Companhia de Jesus que move o mundo. © Rosário Salema de Carvalho **p.478**
- Figura 199.** Mascarão das molduras dos painéis da Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão-o-Novo, c.1740. Fotografia do autor **p.494**

## ANEXO 1

# A FORMA DE COLABORAÇÃO ENTRE OLEIROS, PINTORES DE AZULEJO E LADRILHADORES

# ÍNDICE

ANEXO 1 .....	1
A FORMA DE COLABORAÇÃO.....	1
ENTRE OLEIROS, PINTORES DE AZULEJO E LADRILHADORES.....	1
5. A FORMA DE COLABORAÇÃO ENTRE OLEIROS, PINTORES DE AZULEJO E LADRILHADORES .....	9
5.I A profissão de ladrilhador, oleiro e pintor de azulejo.....	11
5.II Família e laços sociais.....	15
5.III As diversas formas da rede de colaboração .....	18
5.IV Lista de oleiros, ladrilhadores e pintores de azulejo .....	21
5.1 FREGUESIA DE SANTOS-O-VELHO .....	25
5.1.1 OLARIA DA RUA DO OLIVAL (1696-1767).....	25
5.1.1.1 GABRIEL DEL BARCO, PINTOR (1648-c.1701).....	26
5.1.1.2 PASCOAL COELHO DA COSTA, OLEIRO (act.1696-1713) .....	31
5.1.1.3 JOÃO FRANCISCO [2], MESTRE OLEIRO (act.1696-c.1732) .....	32
5.1.1.4 AGOSTINHO DOS SANTOS, MESTRE OLEIRO (act.1733-1740) .....	34
5.1.1.5 ANTÓNIO DA COSTA LABANHA, MESTRE OLEIRO (C.1727-ACT.1780) .....	35
5.1.2 OLARIA DO PÉ DE FERRO (1616-1722).....	37
5.1.2.1 INÁCIO DA COSTA, MESTRE OLEIRO DA CASA REAL (act.1640-1675).....	37
5.1.2.2 ANTÓNIO ANTUNES [1], MESTRE LADRILHADOR (act.1669-1709).....	39
5.1.2.3 BENTO DE BARROS, PINTOR (act.1695-1701).....	46
5.1.2.4 ANTÓNIO PINHEIRO, OLEIRO (act.1699-1718).....	46
5.1.2.5 ISIDORO DA CRUZ, OLEIRO (1683-act.1707) .....	49
5.1.2.6 BRÁS DA COSTA, PINTOR DE AZULEJOS (act.1695-1717) .....	50
5.1.2.7 DOMINGOS FRANCISCO [2], OLEIRO (act.1686-1712) .....	53
5.1.2.8 GERVÁSIO GOMES, OLEIRO (act.1701-1738) .....	54
5.1.3 OFICINA DO MESTRE LADRILHADOR SEBASTIÃO FRANCISCO .....	57
5.1.3.1 JOÃO FRANCISCO, MESTRE LADRILHADOR (act.1674-1676) .....	57

5.1.3.2 SEBASTIÃO FRANCISCO, MESTRE LADRILHADOR (act.1676-1720) .....	58
5.1.4 OLARIA DA RUA DO OLIVEIRA – CASTELO PICÃO (1630-1760) .....	63
5.1.4.1 DOMINGOS DUARTE, MESTRE LADRILHADOR (act.1689-1730) .....	63
5.1.4.2 DOMINGOS DUARTE, MESTRE OLEIRO (act.1699).....	69
5.1.4.3 ANTÓNIO DUARTE, OLEIRO (act.1695-1700) .....	69
5.1.4.4 JOÃO DA COSTA, MESTRE OLEIRO (1669–1717).....	71
5.1.4.5 TOMÁS DA COSTA, MESTRE OLEIRO (act.1707-1744) .....	73
5.1.4.6 JOSÉ DA SILVA, LADRILHADOR (act.1712-1736) .....	75
5.1.5 OFICINA DE SEBASTIÃO FRANCISCO .....	76
5.1.5.1 JOÃO FRANCISCO, MESTRE LADRILHADOR (act.1674-1676) .....	76
5.1.5.2 SEBASTIÃO FRANCISCO, MESTRE LADRILHADOR (act.1676-1720) .....	77
5.1.6 OLARIA DA RUA DA OLIVEIRA (1699-1780).....	81
5.1.6.1 MANUEL DE OLIVEIRA, MESTRE LADRILHADOR (act.1686-1717).....	81
5.1.6.2 ANTÓNIO LOURENÇO, LADRILHADOR (act.1715-1736).....	84
5.1.6.3 AGOSTINHO BAPTISTA SOARES, OLEIRO (act.1750-1767) .....	84
5.1.6.4 GUILHERME DA COSTA PINHEIRO, PINTOR DE AZULEJOS (1728-act.1780) .....	86
5.1.6.5 ANTÓNIO MANUEL GODINHO, MESTRE LADRILHADOR (act.1768-1793) .....	88
5.1.7 OLARIA DO PÉ DE FERRO – BELA VISTA (1674-1755).....	91
5.1.7.1 MANUEL DE OLIVEIRA, MESTRE OLEIRO (act.1672-1706) .....	91
5.1.7.2 FRANCISCO DUARTE, MESTRE OLEIRO (act.1699-1708).....	93
5.1.7.3 JOSÉ DA COSTA LABANHA, MESTRE OLEIRO (1709-1764).....	96
5.1.8 OLARIA DA RUA DO PÉ DE FERRO - RUA DO ARCIPRESTE.....	106
5.1.8.1 ALBERTO DA COSTA, MESTRE OLEIRO (act.1667–1706).....	106
5.1.8.2 MATEUS LUÍS, MESTRE OLEIRO (1667-1712).....	109
5.1.8.3 ANTÓNIO RODRIGUES DE ALMADA, MESTRE OLEIRO (act.1729-c.1765).....	111
5.1.9 OFICINA DE JOSÉ DOS SANTOS PINHEIRO.....	115
5.1.9.1 JOSÉ DOS SANTOS PINHEIRO, PINTOR DE AZULEJOS (1714-1783) .....	115
5.1.9.2 JOÃO GOMES, MESTRE LADRILHADOR (c.1701-act.1754).....	121

5.1.9.3 JOAQUIM JOSÉ, PINTOR DE AZULEJOS (c.1726-act.1758) .....	123
5.1.9.4 JOSÉ DA SILVA DE OLIVEIRA [2], PINTOR DE AZULEJOS (c.1734-act.1754).....	124
5.1.10 OLARIA DA RUA DA MADRAGOA (1672-1788).....	126
5.1.10.1 MANUEL NUNES GUIZADO, MESTRE OLEIRO (act.1664-1694).....	128
5.1.10.2 ANTÓNIO DA SILVA PEPINO, LADRILHADOR (act.1679-1715) .....	131
5.1.10.3 DIOGO DA SILVA, LADRILHADOR (act.1714-1715).....	133
5.1.10.4 APOLINÁRIO DA SILVA, OFICIAL DE LADRILHADOR (act.1694-1700).....	134
5.1.10.5 BERNARDO FRANCISCO, MESTRE OLEIRO (1677-1743).....	135
5.1.10.6 MANUEL LUÍS, MESTRE LADRILHADOR (act.1673-1732) .....	141
5.1.10.7 ANTÓNIO PEDROSO, OFICIAL DE OLEIRO (act.1717-1780).....	145
5.1.10.8 CARLOS PINHEIRO, PINTOR DE AZULEJOS (c.1698-act.1754) .....	147
5.1.10.9 MANUEL PEREIRA, PINTOR E DOURADOR (act.1700-c.1733).....	150
5.1.10.10 MANUEL RODRIGUES PEREIRA, PINTOR DE AZULEJOS (act.1713-1734) .....	151
5.1.10.11 FRANCISCO DE SALES, MESTRE OLEIRO (1707-1763) .....	153
5.1.10.12 MANUEL ALVES, OFICIAL DE OLEIRO (act.1749-1764).....	161
5.1.10.13 JOSÉ DA SILVA PEPINO, LADRILHADOR (1694-act.1744) .....	162
5.1.10.14 FRANCISCO MARTINS, MESTRE LADRILHADOR (act.1736-1754).....	163
5.1.10.15 VERÍSSIMO XAVIER DE SALES, PINTOR DE AZULEJOS (1736-act.1772).....	166
5.1.10.16 JOAQUIM JOSÉ HENRIQUES, MESTRE OLEIRO (1726-1785) .....	168
5.1.11 OFICINA DE FRANCISCO JORGE DA COSTA .....	173
5.1.11.1 DOMINGOS JORGE, MESTRE LADRILHADOR (act.1738-1781).....	173
5.1.11.2 JOAQUIM DE OLIVEIRA, PINTOR DE AZULEJOS (c.1714-act.1780).....	177
5.1.11.3 FRANCISCO JORGE DA COSTA, MESTRE LADRILHADOR (1749-1829) .....	178
5.1.11.4 BERNARDO JOSÉ DE SOUSA, PINTOR DE AZULEJOS (1738-act.1790).....	181
5.1.12 OFICINA DE VALENTIM DE ALMEIDA .....	187
5.1.12.1 DOMINGOS FRANCISCO (act.1685-1712) .....	187
5.1.12.2 VALENTIM DE ALMEIDA, PINTOR DE AZULEJOS (1692-1779).....	189
5.1.12.3 SEBASTIÃO GOMES FERREIRA, PINTOR DE AZULEJOS (act.1738-1750).....	206

5.1.12.4 SEBASTIÃO INÁCIO DE ALMEIDA, PINTOR DE AZULEJOS (1727-1779) .....	209
5.1.12.5 INÁCIO VERÍSSIMO DE ALMEIDA (1729-act.1753).....	215
5.1.12.6 ANTÓNIO MARTINS DE SOUSA (act.1759-1779).....	216
5.1.12.7 JOSÉ BAPTISTA DE ALMEIDA, OLEIRO MODELADOR (1734-act.1786).....	216
5.1.12.8 MARTINHO JOSÉ, PINTOR DE AZULEJOS (c.1732-act.1754).....	218
5.1.12.9 SALVADOR DE SOUSA CARVALHO, PINTOR DE AZULEJOS (1730-1810) .....	219
5.1.12.10 MANUEL DA SILVA, MESTRE LADRILHADOR (act.1715-1736) .....	222
5.1.12.11 DOMINGOS DE ALMEIDA, LADRILHADOR (1716-act.1763) .....	223
5.1.12.12 TOMÁS DE BARROS, MESTRE LADRILHADOR (1705-act.1770).....	226
5.1.13 OLARIA DA RUA DO GUARDA-MOR, 1698-1754.....	230
5.1.13.1 ANTÓNIO GONÇALVES [1], MESTRE OLEIRO (act.1694-1719).....	230
5.1.13.2 JOSÉ DA SILVA DE OLIVEIRA [1], PINTOR (act.1697-1737).....	232
5.1.13.3 MANUEL CAETANO PEREIRA, PINTOR (act.1713-1750).....	237
5.1.13.4 CLÁUDIO GONÇALVES, MESTRE OLEIRO (1708-1754) .....	240
5.1.13.5 JOAQUIM DOS SANTOS, MESTRE LADRILHADOR (act.1736-1780).....	244
5.1.14 OLARIA DA RUA DAS MADRES (1610-1862).....	248
5.1.14.1 PANTALEÃO DE SOUSA, MESTRE OLEIRO (act.1710-1750).....	249
5.1.14.2 FRANCISCO NUNES DA SILVA, PINTOR (act.1737-1744).....	250
5.1.14.3 MANUEL DE SOUSA [1], MESTRE OLEIRO (act.1735-1767).....	251
5.1.15 OFICINA DE MANUEL BORGES .....	254
5.1.15.1 MANUEL BORGES, MESTRE LADRILHADOR (1681-act.1763).....	254
5.1.15.2 MANUEL BORGES PALMA, MESTRE LADRILHADOR (1715-1773) .....	260
5.1.15.3 ANTÓNIO FRANCISCO VIDIGAL, MESTRE LADRILHADOR (act.1740-1770) .....	265
5.1.15.4 VALENTIM BORGES, MESTRE LADRILHADOR (1730-act.1790) .....	267
5.2 SANTA CATARINA .....	271
5.2.1 OLARIA DA TRAVESSA DO BENEDITO (1686-1722) .....	271
5.2.1.1 DOMINGOS JORGE, MESTRE OLEIRO (act.1673-1688) .....	271
5.2.1.2 MATIAS BAPTISTA LISBOA, LADRILHADOR (act.1677-1687).....	274

5.2.1.2 VERÍSSIMO RODRIGUES, MESTRE OLEIRO (act.1680-1706).....	275
5.2.1.3 DOMINGOS FRANCISCO [1], MESTRE OLEIRO (act.1672-1705).....	276
5.2.1.4 ANTÓNIO DA COSTA, MESTRE OLEIRO (1689-1694).....	278
5.2.1.5 MANUEL DA COSTA, OLEIRO DE LOUÇA PINTADA (act.1695) .....	278
5.2.1.6 MANUEL DA COSTA FERREIRA, PINTOR DE AZULEJOS (1668-1714) .....	279
5.2.1.7 FRANCISCO DOS SANTOS, MESTRE OLEIRO (1672–1722).....	283
5.2.2 OFICINA DE DOMINGOS DA COSTA [1] .....	285
5.2.2.1 DOMINGOS DA COSTA [1], MESTRE PEDREIRO (act.1682-1723).....	285
5.2.2.2 JOSÉ DA COSTA [2], MESTRE LADRILHADOR (1685-act.1750) .....	288
5.2.2.3 DOMINGOS DA COSTA [2], MESTRE LADRILHADOR (act.1712-1733).....	291
5.2.3 OFICINA DE PEDRO DE ALMEIDA .....	292
5.2.3.1 PEDRO DE ALMEIDA, MESTRE LADRILHADOR (1676-1738).....	292
5.2.3.2 JOSÉ DE ALMEIDA, PINTOR (act.1703-1730).....	296
5.2.3.3 ANTÓNIO DE ABREU, MESTRE LADRILHADOR (1685-1722) .....	298
5.2.3.4 FRANCISCO DOS SANTOS [1], LADRILHADOR (act.1691-1692).....	302
5.2.3.5 FRANCISCO DOS SANTOS [2], LADRILHADOR (act.1711-1722).....	302
5.2.4 OLARIA DOS POIAIS DE SÃO BENTO (1686-1754) .....	303
5.2.4.1 MANUEL JORGE, MESTRE OLEIRO (act. 1686-1696) .....	303
5.2.4.2 ANTÓNIO LOPES, PINTOR DE AZULEJO (act.1678-1714) .....	304
5.2.4.3 MANUEL FRANCISCO [1], PINTOR DE AZULEJOS (act.1695-1720).....	306
5.2.4.4 TEOTÓNIO DOS SANTOS, PINTOR DE AZULEJO (1688-1762) .....	309
5.2.4.5 PEDRO DA SILVA, MESTRE OLEIRO (act.1742) .....	312
5.2.5 OLARIA DA TRAVESSA DE BENTO SILVA .....	313
5.2.5.1 JOÃO FRANCISCO [1], MESTRE OLEIRO DE LOUÇA PINTADA (act.1658-1686) .....	313
5.2.5.2 MANUEL DE ALMEIDA, MESTRE OLEIRO (act.1680-1690) .....	315
5.3 SÃO JOSÉ .....	316
5.3.1 JOAQUIM GOMES, MESTRE LADRILHADOR (1716-1762) .....	316
5.3.2 MANUEL FRANCISCO [2], PINTOR DE AZULEJOS (ACT.1723-1765).....	319

5.4 ANJOS.....	321
5.4.1 OLARIAS DA RUA DIREITA DAS OLARIAS (1736-1767) .....	321
5.4.1.1 ANTÓNIO MARTINS, MESTRE OLEIRO (ACT.1705-1735).....	321
5.4.2 OLARIA DA CALÇADA DE AGOSTINHO CARVALHO (1637-1767) .....	322
5.4.2.1 MANUEL ANTUNES, MESTRE OLEIRO (act.1690-1707).....	323
5.4.2.2 MANUEL DOS SANTOS [1], MESTRE OLEIRO (1677-ACT.1743).....	324
5.4.3 OLARIA DA CALÇADA DE NOSSA SENHORA DO MONTE (1637-1763) .....	328
5.4.3.1 ANTÃO BORGES, MESTRE OLEIRO (act.1637-1680).....	328
5.4.3.2 JOÃO DE CRASTO, MESTRE OLEIRO (m.1688).....	329
5.4.3.3 MIGUEL DE AZEVEDO, MESTRE OLEIRO (1653-1711) .....	330
5.4.3.4 JOSÉ DA COSTA [1], MESTRE LADRILHADOR (act.1709-1716) .....	332
5.4.3.5 ANTÓNIO DE SOUSA, MESTRE OLEIRO (act.1737) .....	333
5.4.3.6 MANUEL PEREIRA MACHADO, MESTRE OLEIRO (act.1743).....	334
5.4.4 OFICINA DE BARTOLOMEU ANTUNES.....	335
5.4.4.1 DOMINGOS ANTUNES [1], MESTRE LADRILHADOR (act.1672-1703).....	335
5.4.4.2 DOMINGOS ANTUNES [2] (1660-1715).....	337
5.4.4.3 BARTOLOMEU ANTUNES, MESTRE LADRILHADOR DOS PAÇOS REAIS (1688-1753).....	339
5.4.4.4 JOÃO ANTUNES [2], MESTRE LADRILHADOR (1708-act.1770).....	349
5.4.4.5 ANTÓNIO ANTUNES [2], MESTRE LADRILHADOR (act.1747-c.1777) .....	354
5.4.4.6 MANUEL DUARTE, LADRILHADOR (act.1736-1745).....	355
5.4.4.7 ANTÓNIO GOMES, LADRILHADOR (act.1745-1770).....	356
5.4.4.8 JOSÉ ANTUNES, MESTRE LADRILHADOR (act.1730-1749) .....	357
5.4.4.9 JOÃO NUNES, MESTRE LADRILHADOR (act.1738-1770) .....	358
5.4.5 OLARIA DA TRAVESSA DOS CURAS - TRAVESSA DO FORNO (1687-1754).....	363
5.4.5.1 ANTÓNIO GONÇALVES [2], OLEIRO (act.1718-1736) .....	363
5.4.5.2 NICOLAU DE FREITAS, PINTOR DE AZULEJOS (1703-1765) .....	364
5.4.5.3 JOÃO GUILHERME RODRIGUES, LADRILHADOR (act.1750-1752) .....	371
5.4.6 OLARIA DA TRAVESSA DAS MAIAS – TRAVESSA DA BICA (1637-1767).....	372

5.4.6.1 MANUEL RODRIGUES, MESTRE LADRILHADOR (act.1689-1713).....	372
5.4.6.2 ANTÓNIO DA COSTA [2], MESTRE OLEIRO (act.1687-1689) .....	374
5.4.6.3 SIMÃO GONÇALVES, MESTRE OLEIRO (act.1718-c.1737) .....	375
5.4.6.4 JOSÉ DOS SANTOS, MESTRE OLEIRO (act.1739).....	375
5.4.6.5 JOSÉ NUNES PEREIRA, PINTOR DE AZULEJOS (act.1739) .....	377
5.4.6.6 ANTÓNIO PEREIRA, LADRILHADOR (act.1709-1742).....	377
5.4.7 OFICINA DE JOAQUIM DE BRITO E SILVA .....	379
5.4.7.1 FRANCISCO QUARESMA, LADRILHADOR (act.1716-c.1749) .....	379
5.4.7.2 JOAQUIM DE BRITO E SILVA, PINTOR DE AZULEJOS (1716-1782) .....	380
5.4.7.3 MANUEL ANTÓNIO DE GÓIS, PINTOR (1730-1790) .....	385
5.4.7.4 SEBASTIÃO VIEIRA, PINTOR DE AZULEJOS (c.1730-act.1754) .....	391
5.4.7.5 EUSÉBIO DA SILVA, PINTOR DE AZULEJOS (c.1735-act.1754) .....	391

## 5. A FORMA DE COLABORAÇÃO ENTRE OLEIROS, PINTORES DE AZULEJO E LADRILHADORES

A produção de azulejos figurativos envolveu sempre a articulação entre três tipos de profissões diferenciadas, os oleiros, os ladrilhadores e os pintores. O sucesso de cada uma dessas oficinas está directamente relacionado com a manutenção de um fluxo constante de encomendas, num difícil equilíbrio entre as relações duradouras e privilegiadas e a assunção de novas colaborações.

Para caracterizar as diversas formas de colaboração compilamos um número alargado de artífices e pintores agrupados de maneira variável em função das olarias, das oficinas dos ladrilhadores ou das oficinas dos pintores. Em última análise, essa organização foi arbitrária e tem por fim apenas demonstrar a complexidade e variabilidade das formas de colaboração de maneira a criar um quadro de análise suficientemente vasto para compreendermos a criação da Grande Oficina de Lisboa e da Sociedade dos Pintores de Lisboa. Também não foi nosso objectivo elencar todos os profissionais com actividade conhecida no período, e ficaram de fora figuras incontornáveis como António de Oliveira Bernardes, Manuel dos Santos, o mestre P.M.P e Francisco de Paula Oliveira.

Na verdade, quando examinamos a produção de azulejos em Lisboa, é como se estivéssemos em presença de uma super-estrutura de articulação entre três oficinas diferentes, que estabelecem diversas formas de compromisso entre si, mas não deixam de funcionar como uma unidade independente, com contabilidade e clientes próprios.

Em parte, a compreensão do processo de criação de uma rede de colaboração é dificultada por uma tradição historiográfica que erroneamente identificou muitos ladrilhadores como pintores de azulejo e insistiu na definição de um único autor como protagonista.

Ao contrário do que foi muitas vezes afirmado - e apesar de constarem na documentação coeva como responsáveis da empreitada dos azulejos -, Manuel Borges (1681-act.1763), Bartolomeu Antunes (1688-1753), Manuel de Oliveira (act.1672-1706), Francisco dos Santos[2] (act.1701-1722), Pedro de Almeida (1676-1738), Domingos de Almeida (1716-act.1763), Tomás

de Barros (1705-act.1770) e Francisco Jorge da Costa (1749-1829) foram mestres ladrilhadores e não se dedicaram à pintura de azulejos.

Na documentação associada à produção de azulejos nos séculos XVII e XVIII, foi frequente a identificação do ladrilhador como “mestre azulejador”, acrescentando um factor de indeterminação sobre a exacta actividade profissional desempenhada, tanto mais que alguns mestres ladrilhadores foram proprietários ou arrendatários de olarias, como foi o caso do mestre ladrilhador António Antunes [1] (act.1669-1709), proprietário da olaria do Pé de Ferro, depois do casamento com a filha do mestre oleiro Inácio da Costa (act.1640-1671); do mestre ladrilhador Sebastião Francisco (act.1676-1720), que adquiriu essa mesma olaria, em 1706; ou ainda do mestre ladrilhador Manuel Borges de Palma (1715-1773), que foi arrendatário da propriedade, em 1762.

Mas antes de procurarmos definir o âmbito da acção profissional de cada um desses intervenientes, o primeiro desafio que se coloca é a correcta identificação dos dados biográficos dos profissionais, uma tarefa complexa, já que os nomes Antunes, Francisco, Costa, Oliveira, Almeida, Ferreira, Santos e Gonçalves são apelidos muito comuns, que dão origem a artífices homónimos que se dedicam à mesma actividade profissional. É esse o caso, entre muitos conhecidos, dos oleiros António Gonçalves, João Francisco e Domingos Francisco, dos ladrilhadores João Antunes e José da Costa, e dos pintores José da Silva de Oliveira e Manuel Francisco. Na ausência de uma boa solução, identificamos esses profissionais com os nomes seguidos por numerais.

Ainda mais comum foi o caso de artífices homónimos com profissões diferentes, mas associados à produção de azulejos, e não é simples distinguir o percurso profissional do mestre ladrilhador Domingos Duarte (act.1689-1730) do percurso profissional do mestre oleiro Domingos Duarte (act.1699); do mestre ladrilhador Manuel de Oliveira (act.1672-1706) e do mestre oleiro Manuel de Oliveira (act.1686-1717); dos dois ladrilhadores Francisco dos Santos e do mestre oleiro Francisco dos Santos (1672-1722); do mestre pedreiro Domingos da Costa [1] (act.1682-1723) e do ladrilhador Domingos da Costa [2] (act.1712-1733), entre muitos exemplos possíveis.

Embora a identificação do percurso biográfico e profissional possa parecer muitas vezes um processo confuso, a tarefa é essencial para a compreensão do carácter colectivo da obra de azulejo, e da enorme facilidade de circulação de inovações temáticas, técnicas e decorativas por toda a rede de produção lisboeta.

## 5.1 A profissão de ladrilhador, oleiro e pintor de azulejo

A participação em confrarias profissionais, enquanto instituição reguladora do ofício, era obrigatória, com entrada logo após a conclusão do aprendizado, nas primícias da actividade profissional. É esse o caso da Irmandade de São José dos Carpinteiros, onde se organizam os pedreiros, carpinteiros e também, em bandeira à parte, os mestres ladrilhadores, separados em 1608.<sup>1</sup>

O grémio foi a instituição responsável pela definição de um conjunto mínimo de competências profissionais e pela aprovação dos artífices aptos ao exercício da profissão, que recebiam uma licença para o exercício do ofício.

O estabelecimento exacto das competências profissionais foi uma pedra fundamental para a defesa da actividade de forma exclusiva aos mestre ladrilhadores, e em 1736, como descreve o estudo de Rosário de Carvalho, os ladrilhadores fizeram questão de reunir toda a classe, incluído os ladrilhadores ainda em fase de formação, para solicitar uma alteração ao estatutos do ofício.<sup>2</sup>

A eleição para a direcção da bandeira do ofício dos ladrilhadores, particularmente como juiz do ofício, era um reconhecimento de probidade na direcção de negócios, e António Antunes e Manuel Rodrigues, em 1692; Bartolomeu Antunes e Francisco Xavier, em 1733; João Antunes [2] e José da Costa [1], em 1736; António Francisco Vidigal e Joaquim Gomes em 1758, foram alguns dos mestres ladrilhadores eleitos para juiz velho e juiz novo que beneficiaram desse acréscimo de prestígio.<sup>3</sup>

Como juízes do ofício, beneficiavam também de um certo poder de controle sobre as obras dos seus pares, que poderiam ser chamados a medir, definindo os montantes exactos a serem pagos pela obra de ladrilhador, num mecanismo de auto-regulação entre os preços praticados pela classe.

Mas mesmo esse mecanismo de controle poderia favorecer uma estratégia de negócios familiar e, em 1756, João Antunes [2], juiz do ofício de ladrilhador, encarregou-se da medição

---

<sup>1</sup> Virgílio Correia - As primeiras faianças e azulejos lisos em Lisboa in *Azulejos*, 1956, pp.119-121.

<sup>2</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, pp.79-105.

<sup>3</sup> Desde a separação da bandeira dos mestres pedreiros, em 1608, os mestres ladrilhadores elegiam dois juizes do ofício, um novo e um velho, cuja primeira função era a do exame dos novos ladrilhadores, como explicou Virgílio Correia - As primeiras faianças e azulejos lisos em Lisboa in *Azulejos*, 1956, p.121.

da obra dos azulejos do tanque da Real Quinta de Queluz, realizados pelo sobrinho João Nunes de Oliveira, com quem o tio constituiu várias sociedades.<sup>4</sup>

Pelos membros da direcção do ofício poderiam ainda ser eleitos os diversos cargos da Casa dos Vinte e Quatro, um órgão consultivo do Senado da Câmara de Lisboa, propiciador de uma ampla rede de contactos com os dirigentes lisboetas.

Esses mesmos direitos e deveres se aplicavam à Irmandade de Santa Justa e Rufina, dos oleiros de Lisboa, da qual, infelizmente, possuímos poucas informações sobre os associados, para além do estatuto e da localização na igreja de Santa Justa.<sup>5</sup>

Entre os oleiros dos quais apresentamos o percurso profissional, o mestre oleiro Manuel de Oliveira beneficiou do estatuto de juiz do ofício de oleiro da loiça pintada, em 1674.

De maneira diferente, a Irmandade de São Lucas, dos pintores de Lisboa, na luta em prol do reconhecimento da liberalidade da Arte da Pintura, sempre negou a pertença ao universo dos ofícios mecânicos, abrindo a confraria a todos os “professores” das artes do desenho, entre pintores, gravadores, douradores, escultores, arquitectos e simples amadores das Belas Artes.<sup>6</sup>

A configuração *sui generis* da confraria deu origem a constituição de um universo de profissionais com uma formação bastante heterogénea, sem um conjunto de regras preciso para o exercício da actividade de pintor. Em termos gerais, essa postura limitou inclusive a defesa dos interesses dos pintores, que não puderam invocar o direito de exclusividade para impedir o exercício da profissão ou a tomada de empreitadas por outro tipo de profissionais, como os mestres pedreiros, no caso das decorações murais, e dos mestres ladrilhadores, no caso dos azulejos.

Ao mesmo tempo, as regras de organização da Irmandade de São Lucas procuravam limitar o domínio de uma elite erudita, obrigando a alternância da escolha anual dos juizes entre os

---

<sup>4</sup> Sobre as sociedades dos mestres ladrilhadores veja-se Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

<sup>5</sup> As melhores informações sobre a organização lisboeta encontram-se no trabalho de Franz-Paul Langhans, *As corporações dos ofícios mecânicos: subsídios para a sua história*, 2 volumes, 1943.

<sup>6</sup> Sobre a Irmandade de São Lucas, além do estudo clássico de Francisco Augusto Garcez Teixeira - *A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas*, 1931, veja-se a recente revisão de Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016.

pintores de óleo e os pintores de têmpera, associados às campanhas decorativas de toda a ordem, desde o simples douramento até às campanhas decorativas dos tectos.

A defesa do estatuto do pintor de têmpera como semelhante ao do pintor a óleo é uma característica da organização da confraria fundamental para a compreensão do percurso artístico de boa parte dos profissionais da pintura que se dedicaram às campanhas decorativas, e estabeleceram redes próprias de colaboração, sem os constrangimentos de uma linha hierárquica nos moldes que poderiam ou deveriam ser implementados por uma Academia.<sup>7</sup>

Como está bem documentado, os pintores de azulejo podem tanto pertencer ao universo mais erudito dos pintores a óleo ou ao dos pintores de têmpera, esses últimos mais acostumados a realização de obras colectivas, com vários intervenientes, e uma consequente diluição da autoria individual.

Na nossa amostra, é esse caso dos pintores Gabriel del Barco (1648-c.1701) e José da Silva de Oliveira [1] (act.1697-1737), que realizaram pinturas de tecto e também exerceram a pintura de azulejos. O percurso do pintor espanhol em Lisboa, na última década do século XVII, com vários conjuntos assinados, é mesmo um caso emblemático da utilização da pintura do azulejo num processo de afirmação de uma identidade autoral à semelhança dos pintores a óleo.

Os pintores de azulejo podem ainda, mais simplesmente, pertencer ao universo das olarias, sem sequer optar pela inscrição na Irmandade de São Lucas, na nossa lista representados pelo exemplo de Brás da Costa (act.1695-1717) e Manuel da Costa Ferreira (1688-1714), que colaboraram com Gabriel del Barco e realizaram conjuntos de brutesco, ou seja, composições ornamentais e painéis figurativos.

Nesse tipo de percurso profissional, encontram-se também os pintores de azulejo filhos de mestres oleiros, como foi o caso dos pintores Carlos Pinheiro (act.1713-1754) e José da Silva de Oliveira [2] (c.1734-act.1754), que beneficiaram de um aprendizado no apoio aos diversos pintores que colaboraram na olaria de seus pais.

Esse processo alternativo de percurso profissional, dependente da relação com os mestres oleiros e com os mestres ladrilhadores, parece mesmo intensificar-se nos meados do século

---

<sup>7</sup> Para um exemplo de como esse conflito é recorrente no seio do grémio dos pintores no século XVIII, veja-se a tentativa frustrada de Cirilo Volkmar Machado em transformar a Irmandade de São Lucas em uma Academia. Celso Mangucci - "Um Esquecimento Premeditado, Cirilo Volkmar Machado e a Historiografia da Azulejaria Portuguesa" in *Artis, Revista de História da Arte e Ciências do Património*, 2016, número 4, pp.28-33.

XVIII, quando os pintores que se dedicaram exclusivamente ao azulejo, como Sebastião Gomes Ferreira (act.1738-1750), Sebastião de Almeida (1727-1779), José dos Santos Pinheiro (1714-1783), Joaquim de Brito e Silva (1716-1782), Bernardo José de Sousa (1738-act.1790) e Joaquim de Oliveira (c.1712-act.1780), não se inscreveram no grémio dos pintores, em parte pela desorganização da confraria nos anos a seguir ao grande terramoto de 1755.

A formação da Grande Oficina, por volta de 1740, e, depois, a constituição da Sociedade dos Pintores, em 1764, vai proporcionar o desenvolvimento de percursos anónimos, de grande proximidade, como demonstram os conjuntos do Convento das Necessidades, do Tanque da Quinta Real de Queluz e da Quinta do Marquês de Pombal, em Oeiras.

Nos últimos anos do terceiro quartel do século XVIII, com o intensificar da produção de azulejaria seriada, vai acentuar-se a zona de confluência profissional entre a manufactura e a pintura de azulejos, e os pintores de azulejos Guilherme da Costa Pinheiro (1728-act.1780) e Veríssimo Xavier de Sales (1736-act.1772) são também responsáveis pela direcção de olarias, em ambos os casos em colaboração com o mestre ladrilhador António Manuel Godinho (act.1768-1793).

Esse modelo de actuação profissional repetia algumas situações ocorridas nos finais do século XVII e princípios do século XVIII, onde a importância da produção de azulejaria seriada justificou que o pintor de azulejos António Lopes (act.1678-1714) assumisse a gestão da Olaria dos Poiais de São Bento.<sup>8</sup>

Assim como há uma aproximação dos pintores com uma prática erudita do universo das olarias, é possível notar que alguns percursos artísticos tiveram início nas olarias para evoluir para outras modalidades, como é o caso, na lista que apresentamos, do pintor Manuel António de Góis (1730-1790), discípulo do pintor de azulejos Joaquim de Brito e Silva, com obra documentada no douramento de retábulos, pintura de tectos e mesmo na pintura a óleo, certamente com resultados modestos para uma clientela periférica.

A carreira como pintor num meio bastante competitivo como Lisboa nunca foi fácil, e Valentim de Almeida também iniciou o seu percurso nas olarias, seguido por uma curta incursão como

---

<sup>8</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

pintor na companhia de Jerónimo da Silva, mas o pintor acabaria por voltar à colaboração com as olarias, para a realização dos azulejos do claustro da Sé do Porto.<sup>9</sup>

Ainda assim, como bem notou Susana Flor, uma parte do reconhecimento profissional de Valentim de Almeida como pintor de azulejos, beneficiou de uma longa e pouco comum participação nos negócios da Irmandade de São Lucas, documentada entre os anos de 1717-1750.<sup>10</sup>

## 5.II Família e laços sociais

Nos moldes da sociabilidade da época, a criação de uma rede de colaboração entre os oleiros, ladrilhadores e pintores foi acompanhada pela criação de várias formas de compromissos sociais, numa combinação da criação de laços familiares com o estabelecimento de vínculos sociais profissionais, seja pela pertença aos grémios e associações religiosas, seja pela contratualização comercial.

Com muita frequência, em função da própria organização dos ofícios, as relações parentais entre pai e filho, pela acumulação de experiência e pela formação de relações clientelares, foram determinantes para a sustentabilidade de um novo percurso profissional. Há uma grande probabilidade dos filhos dos mestres oleiros, dos ladrilhadores, e também dos pintores – nesse último caso, apesar da negação do universo mesteiral -, repetirem a profissão dos pais e por essa acumulação de capital social, beneficiarem de vantagens no seu percurso profissional.

O percurso de sucesso de Francisco Jorge da Costa, filho do mestre ladrilhador Domingos Jorge (act.1738-1781), de Sebastião de Almeida, director da Real Fábrica de Louça do Rato, filho do pintor de azulejos Valentim de Almeida; e de Francisco de Sales (1707-1763), mestre oleiro da Olaria da Rua da Madragoa, filho do mestre oleiro Bernardo Francisco (1677-1743); são exemplos claros da enorme importância da acumulação de recursos económicos e relações sociais através de gerações sucessivas.

---

<sup>9</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, p.10. Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.59.

<sup>10</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.161-162.

A família foi também a organização matricial para a organização das actividades da olaria, dos ladrilhadores e, por vezes, da pintura do azulejo, que não podiam ser realizadas sem o recurso a uma companhia de diversos colaboradores e assalariados.

É possível a olaria ser dirigida por dois mestres oleiros, como podemos acompanhar no caso de João Francisco [2] e Pascoal Coelho da Costa na Rua da Olival, ou dos cunhados Veríssimo Rodrigues (act.1687-1706) e Domingos Francisco [1] (act.1672-1705), na Olaria da Travessa do Benedito.

Aos mestres agregam-se entre quatro a oito oficiais de oleiro e, geralmente, vários aprendizes, não sendo simples definir com rigor o número de colaboradores das olarias através dos Livros de Rol de Confessados, que podem deixar de fora vários vizinhos oleiros e colaboradores eventuais. Para demonstrar como essas relações laborais também estão interligadas com outros compromissos sociais, apresentamos o percurso do oficial de oleiro António Pedroso (act.1717-1780) e Manuel Alves (act.1750-1764), ambos colaboradores por muitos anos da Olaria da Rua da Madragoa.

Domingos Antunes [1] (act.1672-1703), quando se deslocou-se a Estremoz para assentar os azulejos do mosteiro de Estremoz, levou consigo o filho e os oficiais António de Castro e Paulo da Assunção. Para o assentamento dos azulejos da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira, o mestre ladrilhador Francisco Martins (act.1736-1754) contava com a colaboração de quatro oficiais e um aprendiz, entre os quais Valentim Borges (1730-act.1790), o jovem filho do mestre ladrilhador Manuel Borges.

Quando o pintor de azulejos Joaquim de Brito e Silva reclamou as dívidas do falecido mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, em 1754, tinha ao seu serviço três jovens pintores de azulejo: Manuel António de Gois, com 24 anos, o sobrinho Sebastião Vieira, com a mesma idade, e Eusébio da Silva, com 19.

A família foi sempre um sustentáculo óbvio para a criação de laços de confiança inerentes a boa condução dos negócios das empreitadas. O irmão João Antunes [2] (1708-act.1770) foi o colaborador mais próximo de Bartolomeu Antunes, que se associou também com o sobrinho João Nunes de Oliveira e com o filho António Antunes [2], numa estratégia para criar uma oficina que desse resposta às obras associadas aos Paços Reais, certamente com pontos de contacto ainda desconhecidos com os provedores das obras e os arquitectos.

O pintor Sebastião de Almeida, quando assumiu a direcção da Real Fábrica de Louça do Rato, em 1771, vai apoiar-se no irmão, José Baptista de Almeida, que dirigiu a secção de moldagem das peças, e no cunhado António Martins de Sousa nomeado, em 1774, para a administração do sector de vendas da Fábrica.<sup>11</sup>

A oficina expandia o seu suporte social através da formação alianças um pouco mais alargadas, com o casamento de aprendizes com as filhas dos mestres, assim como foi muito frequente os mestres figurarem, qual figura tutelares de apoio, entre as principais testemunhas do casamento dos seus aprendizes. Entre outros exemplos que apresentamos, o pintor de azulejo Sebastião Gomes Ferreira, que se iniciou como aprendiz de Valentim de Almeida, casou-se, em 1740, com Ana Amadora, a filha mais velha do pintor; o oleiro Miguel de Azevedo, aprendiz do mestre oleiro João Francisco [1] (act.1658-1683), com a filha Benta Francisca; e o ladrilhador Sebastião Francisco com Maria Josefa, filha do mestre ladrilhador João Francisco (act.1674).

A extensão da rede de compromissos profissionais através de laços do casamento, uniu o pintor José da Silva de Oliveira [1] com o cunhado, o pintor Manuel Caetano Pereira (act.1713-1750), e ambos colaboram com a Olaria da Rua do Guarda-mor, no tempo da gestão do oleiro António Gonçalves [1] (act.1694-1719), que por sua vez é cunhado do oleiro Bernardo Francisco, da Olaria da Rua da Madragoa.

Para compreendermos o processo de casamentos entre os oleiros, é fundamental considerar que apenas o filho mais velho irá dirigir a olaria do pai, enquanto idealmente os filhos restantes farão alianças matrimoniais com as filhas dos mestres oleiro vizinhos, como ocorreu com João da Costa (1669-1717) e Isidoro da Cruz (1683-act.1707), filhos do mestre oleiro Alberto da Costa, que se casaram, respectivamente, com a filha do mestre oleiro Domingos Duarte e com a filha do mestre oleiro António Pinheiro, enquanto Mateus Luís (1667-1712), seguia com a olaria do pai, depois da sua morte, em 1706.

Como sublinham os testamentos e inventários, os laços de parentesco não substituem as boas contas, e o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes mantém um registo com as dívidas ao genro, o pintor de azulejos Nicolau de Freitas (1705-1763), assim como o mestre oleiro José da Costa Labanha (1709-1764), em testamento, perdoou as dívidas e doou metade da olaria ao

---

<sup>11</sup> António Francisco Martins foi casado com Maria Anastácia de Escárzia, filha de Valentim de Almeida e irmã de Sebastião Inácio de Almeida. O processo de nomeação de António Francisco Martins foi descrito por Gustavo de Matos Sequeira - *Depois do Terramoto - Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, 1967, 2ª edição, volume IV, p.80.

sobrinho António da Costa Labanha (act.1751-1780), criando um compromisso de continuidade com a futura viúva, Maria Tomásia de Paiva, que era também sogra de António.

A relação de compadrio foi também um outro momento de afirmação da rede de compromisso familiar e profissional, e o mestre oleiro Mateus Luís foi padrinho dos filhos dos irmãos, também oleiros, João da Costa e Isidoro da Cruz, numa associação que articulou três olarias vizinhas do Mocambo.

O compadrio é particularmente significativo quando realizado fora do âmbito familiar e entre profissionais diversos, identificando uma relação de colaboração. Para citarmos apenas dois exemplos, foi esse o caso do pintor Valentim de Almeida que, apesar de residir na Rua do Capelão, na freguesia de Socorro, do outro lado da cidade de Lisboa, foi padrinho de baptismo de Máxima, filha do mestre oleiro Bernardo Francisco, da Olaria da Rua da Madragoa, em 1714; e do pintor Policarpo de Oliveira Bernardes, que foi padrinho de Valentim Borges, filho do mestre ladrilhador Manuel Borges, em 1730, ano da campanha dos azulejos para a Igreja de São Lourenço de Almancil, em Loulé.

O compadrio é também indício do estabelecimento de relações clientelares como a que uniu o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes a D. Tomás de Almeida, Cardeal Patriarca de Lisboa, padrinho de baptismo da filha Catarina, em 1731, em tempo das obras do Palácio de Santo Antão do Tojal.

### 5.III As diversas formas da rede de colaboração

Como as encomendas normalmente se contam em milhares de azulejos, realizados num prazo relativamente curto de poucos meses, o ideal era que os mestres ladrilheiros fossem clientes, ao mesmo tempo, de mais que uma olaria e também colaborassem com mais do que um pintor de azulejo.

No exemplo que apresentamos, Gabriel del Barco dividiu a campanha do convento dos lóios de Arraiolos em três fases, entre 1698 e 1700, executadas em parceria com os pintores Luís de Sousa e Brás da Costa, e em colaboração com as olarias da Rua do Olival, do Pé de Ferro e com uma das olarias da Rua Larga de Jesus, em Santa Catarina.

Também com o objectivo de expandir a sua capacidade produtiva, o mestre ladrilhador Domingos Duarte, além de colaborar com a Olaria da Rua da Oliveira, de quem foi vizinho e

figura tutelar por mais de três décadas, concedeu um empréstimo ao mestre oleiro Francisco Duarte, na altura em que este se preparava para dirigir a Olaria do Pé de Ferro – Bela Vista.

Por volta de 1725, o mesmo mestre ladrilhador Domingos Duarte, em colaboração com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, estão associados numa campanha com o mestre P.M.P. e com as olarias de Santa Catarina e dos Anjos, no fornecimento de azulejos para o Palácio de Xabregas.

Esse processo de criação de uma rede de olarias interligadas se repetiu quando, em 1771, o mestre ladrilhador António Manuel Godinho concedeu empréstimos a Olaria da Rua da Madragoa da viúva de Francisco de Sales e a de Guilherme da Costa Pinheiro, em troca de preços mais baixos para os azulejos que viria a adquirir.

Para além de ajustar o número de azulejos da encomenda à capacidade de produção das pequenas unidades fabris, havia uma vantagem acrescida para o mestre ladrilhador colaborar com várias olarias e vários pintores de azulejo, que era a de estender o crédito e gerir a capacidade de financiar todas as despesas inerentes até a conclusão de várias obras sucessivas.

Essa necessidade foi ainda maior em início de actividade, quando os ladrilheiros e pintores passam a desenvolver uma actividade autónoma, de maneira a poder aumentar os seus rendimentos. Como procuramos demonstrar, o mestre ladrilhador Tomás de Barros colaborou com um pintor ainda não identificado na campanha para as Estações da Via Sacra, em Elvas, entre os anos de 1748 e 1750, com Valentim de Almeida nos azulejos do consistório da Misericórdia de Elvas, em 1750, e com José dos Santos Pinheiro, na igreja da Misericórdia de Evoramonte, entre os anos de 1764-1769.

Tanto os mestres oleiros, quanto os mestres ladrilheiros, quanto os pintores de azulejo tinham interesse em aceitar aprendizes, e beneficiar de uma mão de obra barata e de outras vantagens de associação com a cadeia de produção dos azulejos. Essa facilidade, a longo prazo, cria um conjunto de novos profissionais que dificilmente pode ser integrado nas oficinas dos mestres, e que potencialmente irá aceitar trabalhar por preços mais baixos.

Como demonstrou o estudo de Rui Mendes, quando os pintores de azulejo Sebastião de Almeida, José dos Santos Pinheiro, Valentim de Almeida, Joaquim de Brito e Silva e Bernardo José de Sousa criaram uma sociedade, em 1764, em tempo de lenta retoma da normalidade, o

primeiro objectivo foi o de evitar a concorrência entre os pintores, e defender uma remuneração mínima frente aos seus principais clientes, os mestres ladrilhadores.<sup>12</sup>

Num espelho das condições em que se inserem os pintores de azulejo, a nova sociedade dos pintores não implicou na criação de uma grande fábrica, nem numa unificação da identidade autoral, e cada um dos sócios podia manter os seus próprios oficiais e as relações clientelares individuais que já possuía anteriormente com os ladrilhadores.

A única condição da sociedade era a de que os sócios deveriam limitar o crédito ao valor de um milheiro de azulejos, e que o mestre ladrilhador em dívida com um dos pintores da sociedade não poderia contratualizar com outro pintor da sociedade sem antes saldar as dívidas anteriores.

Também foi intenção da sociedade controlar o aumento desordenado do número de aprendizes:

Que os aprendizes que elles socios atualmente tem se conservarão, sem que se possaõ tomar outros alguns, sem que em junta convenhaõ todos, e naõ receberão por elles couza alguma, que naõ seja todo e qualquer interesse que delles rezultar para o monte desta Sociedade.

Após a morte de Bartolomeu Antunes, em 1753, e Nicolau de Freitas, em 1763, os pintores vão procurar que a Grande Oficina de Lisboa, que fora sendo progressivamente construída desde a década de 40 do século XVIII, funcionasse agora em seu próprio benefício.

Esse mesmo objectivo de reserva de mercado, recorrente na lógica mesteiral, esteve presente na sociedade criada em 1770, sob a liderança de João Nunes de Oliveira e António Manuel Godinho, que conseguiu reunir outros 14 mestres ladrilhadores, num claro intuito de angariar o maior número possível de obras de azulejo de Lisboa.

---

<sup>12</sup> Veja-se o contrato publicado por Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

## 5.IV Lista de oleiros, ladrilhadores e pintores de azulejo

Nos últimos anos, os trabalhos de investigação de Vítor Serrão, Luísa Arruda, Rosário de Carvalho, Susana Flor, João Coutinho, Sílvia Ferreira, Sandra Saldanha, Rui Mendes e Miguel Portela trouxeram novos dados que foram fundamentais para identificar os profissionais ligados a produção do azulejo e para a elaboração da lista que apresentamos a seguir, organizada não em função do percurso individual, mas em função das relações de colaboração estabelecidas entre mestres oleiros, ladrilhadores e pintores de azulejo.

Na tentativa de caracterizar a formação da rede de produção dos azulejos, procuramos cruzar dados como a filiação, o local de nascimento, a moradia, os intervenientes nos casamentos e a intervenção em actos notariais, como a compra e venda de propriedades e a concessão de procurações e empréstimos. Embora não sejam informações diretamente relacionadas com as encomendas dos azulejos, permitem caracterizar e definir uma biografia individual e diferenciar os diversos profissionais.

Para demonstrarmos a constituição de redes de colaboração, procuramos organizar o percurso biográfico segundo um percurso cronológico e geográfico, já que os pintores vão residir na proximidade das olarias e a residência é um bom auxiliar para destrinçar os homónimos.

Apenas para facilitar a compreensão, utilizamos de maneira bastante lata o conceito de “oficina” para descrever as relações entre os pintores e seus colaboradores e entre os mestres ladrilhadores e seus colaboradores.

As oficinas dos ladrilhadores não têm uma existência física e a exigência de associação a várias olarias para a execução de conjuntos mais alargados é um dos indícios mais claros da forma de estruturação polinucleada da rede de produção de azulejos. Como os dados demonstram, tanto os mestres ladrilhadores contrataram com diversos pintores e diversas olarias nas suas “oficinas” quanto os pintores de azulejo colaboraram com diversos mestres ladrilhadores. Não podemos esquecer que as relações mais prolongadas e exclusivas como a que uniu Manuel Borges e António de Oliveira Bernardes também incluiu outros profissionais de ambos os lados da associação.

O agrupar desses profissionais em oficinas informais ainda assim não foi suficiente para descrever a formação da Grande Oficina de Lisboa e da Sociedade dos Pintores de Lisboa, com a conjugação dos pintores Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida, Sebastião Inácio de Almeida, José dos Santos Pinheiro, Joaquim de Brito e Silva e Bernardo José de Sousa, num

processo que agregou olarias de Santos-o-Velho e dos Anjos e acabou por definir a produção de azulejos em Lisboa, *grosso modo*, entre os anos de 1740 e 1770.

Numa primeira abordagem, para a identificação dos profissionais, faz sentido a diferenciação entre as Olarias de Santos, de Santa Catarina e dos Anjos, mas os contactos entre essas três áreas de produção são bastante intensos, e não se pode atribuir uma característica individualizadora a nenhum desses centros oleiros.

Só para relembrar os casos mais evidentes dessa articulação lisboeta, em 1686, o mestre oleiro Domingos Jorge (act.1673-1688) arrendava a olaria da Travessa do Benedito, em Santa Catarina e outra nos Anjos, no Beco do Alegrete; o oleiro Miguel de Azevedo (1653-1711), oriundo de Évora, desenvolveu actividade primeiro em Santa Catarina e depois nos Anjos, na Olaria da Calçada do Monte, onde colaborou com o mestre ladrilhador José da Costa [1], e como pintor Manuel dos Santos, em 1709; e o mestre ladrilhador Domingos Duarte, que foi vizinho da Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão, em Santos, colaborou com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes que reside nos Anjos, no fornecimento de azulejos para o Palácio de Xabregas, por volta de 1725. O pintor de azulejos Nicolau de Freitas fez o seu aprendizado em Santa Catarina, na oficina de António de Oliveira Bernardes, mas desenvolveu toda a sua produção nos Anjos, junto da olaria da Travessa dos Curas -Travessa do Forno, do mestre oleiro António Gonçalves [2].

Como é importante mais uma vez realçar, as relações de colaboração são bastante flexíveis e multifacetadas, e cada um dos intervenientes tem a sua própria rede familiar e profissional. O mais comum é um oleiro estabelecer colaboração com vários ladrilhadores como clientes, e um mestre ladrilhador contar com vários pintores de azulejo assalariados.

Por vezes, um percurso profissional revela uma articulação bastante ramificada, como é o caso do mestre ladrilhador António Antunes [1], que colaborou com os mestre oleiro Inácio da Costa, com os mestres ladrilhadores Domingos Duarte, Sebastião Francisco e António de Abreu e com os pintores Gabriel del Barco e Bento de Barros. Se adicionarmos as relações de cada um dos intervenientes, é fácil concluir que fazem parte de uma rede muito porosa, onde as informações sobre as novidades técnicas e decorativas circulavam com imensa facilidade.

A identificação dos topónimos no período estudado não obedece a uma regra homogénea e pode apoiar-se em tradições diversas, às vezes relacionadas com moradores locais, ou edifícios de referência, e também varia significativamente acompanhando as transformações do território. Por isso mesmo, é frequente que a mesma olaria, no decorrer do tempo,

aparecerem descritas com topónimos diversos, as vezes mais genéricos, por vezes mais específicos. Na nossa lista, apresentamos apenas algumas olarias, na tentativa de demonstrar a associação com os pintores e com os mestres ladrilhadores, por vezes identificados com topónimos duplos para melhor diferenciar das suas congéneres vizinhas.

O estudo das confrarias religiosas permitiu uma sociabilidade horizontal entre os membros da mesma profissão e também vertical, com a associação aos juizes, normalmente escolhidos entre figuras de prestígio social, como o demonstra o caso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho e dos pintores e oleiros que estabeleceram uma relação clientelar com a Casa dos Condes de Vila Nova de Portimão. A participação nas cerimónias fúnebres dos irmãos foi um acto social bastante recorrente, e no inventário de Valentim de Almeida identificam-se as vestes negras, próprias da irmandade do Santíssimo de Santos.

A gestão de recursos financeiros, com a recolha de quotas dos associados, a concessão de empréstimos, a administração de propriedades e legados pios, foi também um incentivo importante para a participação nas confrarias religiosas e profissionais.

Os testamentos e inventários, normalmente realizados quando da existência de herdeiros menores permitem-nos uma avaliação dos rendimentos acumulados, e na documentação que apresentamos podemos fazer a comparação dos benefícios económico acumulados pelo o mestre oleiro José da Costa Labanha, o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, e o pintor de azulejos Valentim de Almeida.

Como muitos pintores de têmpera envolvidos em campanhas decorativas de toda a ordem, por todo o século XVIII, a grande maioria dos pintores de azulejo desenvolveu a sua actividade no anonimato, integrados em campanhas onde participam vários pintores, mestres ladrilhadores e oleiros, num processo essencialmente colectivo, sem que fosse expectável o definir uma marca autoral.

A enorme e influente carreira do pintor Valentim de Almeida foi um desses percursos, e uma prova de que o anonimato fazia parte da construção de um certo perfil profissional associado aos pintores de têmpera, responsáveis pelas mais diversas campanhas decorativas, muito comum a uma boa parte dos seus confrades da Irmandade de São Lucas.

O percurso contemporâneo de Nicolau de Freitas seguiu um caminho diverso e, apoiado na experiência do mestre António de Oliveira Bernardes definiu, numa primeira fase da carreira, uma marca autoral, ainda que depois acabasse por fazê-la submergir na marca do mestre

ladrilhador Bartolomeu Antunes. Sem nenhuma ilusão sobre os benefícios de uma pertença à Irmandade de São Lucas, Nicolau de Freitas sabia que o reconhecimento de um certo estatuto social não adviria da actividade como pintor de azulejos, e teria de ser alcançado, de maneira alternativa, pelo desempenho de algum cargo junto da corte.



Figura 200. Frontispício do livro do compromisso da Irmandade de São Lucas, Eugénio de Frias, 1609.  
© Academia Nacional de Belas Artes.

## 5.1 FREGUESIA DE SANTOS-O-VELHO

### 5.1.1 OLARIA DA RUA DO OLIVAL (1696-1767)

Situada em Santos, nas Janelas Verdes, junto à cerca do convento carmelita de Nossa Senhora dos Remédios, a olaria da Rua do Olival foi propriedade da Sé de Lisboa e estava arrendada a Pedro Silva Rodarte, que a vendeu ao mestre oleiro João Francisco [2], que também por esses anos começa a exercer a sua actividade na freguesia de Santos, em parceria com o mestre oleiro Pascoal Coelho da Costa.<sup>13</sup>

Num contínuo processo de ampliação da sua capacidade para desenvolver as numerosas encomendas de azulejos que angariou, o pintor Gabriel del Barco vem colaborar com a olaria da Rua do Olival, entre os anos de 1696 e 1699, quando fixou residência na vizinhança da olaria.<sup>14</sup>

Ainda na primeira década do século XVIII, o mestre ladrilhador Manuel de Oliveira colaborou com o mestre oleiro João Francisco [2], que entre os seus clientes contou também com o mestre ladrilhador Manuel Borges, morador na Rua do Olival entre os anos de 1713 e 1715.

Na década seguinte, entre os anos de 1740 e 1744, o pintor Valentim de Almeida estabeleceu-se como vizinho da olaria, colaborando com os filhos do mestre oleiro João Francisco [2], na produção de azulejos.

Nesse período, o mestre ladrilhador Francisco Martins também residia na Rua do Olival, provavelmente iniciando uma colaboração com o pintor Valentim de Almeida, que depois seria desenvolvida com a Olaria da Rua da Madragoa, de Francisco de Sales.

Depois do Terramoto de 1755, o oleiro José da Costa Labanha fixou-se na Olaria da Rua do Olival, aonde veio a falecer, em 1764, deixando a gestão da olaria à viúva e ao sobrinho, António da Costa Labanha.

---

<sup>13</sup> Para um historial da Olaria do Olival no século XVII, veja-se Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.163.

<sup>14</sup> A documentação relacionada com a residência de Gabriel del Barco em Santos foi publicada por Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, pp.167-170.

### 5.1.1.1 GABRIEL DEL BARCO, PINTOR (1648-c.1701)

A actividade do pintor espanhol Gabriel del Barco, que desdobrou-se pela pintura de tectos, cenários para teatros e pinturas para as decorações das entradas régias, ultrapassa em muito os objectivos da análise que agora procurámos estabelecer, para reconstituir as relações profissionais do pintor espanhol com os mestres oleiros e com os mestres ladrilhadores.<sup>15</sup>

Para demonstrar a estratégia de articulação de Gabriel del Barco com as olarias e os mestres ladrilhadores, vamos apenas examinar as principais obras dos últimos anos de vida do pintor, que tudo indica, coincidiram com a residência em Santos-o-Velho.<sup>16</sup>

Os dados relacionados com a residência de Gabriel del Barco em Santos, entre os anos de 1696 e 1701, são bem conhecidos e foram, na sua maior parte, publicados por Virgílio Correia.<sup>17</sup>

Na actividade como pintor de azulejos, Gabriel del Barco dispunha de completa autonomia das encomendas que realizou, escolhendo colaboradores entre um conjunto extenso de olarias situadas nas freguesias de Santa Catarina e Santos-o-Velho. Essa enorme flexibilidade de cooperações permitiu ao pintor espanhol escolher as condições mais vantajosas e realizar várias encomendas em simultâneo, agenciando a colaboração de vários pintores, oleiros e mestres ladrilhadores. Com algum à vontade, em meio à certa novidade da produção de extensos conjuntos figurativos sobre cerâmica na última década do século XVII, Gabriel del Barco adaptou o modelo da oficina dos pintores eruditos à realidade esparsa das olarias, agenciando vários pintores que colaboraram sob a assinatura do mestre principal.

Em Santos, Gabriel del Barco residiu em três locais diferentes. A primeira residência, na Rua do Olival, correspondeu ao início de uma nova parceria com a olaria dos mestres oleiros João Francisco [2] e Pascoal Coelho da Costa, enquanto a segunda e a terceira moradia, na Rua da Oliveira e na Travessa das Inglesas, entre 1700 e 1701, deu continuidade à colaboração com as

---

<sup>15</sup> Entre algumas das mais importantes contribuições para o estudo da obra do pintor, veja-se Robert Smith, “Três Estudos Bracarense” separata da revista *Belas-Artes*, 1970, números 24-26; José Meco – “Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa: período inicial, até cerca de 1691” separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 1979, III série, número 95; Rosário Salema de Carvalho – “Gabriel del Barco: la influencia de un pintor español en la azulejería portuguesa (1669-1701) in *Archivo Español de Arte*, 2011, volume LXXXIV, número 335, pp. 227-244.

<sup>16</sup> Para uma revisão do percurso de Gabriel del Barco junto das olarias da freguesia de Santa Catarina, veja-se o recente estudo de Susana Varela Flor e Pedro Flor, Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa barroca in *La Sevilla Lusa: La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 2018, pp.252-287.

<sup>17</sup> Virgílio Correia “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, Maio e Junho de 1918, 2ª série, volume XIII, números 77-78, pp.167-170.

olarias organizadas em torno do mestre ladrilhador António Antunes, com quem havia realizado os azulejos para a igreja de São Vítor de Braga, em 1692.

Em colaboração com João Francisco [2], Gabriel del Barco realizou o revestimento da capela-mor e da nave da igreja do convento de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos, que dividiu em três fases. A primeira, por volta de 1698, foi o revestimento da capela-mor, onde é evidente a diferença de mãos entre o registo superior, assinado por Barco, e o inferior, com as cenas da vida do profeta Abraão, que atribuímos ao pintor Brás da Costa, que as terá realizado na Olaria da Rua das Parreiras.<sup>18</sup>

Os azulejos da nave, com a iconografia de São Lourenço Justiniano, assinados e datados de 1699, foram realizados em colaboração com o pintor Luís de Sousa, um aprendiz identificado na residência do pintor em 1693, e que também residia na Rua do Olival, em 1696.<sup>19</sup>

A última fase, os azulejos que revestem o reverso da fachada da entrada, em volta do portal, estão datados de 1700, e já foram realizados nas olarias do Pé de Ferro ou da Rua da Oliveira.

Em 1699, Gabriel del Barco realizou da nave da Igreja de Santiago de Évora, enquanto os da ilhargá do coro-alto, com a representação dos episódios da vida do profeta Moisés, foram realizados, como o cronograma indica, em 1700, pelo pintor Brás da Costa.

Desse último ano deve datar também o revestimento para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de São Mamede de Évora, cujo o programa repete, em boa parte, o da Igreja de Santiago. Repete-se também a mesma parceria, com o pintor Brás da Costa a realizar os painéis com *Moisés e o milagre da água do rochedo* e a *Serpente de bronze*.

Nesses dois anos de intensa produção, que inclui muitas outras obras, o pintor espanhol mantinha também uma colaboração com o mestre oleiro Francisco dos Santos, com quem foi testemunha do casamento de Amaro Franco Viana, na Igreja de Santos-o-Velho, em 1699. O

---

<sup>18</sup> A história da Olaria da Rua das Parreiras, onde residia o oleiro Ascenso João, em 1673, e onde residiu Gabriel del Barco, entre os anos de 1694 e 1695, ainda está por se fazer. Para uma revisão do percurso de Gabriel del Barco junto das olarias da freguesia de Santa Catarina, veja-se o recente estudo de Susana Varela Flor e Pedro Flor, Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa barroca in *La Sevilla Lusa: La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 2018, pp.252-287.

<sup>19</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.142-143.

mestre oleiro Francisco dos Santos, foi mesmo muito próximo do pintor espanhol, que o escolheu para padrinho de baptismo do seu filho Domingos, em 1701.<sup>20</sup>

Nesses anos é provável que Gabriel del Barco tenha também colaborado com o pintor de azulejos Manuel da Costa Ferreira que nos anos de 1704-1712, colaborava com a Olaria da Travessa do Benedito.

Nesse mesmo período, o pintor Gabriel del Barco colaborou com os mestres ladrilheiros Manuel Rodrigues e Manuel Luís, que foram testemunhas do segundo casamento do pintor com Maria Teresa Baptista, em Santos, em 1701.

O ladrilhador Manuel Luís, que manteve uma relação clientelar com os Condes de Vila Nova de Portimão, deve ter sido o responsável pela aplicação dos azulejos com fontes encimadas por figuras alegóricas no Palácio de Santos, que se podem facilmente identificar com o estilo ágil e expressivo do pintor Gabriel del Barco.<sup>21</sup>



Figura 201. Assinatura do Pintor Gabriel del Barco, 1699, deslocada do lugar original, 1699. Nave da igreja do Convento de Nossa Senhora da Assunção, Arraiolos. Foto do autor.

---

<sup>20</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.142-143.

<sup>21</sup> Com um restauro de fraca qualidade, foram deslocados do lugar original e aplicados numa das salas adjacentes ao átrio da actual Embaixada de França.

## **cronologia**

1696-02-08. o pintor Gabriel del Barco, morador na Rua do Olival, inscreveu-se como membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>22</sup>

1698. Gabriel del Barco assinou os azulejos da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja.<sup>23</sup>

c.1698-1700. Gabriel del Barco pinta os azulejos para a nave da igreja Arraiolos, Igreja do antigo convento dos Lóios, em três fases sucessivas. A campanha da capela-mor, também com a assinatura do pintor, deverá ter sido realizada por volta de 1698.<sup>24</sup>

c.1699. Gabriel del Barco, a esposa Agostinha das Neves, a moça Catarina Ferreira, e Luís [de Sousa] residiam na Rua do Olival, freguesia de Santos-o-Velho.<sup>25</sup>

1699-08-09. Gabriel del Barco, morador na Rua do Olival, e [o mestre oleiro] **Francisco dos Santos**, morador no Poço Novo de Santa Catarina, foram testemunhas do casamento de Amaro Franco Viana, na Igreja de Santos-o-Velho.<sup>26</sup>

1699. Gabriel del Barco assinou e datou os azulejos da capela-mor da Igreja de São Bartolomeu da Charneca do Lumiar.

1699-1700. Gabriel del Barco executa os azulejos para a Igreja de Santiago de Évora em duas fases sucessivas.<sup>27</sup>

c.1700. Gabriel del Barco pintou os azulejos para a sala da Confraria do Santíssimo Sacramento da igreja paroquial de São Mamede, em Évora.

---

<sup>22</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.175. AHSV. *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, 1671-1734*, fólio 216.

<sup>23</sup> Vitor Serrão - As Campanhas Artísticas da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres (1672-1698) in *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja – Arte e História de Um espaço barroco (1672-1698)*, 2007, pp.27-95.

<sup>24</sup> Sobre o conjunto azulejar de Arraiolos veja-se, José Meco - *O azulejo em Portugal*, 1989, p.216 e João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.503-506.

<sup>25</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, c.1699, fólio 58v. O livro não foi utilizado de maneira plena, faltando, em muitos casos, o registo das confissões da Quaresma.

<sup>26</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos, 1696-1706*, C-6, 33.

<sup>27</sup> Virgílio Correia – "Azulejos de Arraiólos", in *Atlântida*, maio de 1917, número 19, pp. 574-580.

c.1700. [atribuição] Gabriel del Barco pinta os painéis de azulejos com representação de fontes e figuras alegóricas, agora deslocados da localização original e actualmente aplicados no átrio do Palácio de Santos.

1700. Gabriel del Barco residia na Rua da Oliveira.<sup>28</sup>

1700. Gabriel del Barco realizou os azulejos para a capela de Nossa Senhora da Conceição da igreja do Convento de São Paulo da Serra d'Ossa, no Redondo.<sup>29</sup>

1701. Gabriel del Barco residia na Travessa das Inglesas.<sup>30</sup>

1701-01-18. Óbito de Agostinha das Neves, esposa de Gabriel del Barco, moradores junto ao Mosteiro das Inglesinhas.<sup>31</sup>

1701-04-18. Gabriel del Barco casou-se com Maria Teresa Baptista. Os mestres ladrilhadores **Manuel Rodrigues**, morador na Rua da Maia, nos Anjos, e **Manuel Luís**, morador na Rua de João Brás, em Santa Catarina, foram testemunhas.<sup>32</sup>

1701-08-23. Gabriel del Barco e a esposa, Maria Teresa Baptista, moradores na Travessa da Madragoa, baptizaram o filho Domingos, na paróquia de Santos. **Francisco dos Santos**, morador na Rua Direita do Poço dos Negros, foi padrinho.<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.169. Não nos foi possível localizar o *Livro do rol de confessados* referente ao ano de 1700 e confirmar essa informação.

<sup>29</sup> Cronograma identificado por Rosário Salema de Carvalho, e publicado na base de dados digital: *AZ, sistema de referência e indexação do azulejo*, 2012. Disponível: <http://redeazulejo.fl.ul.pt/noticias,2,593.aspx> [Janeiro 2017].

<sup>30</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.169. Não nos foi possível localizar o *Livro do rol de confessados* referente ao ano de 1701 e confirmar essa informação.

<sup>31</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.175. IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, 0-2, fólio 78.

<sup>32</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.169. IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 66 e 66v.

<sup>33</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.142-143.

### 5.1.1.2 PASCOAL COELHO DA COSTA, OLEIRO (act.1696-1713)

O oleiro Pascoal Coelho da Costa geriu a olaria da Rua do Olival em parceria com o oleiro Francisco João [2], entre os anos de 1696 e 1713.

#### **cronologia**

1696-05-30. Pascoal Coelho fez o pagamento do imposto da meia-décima para obras da Igreja Paroquial de Santos, referente aos sobrados e “logeas” que são olarias, de Pedro da Silva Rodarte, avaliadas em 30 mil réis.<sup>34</sup>

1699-02-18. Pascoal Coelho fez o pagamento do imposto da meia-décima para obras da Igreja Paroquial de Santos, referente aos sobrados e “logeas” que são olarias, de Pedro da Silva Rodarte, avaliadas em 30 mil réis.<sup>35</sup>

1699-03-16. O oleiro Pascoal Coelho da Costa foi testemunha do contrato de aquisição da olaria da Rua do Olival pelo oleiro **Francisco João** [2].<sup>36</sup>

1703-1704. Pascoal Coelho da Costa pagou as contribuições devidas à Irmandade de Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>37</sup>

1710. Pascoal Coelho da Costa e mulher Antónia Velosa residiam na Olaria da Rua do Olival.<sup>38</sup>

1713. Pascoal Coelho da Costa e Antónia Velosa de Campos, Madalena Simoa, Ana Maria, Felícia da Silva e o moço Manuel residiam na Olaria da Rua do Olival, na banda do Norte.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> AHSV, *Tombo das tercenas e fazendas da Fregezia de Santos-o-Velho, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 85.

<sup>35</sup> AHSV, *Tombo das tercenas e fazendas da Fregezia de Santos-o-Velho, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 85.

<sup>36</sup> AHSV, *Papéis Avulsos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, Carta de Arrematação de João Francisco*, 1699.

<sup>37</sup> AHSV, *Presidência do Mocambo, Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1695-1697, fólio 44v.

<sup>38</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1710, fólio 39v.

<sup>39</sup> AHSV. *Livro das pessoas que se desobrigaram nesta Quaresma nesta Parochial Igreja de Santos*, no anno de 1713, fólio 60v.

### 5.1.1.3 JOÃO FRANCISCO [2], MESTRE OLEIRO (act.1696-c.1732)

O mestre oleiro João Francisco [2], natural de Sintra, fixou-se em Santos, na Olaria da Rua do Olival, por volta de 1696, onde veio gerir a olaria em parceria com o oleiro Pascoal Coelho da Costa. Em 1699, o mestre oleiro adquiriu as casas “...foreiras ao Cabido da Sé desta cidade, com suas olarias por baixo e seus quintaes, citas atrás das Ginellas Verdes, junto a cerca dos padres Marianos...”

Entre os anos de 1696 e 1699 colaborou com o pintor Gabriel del Barco e, como dois profissionais recém chegados à freguesia, o mestre oleiro e o pintor espanhol associaram-se à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, com poucos dias de diferença, em fevereiro de 1696.

João Francisco [2], colaborou com o mestre ladrilhador Manuel de Oliveira que residiu na Rua do Olival, entre os anos de 1706 e 1708 e com o mestre oleiro Manuel Borges, que residiu entre os anos de 1713 e 1715. É provável que na olaria da Rua do Olival tenha sido realizada a azulejaria seriada que acompanhou a encomenda que Manuel Borges organizou para o Santuário da Nazaré, em 1714.

Depois da morte do mestre oleiro, ocorrida por volta de 1732, os filhos Agostinho dos Santos, Bartolomeu de Assunção e Dionísio da Cruz geriram a olaria com a viúva Faustina Maria.

Na nossa lista há um primeiro oleiro de nome João Francisco, que dirigiu a Olaria da Travessa de Bento da Silva, entre os anos de 1670 e 1686.

#### **cronologia**

1696-02-25. João Francisco [2] associou-se à Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Santos-o-Velho.<sup>40</sup>

1695-1697. João Francisco [2], oleiro, morador “no campo de trás das Janelas Verdes”, pagou as contribuições à Irmandade de Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> AHSV. *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, 1671-1734*, fólio 216.

<sup>41</sup> AHSV, Presidência da Pampulha, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, 1695-1702*, fólio 105.

1698-1701. João Francisco [2], oleiro, morador nas Janelas Verdes, pagou as contribuições devidas à Irmandade de Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>42</sup>

1699-03-16. João Francisco [2] adquiriu “humas propriedades de cazas que sam de prazo, foreiras ao Cabido da Sé desta cidade, com suas olaria por baixo e seus quintaes, citas atras das Ginellas Verdes, junto a cerca dos padres Marianos...” por 480 mi réis, a Pedro Silva Rodarte. O oleiro **Pascoal Coelho da Costa** foi uma das testemunhas do contrato notarial.<sup>43</sup>

1703-1704. João Francisco [2] pagou as contribuições devidas à Irmandade de Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>44</sup>

1707-08-24. João Francisco [2], natural de São João das Lampas, em Sintra, e a esposa Faustina Maria das Neves, natural de Santa Justa, em Lisboa, moradores na Rua do Olival, baptizaram o filho **Bartolomeu de Assunção**. David Monj [?], morador na Rua do Carvalho, na freguesia das Mercês, foi o padrinho.<sup>45</sup>

1710. João Francisco [2], a esposa Faustina Maria, o filho Dionísio da Cruz, a filha Antónia Maria, a criada Isabel de Oliveira e os três aprendizes Domingos da Silva, Sebastião e José, residiam na Olaria da Rua do Olival.<sup>46</sup>

1712-05-15. João Francisco [2], morador na Rua do Olival, foi testemunha do casamento de Domingos Dinis e Brázia Maria.<sup>47</sup>

1714. [atribuição] O mestre oleiro João Francisco [2] realizou a azulejaria seriada para os corredores da sacristia do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, uma campanha conduzida pelo mestre ladrilhador **Manuel Borges**, vizinho da olaria.<sup>48</sup>

---

<sup>42</sup> AHSV, Presidência da Pampulha, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1695-1702, fólio 105.

<sup>43</sup> AHSV, Papéis Avulsos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, *Carta de Arrematação de João Francisco*, 1699.

<sup>44</sup> AHSV, Presidência da Pampulha, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1703-1705, fólios 44v. e 50v.

<sup>45</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, B-11, 1705-1716, fólio 40.

<sup>46</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1710, fólio 61.

<sup>47</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1706-1716, C-7, fólio 94.

<sup>48</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.242.

1714-08-27. Óbito de João, filho de João Francisco [2] e de Faustina Maria, moradores a Rua do Olival.<sup>49</sup>

1720-03-21. Óbito de José, filho de João Francisco [2] e de Faustina Maria Rosa.<sup>50</sup>

1731. João Francisco [2], a esposa Faustina Maria, a filha Antónia Maria, os filhos **Agostinho dos Santos** e **Bartolomeu de Assunção**, os aprendizes Cipriano Duarte e Raimundo Gomes, e os trabalhadores Domingos de Faria e André da Costa residiam na Olaria da Rua do Olival.<sup>51</sup>

c. 1732. Data aproximada do óbito de João Francisco [2].<sup>52</sup>

#### 5.1.1.4 AGOSTINHO DOS SANTOS, MESTRE OLEIRO (act.1733-1740)

Filho de João Francisco [2], o mestre oleiro Agostinho dos Santos e os irmãos Bartolomeu de Assunção e Dionísio da Cruz dirigiram a Olaria da Rua do Olival, até ao Grande Terramoto de 1755. Nesse período, produziram azulejos em colaboração com o pintor de azulejos Valentim de Almeida e com o mestre ladrilhador Francisco Martins, ambos vizinhos da olaria.

#### **cronologia**

1733. Agostinho dos Santos, a esposa Mariana Josefa, a viúva Maria Soares e a filha, também viúva, Caetana Micaela, residiam na Olaria da Rua do Olival. São vizinhos a mãe, viúva, Faustina Maria, a irmã Antónia Maria, os irmãos Dionísio da Cruz e Bartolomeu de Assunção e o jovem oleiro Cipriano Duarte.<sup>53</sup>

1740. Agostinho dos Santos, a esposa Helena Josefa, a viúva Maria Soares, Caetana Micaela, filha, viúva, Francisco, moço, Manuel e Estevão residiam na Olaria da Rua do Olival. São vizinhos Manuel Rodrigues, João de Medeiros, Manuel José, Domingos da Costa, Francisco da Costa, Manuel de Almeida, Manuel de Araújo, o casal António Ferreira e

---

<sup>49</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 93v.

<sup>50</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 167v-168.

<sup>51</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1731-1732, fólio 60.

<sup>52</sup> Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.163.

<sup>53</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1733 [páginas não numeradas].

Clara Josefa, a mãe Faustina Maria, viúva, a irmã Antónia Maria, e os irmãos Dionísio da Cruz e Bartolomeu de Assunção.<sup>54</sup>

#### 5.1.1.5 ANTÓNIO DA COSTA LABANHA, MESTRE OLEIRO (C.1727-ACT.1780)

O mestre oleiro José da Costa Labanha doou metade da fábrica da Olaria do Olival para que o sobrinho António da Costa Labanha acompanhasse a esposa, Maria Tomásia, na direcção da olaria, depois da sua morte, em 1764. Em 1780, ao depor no processo de habilitações do mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa, o oficial de oleiro António da Costa Labanha já estava desligado da olaria, e residia na Rua de São Félix, na Lapa.

#### **cronologia**

1751-09-20. Casamento de António da Costa Labanha, filho de João da Costa Labanha, com a Joaquina Inácia, filha do primeiro casamento de Maria Tomásia de Paiva. O tio, José da Costa Labanha, foi testemunha do casamento.<sup>55</sup>

1766. O mestre oleiro **José da Costa Labanha** ainda constava como o principal arrendatário da Olaria da Rua do Olival, pela quantia de 66 mil réis anuais. A olaria era propriedade do oleiro **Bartolomeu de Assunção**, filho do falecido mestre oleiro **João Francisco [2]**.<sup>56</sup>

1767. A olaria da Rua do Olival era dirigida por Maria Tomásia, viúva do mestre oleiro José da Costa Labanha.<sup>57</sup>

1780-01-17. António da Costa Labanha, oficial de oleiro, morador na Rua de São Félix, na Lapa, de 53 anos, foi testemunha do processo de habilitação do mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa, e conhece o pai, o mestre ladrilhador **Domingos Jorge**, “por se tratar, e em razão do seu officio que haveria mais de trinta annos.”<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1740 [páginas não numeradas].

<sup>55</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1749-1756, C-12, fólio 62.

<sup>56</sup> A informação reporta-se ao arrendatário, que faleceu em 1764. IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, número 1027, *Livro da Décima de Santos-o-Velho*, 1766, fólio

<sup>57</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, número 1027, *Livro da Décima de Santos-o-Velho*, 1767, fólio 283v.

<sup>58</sup> Documentação revelada por Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos*



Figura 202. Gabriel del Barco e Brás da Costa, *Moisés faz brotar a água do rochedo*, 1700. Igreja de Santiago de Évora. Foto do autor

---

em azulejo, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólio 47.

## 5.1.2 OLARIA DO PÉ DE FERRO (1616-1722)

A Olaria do Pé de Ferro fazia parte de um núcleo de cinco olarias vizinhas do Mocambo, e pertenceu sucessivamente aos mestre oleiros Carlos Rodrigues e João Rodrigues Carlos.<sup>59</sup>

Uma das mais importantes unidades de produção de louça no Mocambo, foi propriedade de Inácio da Costa, mestre oleiro da Casa Real, que colaborou com o mestre ladrilhador António Antunes.

A volta desse núcleo residiram mestres oleiros, ladrilheiros e pintores, muitas vezes ligados por laços de parentesco, que foram responsáveis pela produção de azulejos na primeira metade do século XVIII.

### 5.1.2.1 INÁCIO DA COSTA, MESTRE OLEIRO DA CASA REAL (act.1640-1675)

Apesar de um certo prestígio que gozou como mestre oleiro da Casa Real, desde a sua nomeação em 1666, não se conhece, actualmente, nenhuma encomenda que se possa associar Inácio da Costa, mestre oleiro de louça pintada.

A colaboração com o mestre ladrilhador António Antunes, ainda que indicada através do casamento da filha Inês da Costa, depois do seu falecimento, comprova que o mestre oleiro também se dedicou a produção de azulejos, a exemplo de vários outros mestres do último terço do século XVII, que também se identificavam como oleiros de louça pintada.

O mestre oleiro possuía diversas propriedades em Santos, incluindo uma segunda olaria situada na Rua da Oliveira, arrendada ao mestre oleiro Manuel de Oliveira.

A totalidade da rede familiar estabelecida com o filho António da Costa e com Manuel da Costa, sobrinho de Inês da Costa, ainda está por identificar.

#### **cronologia**

1640-04-27. Inácio da Costa, a mulher Domingas Ferreira e o padrinho Jorge da Costa baptizaram o filho Valentim, na Paróquia de Santos.

---

<sup>59</sup> Para um historial da olaria do Pé de Ferro, veja-se Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.166

Aos 27 de Abril de 1640, baptizei a Valentim, filho legitimo de Inacio da Costa e de Domingas Ferreira, foi padrinho Jorje da Costa.<sup>60</sup>

1655-01-24. Inácio da Costa, a mulher Domingas Ferreira e o padrinho Manuel de Castro Janela baptizaram a filha Sebastiana na Paróquia de Santos.

[Janeiro 1655] Em vinte e quatro do mesmo, baptizei a Sebastiana filha de Ignacio da Costa e de sua molher Domingas Ferreira, desta freguezia. Padrinho Manuel de Castro Janella.<sup>61</sup>

1666-05-12. Inácio da Costa foi matriculado como mestre oleiro da Casa Real, mas sem direito ao recebimento de moradia.<sup>62</sup>

1671-01-11. Inácio da Costa, mestre oleiro da louça pintada, foi eleito mordomo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos-o-Velho.<sup>63</sup>

1675-02-14. O mestre oleiro Inácio da Costa era proprietário da Olaria da Rua da Oliveira, avaliada em 20 mil réis, arrendada ao mestre oleiro **Manuel de Oliveira**, que faz o pagamento da meia-décima.<sup>64</sup>

1674-07-09. Inácio da Costa fez o pagamento da meia décima “dos fornos e oficinas de louça”, da Rua do Pé de Ferro, avaliados em 20 mil réis, de que foi proprietário e na qual residia.<sup>65</sup>

1675-06-21. Inácio da Costa fez o pagamento da meia décima de uma propriedade de casas na Rua da Oliveira, onde residia o filho António da Costa.<sup>66</sup>

1675-06-27. Inácio da Costa fez o pagamento da meia décima “dos fornos e oficinas de louça”, da Rua do Pé de Ferro, avaliados em 20 mil réis.<sup>67</sup>

---

<sup>60</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1639-1653, B-7, fólio 29v.

<sup>61</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1653-1670, B-8, fólio 17.

<sup>62</sup> Francisco de Sousa Viterbo, “A Cerâmica Lisbonense nos começos do século XVII” in *Arqueologia e História*, I, pp.7-10.

<sup>63</sup> AHSV, *Livro que serve das eleições que se fazem dos irmãos*, 1671-1685, fólio 1.

<sup>64</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1672-74, fólio 196v.

<sup>65</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1672-74, fólio 200.

<sup>66</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1672-74, fólio 197.

<sup>67</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1672-74, fólio 200.

1693-07-15. Quando do casamento de Inês da Costa com o mestre ladrilhador António Antunes, os pais, Inácio da Costa e Domingas Ferreira, já eram falecidos.<sup>68</sup>

#### 5.1.2.2 ANTÓNIO ANTUNES [1], MESTRE LADRILHADOR (act.1669-1709)

A bem documentada actividade do mestre ladrilhador António Antunes [1], que residiu sempre na freguesia de Santos, junto das olarias, é um dos grandes exemplos da forma de criação de uma extensa rede de colaborações familiar entre oleiros, mestres ladrilheiros e pintores de azulejo.<sup>69</sup>

O percurso profissional de António Antunes [1] é também um exemplo precoce da transformação do modelo de acção profissional dos mestres ladrilheiros de Lisboa, que se vai distanciar do assentamento dos azulejos para centrar-se na gestão de toda a cadeia de produção de azulejos.

António Antunes [1], um dos mais conceituados mestres ladrilheiros da capital, foi juiz do ofício em 1675 e novamente em 1692, quando, coadjuvado pelo mestre ladrilhador Manuel Rodrigues, elaborou uma petição para, à boa maneira mesteiral, procurar garantir a exclusividade da condução das empreitadas de azulejos aos mestres ladrilheiros, e assim eliminar a concorrência dos mestres pedreiros.<sup>70</sup>

Por volta desse último ano, António Antunes [1] colaborou com Gabriel del Barco no acondicionamento e transporte dos azulejos para a igreja de São Vítor de Braga, trabalho que, devido às confusões associadas ao planeamento do assentamento, ainda não lhe tinha sido pago, em 1695.

António Antunes [1] colaborou, também, com o pintor de azulejos Bento de Barros, aprendiz-colaborador do pintor António Pereira Ravasco, e os dois foram testemunhas do casamento de Manuel dos Santos com Antónia Maria, na igreja de Santa Catarina, em 1696. Nesse mesmo

---

<sup>68</sup> Não nos foi possível confirmar a data exacta do óbito de Inácio da Costa, já que só se conservam os livros de registo, em Santos-o-Velho, a partir de 1694.

<sup>69</sup> Em artigo anterior já havíamos esboçado um quadro das relações entre o mestre ladrilhador António Antunes e as olarias de Santos: Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.166

<sup>70</sup> Rosário Salema de Carvalho – "O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa" in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.88.

ano, forneceu os desaparecidos azulejos para a capela da Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de São Pedro de Elvas.

Os negócios de Antunes estendiam-se também à gestão das olarias, e em 1693, com o casamento com Inês da Costa, filha de Inácio da Costa, mestre oleiro da Casa Real, António Antunes [1] passou a ser o proprietário da Olaria do Pé de Ferro, uma das mais tradicionais unidades do Mocambo. O mestre ladrilhador António da Silva Pepino, seu parceiro e vizinho de início de actividade na Rua das Madres, foi uma das testemunhas do casamento.

Em 1699, uma filha do primeiro casamento de Antunes, Helena da Cruz, que vivia em casa do ladrilhador Domingos Duarte, casou-se com o mestre oleiro Francisco Duarte, um dos dirigentes da Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão, acrescentando uma segunda olaria à rede familiar.

Entre os ladrilheiros mais próximos de António Antunes [1], contava-se o mestre ladrilhador Domingos Duarte, casado com Isidora da Silva, sua sobrinha, que durante mais de trinta anos será vizinho e figura tutelar da Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão, a terceira olaria dessa rede.

O ladrilhador António de Abreu, que nas décadas seguintes vai organizar uma oficina em parceria com os irmãos Pedro de Almeida e José de Almeida, foi provavelmente aprendiz de António Antunes [1], uma das testemunhas do seu casamento, em 1700, na paróquia de Santa Catarina.<sup>71</sup>

António Antunes [1] colaborou também com o arquitecto padre Manuel Pereira, responsável pela condução de diversas campanhas decorativas em palácios e igrejas, com quem contraiu um empréstimo em 1704.<sup>72</sup>

A venda da Olaria do Pé de Ferro, em 1706, ao mestre ladrilhador Sebastião Francisco, e de outra propriedade em Santos, parece estar relacionada com o processo de divisão dos bens entre os herdeiros mais próximos, os filhos António Pimenta e Maria Pimenta, mas é também indicativo de uma relação de colaboração com esse mestre ladrilhador.

---

<sup>71</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp. 32-44.

<sup>72</sup> O arquitecto Manuel Pereira colaborou com o arquitecto João Antunes, no Convento de Santa Marta, com o arquitecto Tinoco da Silva na capela da Rainha Isabel, no Paço de Estremoz, mediu a obra realizada no Palácio de Xabregas, em 1724, e ainda no Convento do Lourical, com o arquitecto Carlos Mardel.

## **cronologia**

1669-10-01. O ladrilhador António Antunes [1], morador na freguesia de Santos-o-Velho, inscreveu-se na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque de Lisboa.<sup>73</sup>

1675-02-11. António Antunes [1] e Luís Álvares prestaram juramento para servirem de juizes do ofício de ladrilhador.<sup>74</sup>

1676-04-19. O ladrilhador António Antunes [1], morador na Rua das Madres, associou-se à confraria da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Santos-o-Velho.<sup>75</sup>

1677-05-01. António Antunes [1], a mulher Antónia Pimenta e o padrinho Simão Botelho baptizaram a filha Helena [da Cruz], na paróquia de Santos.<sup>76</sup>

1680-03-31. António Antunes [1], a mulher Antónia Pimenta e o padrinho Manuel Ferreira baptizaram a filha Maria, na paróquia de Santos.<sup>77</sup>

1682-11-04. António Antunes [1], a mulher Antónia Pimenta, e o padrinho Manuel Ferreira da Silva baptizaram o filho António, na paróquia de Santos.

Aos quatro dias do mês de Novembro de mil e seiscentos e oitenta e dous annos bautisei a António, filho de Antonio Antunes e Maria Pymenta, padrinho Manoel Ferreira da Sylva.<sup>78</sup>

1685-06-24. António Antunes [1], a mulher Antónia Pimenta, e o padrinho Manuel Ferreira da Silva baptizaram a filha Joana, na paróquia de Santos.<sup>79</sup>

---

<sup>73</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

<sup>74</sup> AML-AH, Chancelaria da Cidade, *Livro de termos de juramentos*, documento 181, fólio 30.

<sup>75</sup> AHSV. *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, 1671-1734*, fólio 32v.

<sup>76</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos, 1670-1688*, B-9, fólio 125.

<sup>77</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos, 1670-1688*, B-9, fólio 145.

<sup>78</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos, 1670-1688*, B-9, fólio 172.

<sup>79</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos, 1670-1688*, B-9, fólio 231.

1692. Os juizes do ofício de ladrilhador, António Antunes [1] e **Manuel Rodrigues**, elaboram uma petição dirigida ao Senado da Câmara de Lisboa, para solicitar a proibição dos pedreiros realizarem obras do ofício de ladrilhador.<sup>80</sup>

1693-09-21. O mestre ladrilhador António Antunes [1], morador ao Mocambo, foi testemunha no testamento do mestre oleiro Adrião Gonçalves.<sup>81</sup>

1693-06-15. O viúvo António Antunes [1] casou-se com Inês da Costa, filha do mestre oleiro Inácio da Costa, na paróquia de Santos. O mestre ladrilhador **António da Silva Pepino** foi uma das testemunhas.

Aos quinze dias do mês de Junho de mil e seiscentos e noventa e trez, recebi, de licença do Padre Cura D. Isidorio Metello de Sam Payo, a porta da igreja, por marido e mulher, assim como manda a Santa Madre Igreja de Roma, a Antonio Antunes, viúvo de Maria Pimenta, morador e baptizado em esta freguesia de Santos, com Igenes da Costa, filha de Ignacio da Costa e de Domingas Ferreira, já defuntos, moradores nessa freguesia onde ella he moradora e foi baptizada, goardando em tudo, a forma que dispõem o Sagrado Concilio Tridentino e Constituições desse Arcebispado. Sendo a tudo presentes por testemunhas, o Padre Carlos da Silva, morador na Rua das Madres e Antonio da Silva morador na Rua Direita; de que fiz esse assento, que assignei com as testemunhas acima declaradas, hoje, dia hera *ut supra*.<sup>82</sup>

1695-1697. O ladrilhador António Antunes [1], morador ao Pé de Ferro, pagou as suas contribuições para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>83</sup>

1695-05-29. António Antunes foi proprietário da olaria do Pé de Ferro, avaliadas em 40 mil réis, onde residia, e realizou o pagamento do imposto da meia-décima para obras da igreja paroquial de Santos.<sup>84</sup>

1695-10-29. O mestre ladrilhador António Antunes, morador na rua do Pé de Ferro, nomeou Francisco Simões como procurador para receber o montante em dívida do transporte

---

<sup>80</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.88.

<sup>81</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.443.

<sup>82</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1672-1696, C-5, fólho 243.

<sup>83</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1695-1697, fólho 8.

<sup>84</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólho 292.

dos azulejos feitos por encomenda do Arcebispo D. Luís de Sousa para Igreja de São Vítor de Braga.

...poderá requerer a cobrança do azulejo que se lhe deve, que por ordem do Illustrissimo senhor,/ Arcebispo da dita cidade de Braga, D. Luis de Sousa, que Deus tem, pos na Igreja de São/ Vitouro, que emporta secenta e tantos mil reis ou o que constar dos roes delle outor/gante...<sup>85</sup>

1695-11-24. Na casa de morada de António Antunes [1], mestre do ofício de ladrilhador, Inês da Costa, sua mulher, nomeia o sobrinho, **Manuel da Costa**, oficial de oleiro de louça pintada, morador na dita cidade junto ao Poço Novo, para assinar um empréstimo de duzentos mil réis. Manuel Dias, pintor de louça, morador na dita rua, João Pedroso, ladrilhador, morador a São José, e João Gomes, aprendiz de António Antunes, foram testemunhas.<sup>86</sup>

1696-04-26. António Antunes [1], ladrilhador, morador na no Mocambo, junto ao Convento das Trinas, e o pintor **Bento de Barros**, morador na Rua do Sol de Santa Catarina, foram testemunhas do casamento de Manuel dos Santos com Antónia Maria, na igreja de Santa Catarina.<sup>87</sup>

1696-07-06. António Antunes foi identificado como proprietário da olaria do Pé de Ferro, avaliadas em 40 mil réis, onde residia, e realizou o pagamento do imposto da meia-décima para obras da Igreja Paroquial de Santos.<sup>88</sup>

1696-12-30. O mestre do azulejo António Antunes, morador em Lisboa, forneceu azulejos para a capela da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de São Pedro de Elvas.<sup>89</sup>

c.1699. Na olaria da Rua do Pé de Ferro, residiam, para além de António Antunes e Inês da Costa, os filhos do primeiro casamento do ladrilhador, Maria Pimenta e António

---

<sup>85</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, número 3 (antigo 11), livro 362, fólio 95-95v.

<sup>86</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.96.

<sup>87</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1695-1707, C-6, fólio 15.

<sup>88</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 292.

<sup>89</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.26; e João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVII*. 2ª edição, revista e actualizada, 1997, p.193.

Antunes, a irmã Simoa, um moço chamado António Correia, e os três escravos João da Costa, Grácia e Ventura.<sup>90</sup>

1699-10-27. Casamento da filha do primeiro casamento de António Antunes, Helena da Cruz, com o mestre oleiro **Francisco Duarte**, da Olaria da Rua da Oliveira-Castelo Picão, na paróquia de Santos.<sup>91</sup>

1700-02-14. António Antunes, ladrilhador, morador na rua do Pé de Ferro, em Santos-o-Velho, foi testemunha do casamento do mestre ladrilhador **António de Abreu** com Maria do Nascimento, filha de João Antunes e de Maria Francisca, na igreja de Santa Catarina.<sup>92</sup>

1702-10-06. António Antunes, “mestre do ofício de oleiro de azulejos”, foi testamenteiro da sua irmã Simoa dos Santos, que com ele residia na Rua do Pé de Ferro.<sup>93</sup>

1704-07-04. António Antunes, ladrilhador, morador na rua do Pé de Ferro, foi testemunha do casamento de Pascoal Pereira de Abreu com Antónia Ferreira Nobre, na paróquia de Santos-o-Velho.<sup>94</sup>

1704-08-24. António Antunes e a mulher, Inês da Costa, contraem um empréstimo de quatrocentos mil réis com o padre arquitecto Manuel Pereira.<sup>95</sup>

1705-10-18. António Antunes, mestre do ofício de ladrilhador, foi testemunha no testamento da sua mulher, Inês da Costa.<sup>96</sup>

1706-03-02. Óbito de Inês da Costa, mulher de António Antunes.<sup>97</sup>

---

<sup>90</sup> AHSV, *Rol de Confessados*, c.1699, fólhos 41v e 42. O livro não foi utilizado de maneira plena, faltando, em muitos casos, o registo das confissões da Quaresma.

<sup>91</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 35v.

<sup>92</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp. 32-44.

<sup>93</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.454.

<sup>94</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólhos 118v-119.

<sup>95</sup> Vítor Serrão - *História da Arte em Portugal - o Barroco*, p. 221.

<sup>96</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.444.

<sup>97</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.445.

1706-08-23. António Antunes vendeu a olaria do Pé de Ferro ao mestre ladrilhador **Sebastião Francisco**. O aprendiz José da Costa [2] e o oleiro **Domingos Francisco [2]**, que residia na olaria, foram testemunhas.<sup>98</sup>

1707-05-07. O ladrilhador António Antunes vendeu uma propriedade, situada na rua da Oliveira, freguesia de Santos, a Domingos Gonçalves Paz, pelo preço de 200 000 réis. Nessa data, o recebedor da fazenda da cidade, Diogo Letre, recebeu 5000 réis de laudémio.<sup>99</sup>

1709-01-17. Óbito de António Antunes, morador na Rua do Campo, às Inglesas.

Aos desesette de Janeiro de mil e settecentos e nove, faleceu com todos os sacramentos, Antonio Antunes, viúvo de Ighes da Costa, morador na Rua do Campo as Inglezas, não fez testamento e foi sepultado em São Roque pela Irmandade da Congregação, como pobre, de que fiz esse assento, que assignei, dia mez e anno *ut supra*.<sup>100</sup>

1709-06-18. Registo com o falecimento de António Antunes da Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.96.

<sup>99</sup> AML-AH, Administração, *Livro da receita geral das rendas da cidade*, 1707, fólio 16.

<sup>100</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 30v.

<sup>101</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

### 5.1.2.3 BENTO DE BARROS, PINTOR (act.1695-1701)

Apesar de ter sido aprendiz ou colaborador de António Pereira Ravasco, um pintor que gozou de algum reconhecimento nos meios lisboetas, não foi possível ainda estabelecer o percurso do pintor Bento de Barros, que colaborou com o mestre ladrilhador António Antunes.

#### **cronologia**

1695. Bento de Barros residia na casa do pintor António Pereira Ravasco, na Rua das Lambas, em Santa Catarina.<sup>102</sup>

1696-04-26. O pintor Bento de Barros, morador na Rua do Sol de Santa Catarina e **António Antunes** [1], ladrilhador, foram testemunhas do casamento de Manuel dos Santos com Antónia Maria, filha de Felipe Rodrigues e Maria de Almada, na igreja de Santa Catarina.<sup>103</sup>

1701. O pintor Bento de Barros foi mordomo da Irmandade de São Lucas, na presidência de José Ferreira de Araújo.<sup>104</sup>

### 5.1.2.4 ANTÓNIO PINHEIRO, OLEIRO (act.1699-1718)

O mestre oleiro António Pinheiro nasceu na freguesia de Nossa Senhora do Alecrim do Bairro Alto, mas já residia na freguesia de Santos, quando casou com Maria Moreira, em 1699. O casamento vem confirmar uma relação já existente, já que a filha Mariana Moreira e Carlos Pinheiro nasceram antes do matrimónio.

Com o genro Isidoro da Cruz, e os irmãos João da Costa e Mateus Luís, António Pinheiro colaborou com uma rede de várias olarias muito próximas que se dedicavam a produção de azulejos.

---

<sup>102</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.20-21.

<sup>103</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1695-1707, C-6, fólio 15.

<sup>104</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.78 e 133.

O mestre oleiro António Pinheiro foi pai do pintor de azulejos Carlos Pinheiro e avô do pintor de azulejos Guilherme da Costa Pinheiro.

### **cronologia**

1699-11-29. António Pinheiro casou com Maria Moreira, na Paróquia de Santos.

Aos vinte e nove do mez de Novembro de mil e seiscentos e noventa e nove se receberão, em minha presença, na igreja de Nossa Senhora dos Remedios, dos reverendos padres carmelitas descalços, Antonio Pinheiro, filho de Francisco Pinheiro e de sua mulher Maria Gonçalves, natural desta cidade de Lisboa e baptizado na freguesia de Nossa Senhora do Alecrim; com Maria Moreira, viúva de Theotónio Fernandez, de quem viuuvou na igreja e freiguezia de Santa Justa da cidade de Coimbra e ambos moradores nesta freiguezia de Santos. E isso, por especial decreto do eminentissimo senhor Cardeal de vinte e oito do dito mez, em que dispensou nas denunciações canonicas antes e depois, e no lugar, per justas cauzas que o foro de consciência se lhe propuzerão pelo confessor dos contrahentes, e o mais se guardou a forma do Sagrado Concilio Tridentino e constituição deste Arcebispado, sendo presentes por testemunha que comigo assignarão o reverendo Frei Caetano de São Joseph e Frei João de Santa Thereza, carmelitas descalços, e moradores no seu convento de Nossa Senhora dos Remedios dessa freiquezia, de que fiz e assignei este assento dia *ut supra*.<sup>105</sup>

1701-08-21. Isidoro da Cruz, filho do mestre oleiro Alberto da Costa, casou-se com Mariana Pinheira, filha do oleiro António Pinheiro, na Paróquia de Santos. **Francisco Duarte**, morador na Rua da Oliveira, e o oleiro **Bernardo Francisco** da Olaria da Rua da Madragoa, foram testemunhas.<sup>106</sup>

1702-10-06. O oleiro António Pinheiro, morador na Rua da Oliveira, foi testemunha da aprovação do testamento de Simoa dos Santos, irmã do mestre ladrilhador **António Antunes**.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> IANTT, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólios 38v-39.

<sup>106</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólios 70v-71.

<sup>107</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.454.

- 1712-1714. O oleiro António Pinheiro, morador na Rua da Oliveira, está em dívida com as contribuições da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos-o-Velho: “deve 1320 reis”.<sup>108</sup>
1712. António Pinheiro, a esposa Maria Moreira e o filho **Carlos Pinheiro** residiam na Rua da Oliveira, da banda do poente, vizinhos do mestre ladrilhador **Manuel de Oliveira** e do oleiro **Gervásio Gomes**.<sup>109</sup>
- 1713-04-30. António Pinheiro, a esposa Maria Moreira e o filho **Carlos [Pinheiro]** residiam na Rua da Oliveira, da banda do nascente.<sup>110</sup>
1715. António Pinheiro, a esposa Maria Moreira e o filho **Carlos Pinheiro** residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>111</sup>
1716. António Pinheiro, a esposa Maria Moreira, o filho **Carlos Pinheiro** e Maria Ferreira, viúva, residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>112</sup>
1717. António Pinheiro, a esposa Maria Moreira e o filho **Carlos Pinheiro**, residiam na Rua da Oliveira, na banda do poente.<sup>113</sup>
- 1718-09-30. Óbito de António Pinheiro, casado com Maria Moreira e morador na Rua da Oliveira.<sup>114</sup>

---

<sup>108</sup> AHSV. Presidência do Mocambo, *Livro de pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1712-1714, fólio 9.

<sup>109</sup> AHSV, *Livro da desobrigação deste presente anno de 1712*, fólio 49v.

<sup>110</sup> AHSV, *Livro das pessoas que se desobrigaram nesta Quaresma nesta Parochial Igreja de Santos*, no anno de 1713, fólio 45. A data refere-se ao relatório elaborado pelo pároco.

<sup>111</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1715, fólio 42v.

<sup>112</sup> AHSV, *Rol de Confessados do Mocambo e da Pampulha*, 1716, fólio 46v.

<sup>113</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1717, fólio 47.

<sup>114</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O2, fólio 141.

### 5.1.2.5 ISIDORO DA CRUZ, OLEIRO (1683-act.1707)

Isidoro da Cruz, filho do mestre oleiro Alberto da Costa, foi o principal colaborador do oleiro António Pinheiro, depois do casamento com a filha deste, em 1701. A presença do oleiro Francisco Duarte, cunhado do seu irmão João da Costa, como testemunha do contrato nupcial, comprova a estreita interligação familiar que uniu as cinco olarias da Rua da Oliveira e da Rua do Pé de Ferro.

#### **cronologia**

1683-05-15. Alberto da Costa e Isabel Rodrigues baptizaram o filho Isidoro na Paróquia de Santos. João de Almeida foi o padrinho.

Aos quinze dias do mes de Mayo de mil e seiscentos e oitenta e tres baptizei a Izidoro, filho de Alberto da Costa e de sua mulher Izabel Rodrigues, foi padrinho João de Almeyda, de que fiz este assento que assiney dia, mes, era *ut supra*.<sup>115</sup>

1701-08-21. Isidoro da Cruz, filho do mestre oleiro Alberto da Costa, casou-se com Mariana Pinheira, filha do oleiro António Pinheiro, na Paróquia de Santos. Os oleiros **Francisco Duarte**, morador na Rua da Oliveira, e **Bernardo Francisco**, foram testemunhas.

Aos vinte e hum de Agosto de mil e setecentos e hum se receberão a porta desta igreja de Santos, em minha presença, por marido e mulher, assym como manda a Santa Madre Igreja de Roma, Izidoro da Costa, digo, da Cruz, filho legitimo de Alberto da Costa e de Izabel Rodrigues, natural e baptizado nesta freguesia de Santos, com Mariana Pinheira, filha de Antonio Pinheiro e de Maria Moreira, natural da cidade de Coimbra e baptizada na freguesia de São João da Santa Cruz da dita cidade e ambos os contrahentes moradores nesta freiguesia de Santos, a onde se desobrigarão a Quaresma passada; e por vertude de hum mandado do muito reverendo doutor Sebastião Monteiro da Vide, como juiz dos cazamentos, em dispensa com a contrahente, nos banhos do seu natural, per justificar que lhe veyo menor para esta cidade: e o mais se guardou a forma do Sagrado Concilio Tridentino e Constituição deste Arcebispado; e forão testemunhas presentes, estiverão comigo e assignarão, Bernardo Francisco, morador de fronte do adro desta Igreja e Francisco Duarte,

---

<sup>115</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 1670-1688, B-9, fólio 183v.

morador na Rua da Oliveira desta freguesia, de que fiz este assento dia, mes e anno  
*ut supra*.<sup>116</sup>

1707-12-20. Isidoro da Cruz e Mariana Pinheira, moradores na Rua do Acipreste, baptizaram o filho António. O oleiro **Mateus Luís**, irmão de Isidoro da Cruz, morador na Porta Grande, foi o padrinho.<sup>117</sup>

#### 5.1.2.6 BRÁS DA COSTA, PINTOR DE AZULEJOS (act.1695-1717)

O pintor Brás da Costa, filho de Pedro Gonçalves da Costa, e natural de Viana do Castelo, foi aprendiz e colaborador de Gabriel del Barco, mas continuou a residir em Santa Catarina, quando o mestre veio para a Rua do Olival, em 1696.

Como colaborador de Barco, Brás da Costa executou os painéis com a expulsão de Agar e do filho Ismael da casa de Abraão, do registo inferior da capela-mor da igreja do Convento de Nossa Senhora da Assumpção de Arraiolos, em 1698, provavelmente realizado na Olaria da Rua das Parreiras.<sup>118</sup>

Do seu pincel serão também as duas passagens bíblicas com a representação dos milagres do profeta Moisés, ao encontrar água no deserto e proporcionar a cura através da serpente de bronze, para as paredes da ilharga do coro alto em Santiago de Évora, que foram repetidas nos painéis para a sala da confraria da Irmandade do Santíssimo Sacramento, em São Mamede, em 1700.

Em 1717, já com residência em Santos, Brás da Costa foi o pintor dos azulejos para a Ordem Terceira de São Francisco, em Santarém, em colaboração com o mestre ladrilhador Manuel de Oliveira, e ambos faziam parte do conjunto de artífices que residiam na vizinhança da Olaria da Rua da Oliveira - Castelo Picão.

---

<sup>116</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólhos 70v-71.

<sup>117</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólho 48v.

<sup>118</sup> Sobre as olarias de Santa Catarina veja-se Susana Varela Flor e Pedro Flor, Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa barroca in *La Sevilla Lusa: La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 2018, p.265.

O conjunto de Santarém, com a representação de passos da Vida de São Francisco, é revelador da assunção de um discurso narrativo, com um desenho ingénuo e por vezes anedótico, sem os contrastes tonais que marcaram a obra do mestre espanhol.



Figura 203. Brás da Costa, capela dourada da Ordem Terceira de Santarém, 1717. © João Miguel dos Santos Simões, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (CC BY 4.0)

### **cronologia**

1695-01-06. Brás da Costa, filho de Pedro Gonçalves da Costa, casou-se com Maria dos Santos na paróquia de Santa Catarina.

Em seis de Janeiro de mil e seiscentos e noventa e cinco, corridos os banhos via ordinaria, e em vertude de hum mandado do senhor Doutor Sebastião Monteiro de Vide, provisor dos casamentos, a porta desta igreja, a tarde, e em minha presença, se

receberão por marido e mulher na forma ordinaria e desposição do Sagrado Concílio Tridentino, Bras da Costa, filho de Pedro Gonçalves da Costa e de Domingas Soares de Lançóis, natural da freguesia de São Pedro da Castanheira, concelho de Loura, comarca de Villa de Viana, arcebispado de Braga; e Maria dos Santos, filha de Bartolomeu Vicente e de Brizida Jorge, já defuntos, baptizada na freguesia de Nossa Senhora da Purificação do lugar de Montelavar, termo de Cintra, e ambos contrahentes meos freguezes; forão testemunhas Domingos Rodrigues, barbeiro, morador na Rua das Parreiras desta freguesia e Pedro Alvares, ourives do ouro, morador na Rua das Mudas, freguesia de São Julião, e outras muitas pessoas que presentes estavam, de que fiz este termo, que por verdade assinei, com as atras testemunhas, no termo dia e era assim.<sup>119</sup>

1695. Brás da Costa e Maria dos Santos residiam na Rua das Parreiras com a família do pintor Gabriel del Barco, em Santa Catarina.<sup>120</sup>

c.1698. [atribuição] Brás da Costa pintou os azulejos do registo inferior da capela-mor da igreja do mosteiro de Nossa Senhora da Assumpção, de Arraiolos, com episódios da vida do profeta Abrão.

1700. [atribuição] Brás da Costa pintou os painéis da ilharga do coro-alto da igreja de Santiago de Évora com a representação dos milagres de Moisés a fazer brotar a água do rochedo e o da Serpente de Bronze.

1700. [atribuição] Brás da Costa repetiu os mesmos temas nos painéis da Igreja de Santiago nos painéis da casa do despacho da Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja paroquial de São Mamede de Évora.

1715. Brás da Costa, a mulher Maria dos Santos, e a filha Antónia dos Santos residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente, vizinhos do mestre ladrilhador **Domingos Duarte**, dos oleiros **João da Costa**, **Gervásio Gomes** e **António Pinheiro**.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1684-1695, C-5, fólio 278.

<sup>120</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - "Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)", Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, p.40.

<sup>121</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1715, fólio 42.

1716. Brás da Costa, a mulher Maria dos Santos, e a filha Antónia dos Santos residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente, vizinhos do mestre ladrilhador **Domingos Duarte**, dos oleiros **João da Costa**, **Gervásio Gomes** e **António Pinheiro**.<sup>122</sup>

1717. Brás da Costa e Maria dos Santos residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente, com a filha Antónia dos Santos e o [filho] José dos Santos, vizinhos do mestre ladrilhador **Domingos Duarte**, dos oleiros **Gervásio Gomes** e de **António Pinheiro**.<sup>123</sup>

1717-06-04. [atribuição] Brás da Costa pintou os azulejos do revestimento da Capela Dourada de Santarém, contratualizados com o mestre ladrilhador Manuel de Oliveira, pelo valor de 150 mil réis.<sup>124</sup>

#### 5.1.2.7 DOMINGOS FRANCISCO [2], OLEIRO (act.1686-1712)

Tudo indica que o oficial de oleiro Domingos Francisco [2], homónimo do mestre oleiro da Travessa do Benedito, foi um colaborador da Olaria dos Poiais de São Bento que associou-se ao mestre ladrilhador Sebastião Francisco quando este adquiriu a Olaria do Pé de Ferro, em 1706.

Segundo os dados recolhidos por José Queirós, um oficial de oleiro de nome Domingos Francisco colaborou com as olarias dos Anjos, próximo das quais residia, entre 1703-1705, podendo ou não tratar-se do oficial de Santos.<sup>125</sup>

#### **cronologia**

1686-1691. Domingos Francisco [2] é aprendiz e oficial da Olaria dos Poiais de São Bento, do mestre oleiro Manuel Jorge, em Santa Catarina.<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> AHSV, *Rol de Confessados do Mocambo e da Pampulha*, 1716, fólio 46.

<sup>123</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1717, fólio 46.

<sup>124</sup> Vítor Serrão - *A Capela Dourada de Santarém. Capela dos Terceiros Seculares da Ordem Terceira de São Francisco*. Santarém: Santa Casa da Misericórdia de Santarém, 2008.

<sup>125</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, pp.444-445.

<sup>126</sup> Segundo informação coligida, no Livro do rol de confessados da freguesia de Santa Catarina, por Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

1701-08-27. O oleiro Domingos Francisco [2], morador ao Poço Novo, e o mestre ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, foram testemunhas do casamento do oleiro **Gervásio Gomes** com Maria da Assumpção, na Paróquia de Santos.<sup>127</sup>

1706-08-23. O oleiro Domingos Francisco [2] foi testemunha do contrato de aquisição da olaria do Pé de Ferro, pelo mestre ladrilhador Sebastião Francisco.<sup>128</sup>

1706-09-22. Domingos Francisco [2], na Travessa de Santos, foi testemunha de aprovação do testamento do mestre oleiro Alberto da Costa.<sup>129</sup>

1710. Domingos Francisco [2], Jerónima das Neves e o aprendiz Manuel residiam na Rua do Pé de Ferro.<sup>130</sup>

1712. Domingos Francisco [2] e Jerónima das Neves residiam com a família de Gervásio Gomes na Rua da Oliveira, na banda do poente.<sup>131</sup>

#### 5.1.2.8 GERVÁSIO GOMES, OLEIRO (act.1701-1738)

Gervásio Gomes, natural da cidade do Porto, desenvolveu a sua actividade primeiro em Santa Catarina, associado ao mestre ladrilhador Sebastião Francisco e ao oleiro Domingos Francisco[2], testemunhas do seu casamento, em 1701.

A partir dessa data, passou a residir em Santos, na Rua da Oliveira, como vizinho do oleiro António Pinheiro, numa colaboração que se estende, pelo menos, até a morte do primeiro, em 1718.

Gervásio Gomes criou uma estratégia familiar transversal à produção de azulejos, e foi pai do mestre ladrilhador João Gomes, aprendiz do mestre ladrilhador Pedro de Almeida, com quem irá colaborar na produção de azulejos.

---

<sup>127</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 28.

<sup>128</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.83.

<sup>129</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.455 e João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.27.

<sup>130</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1710, fólio 41.

<sup>131</sup> AHSV, *Livro da desobrigação deste presente anno de 1712*, fólio 49v.

## **cronologia**

1701-08-27. Gervásio Gomes e Maria da Assumpção casam-se a Paróquia de Santos. O mestre ladrilhador **Sebastião Francisco**, morador na Rua do Secretário, em Santa Catarina, e o mestre oleiro **Domingos Francisco [2]**, morador no Poço Novo, foram testemunhas.

Aos vinte e sette do mes de Agosto de mil e settecentos e hum, a porta desta Igreja de Santos, em minha prezença se receberão, por marido e mulher, assim como manda a Santa Madre Igreja de Roma, Gervazio Gomes, filho de Francisco Gomes e de Margarida Gonçalves, já defuntos, natural da cidade do Porto, baptizado na freguesia de Santa Senhorinha da mesma cidade, e morador na freguesia de Santa Catherina dessa cidade, donde se desobrigou a Quaresma passada, com Maria da Assumpção, filha de João da Costa, já difunto e de Luiza das Neves, natural e baptizada nesta freguesia de Santos, a onde tambem he moradora e se dezobrigou a Quaresma passada per virtude de hum mandado do Reverendo Dezembargador Sebastião Monteiro da Vide, como Juiz dos Cazamentos desse Arcebispado, em que dispensa com o contrahente os banhos do seu natural per justificar que delle veyo menor, e no mais se guardou a forma do Sagrado Concilio Tridentino e Constituição deste arcebispado. E forão testemunhas presentes estiverão comigo e assignarão **Sebastião Francisco, morador a Rua do Secretario**, freguesia de Santa Catarina desta cidade, e **Domingos Francisco, morador ao Posso Novo**, da mesma freguesia, de que fiz este assento dia, mez e ano *ut supra*.<sup>132</sup>

1707-02-27. Gervásio Gomes e Maria da Assumpção, moradores na Rua da Oliveira, baptizaram o filho Teotónio, na Paróquia de Santos.<sup>133</sup>

1710. Gervásio Gomes, a esposa Maria da Assumpção e Luzia das Neves, viúva, residiam na Rua da Oliveira, da banda do poente, vizinhos do oleiro **António Pinheiro**.<sup>134</sup>

1713-04-30. Gervásio Gomes a esposa Maria da Assumpção residiam na Rua da Oliveira, da banda do nascente.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 28.

<sup>133</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 25v.

<sup>134</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1710, fólios 40-40v.

<sup>135</sup> AHSV, *Livro das pessoas que se desobrigaram nesta Quaresma nesta Parochial Igreja de Santos, no anno de 1713*, fólio 45. A data refere-se ao relatório elaborado pelo pároco.

1715. Gervásio Gomes a esposa Maria da Assumpção e o filho **João Gomes** residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>136</sup>

1716. Gervásio Gomes e a esposa Maria da Assumpção residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>137</sup>

1717. Gervásio Gomes, a esposa Maria da Assumpção e o filho Teotónio da Costa residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>138</sup>

1729. Gervásio Gomes, a esposa Maria da Assumpção, os filhos José da Costa, Felício da Costa, Teotónio da Costa e a filha Francisca Maria residiam na Rua do Acipreste, na banda do Sul. **João Gomes** também cumpriu a sua obrigação da Quaresma como morador na residência.<sup>139</sup>

1738. Gervásio Gomes, a esposa Maria da Assumpção, os filhos Teotónio da Costa, José da Costa, e as filhas Teodora dos Reis e Antónia do Espírito Santo residiam na Rua do Acipreste, na banda do Sul.<sup>140</sup>



Figura 204. Gabriel del Barco e Brás da Costa, *A serpente de bronze*, 1700. Igreja de Santiago de Évora. Foto do autor

<sup>136</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1715, fólio 42v.

<sup>137</sup> AHSV, *Rol de Confessados do Mocambo e da Pampulha*, 1716, fólio 46v.

<sup>138</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1717, fólio 46v.

<sup>139</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1729, fólio 40v.

<sup>140</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1738 [páginas não numeradas].

### 5.1.3 OFICINA DO MESTRE LADRILHADOR SEBASTIÃO FRANCISCO

#### 5.1.3.1 JOÃO FRANCISCO, MESTRE LADRILHADOR (act.1674-1676)

O mestre ladrilhador João Francisco residiu em Santa Catarina, e colaborou com o mestre oleiro Manuel Nunes Guizado nos azulejos aplicados na Igreja de Santos-o-Velho, em 1675. Um dos seus principais colaboradores foi o mestre ladrilhador Sebastião Francisco, que casou-se com a sua filha Maria Josefa, em 1676.

#### **cronologia**

1674. O ladrilhador João Francisco morava na Rua de Marcos Marreiros, na freguesia de Santa Catarina, com sua mulher Catarina Lopes, a filha Maria José e os aprendizes João da Costa, António Francisco e António dos Santos.<sup>141</sup>

1675. O ladrilhador João Francisco assentou os azulejos que contornavam os vãos da igreja de Santos-o-Velho, fornecidos pela Olaria da Rua da Madragoa, de **Manuel Nunes Guizado**.

E a João Francisco, ladrilhador, 14 mil 430 réis da faxa de azulejo da roda das frestas, pondo tudo a sua conta.<sup>142</sup>

1676-15-01. Maria Josefa, filha do mestre ladrilhador João Francisco, casou-se com o ladrilhador **Sebastião Francisco**.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - "Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)", Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.54-55.

<sup>142</sup> A informação consta do final do livro de registo das décimas, onde há uma balancete de contas. AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho, 1674-1676*, fólio 232.

<sup>143</sup> IANTT, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos, 1672-1684*, C-4, fólio 84.

### 5.1.3.2 SEBASTIÃO FRANCISCO, MESTRE LADRILHADOR (act.1676-1720)

A importância da actividade do mestre ladrilhador Sebastião Francisco, que a exemplo de António Antunes [1] dedicou-se ao controle de todo o processo de produção dos azulejos, foi revelada por Rosário Carvalho, que recolheu as principais dados sobre a actividade do mestre ladrilhador.<sup>144</sup>

Sebastião Francisco, natural de Oeiras, foi aprendiz do mestre ladrilhador João Francisco, e tornou-se também no principal colaborador, ao casar-se com a filha Maria Josefa, em 1676.

Apesar de residir em Santa Catarina, na Rua de João Brás e depois na Rua do Secretário, adquiriu, em 1706, a Olaria do Pé de Ferro, em Santos, e é provável que fábrica estivesse arrendada aos oleiros António Pinheiro, Gervásio Gomes e Domingos Francisco[2].

A compra da olaria foi, na verdade, uma espécie de continuidade dos negócios entre os dois mestres ladrilheiros, já que Sebastião Francisco colaborou com o pintor António Pereira Ravasco, entre os anos de 1698 e 1703, enquanto o mestre ladrilhador António Antunes colabora com Bento de Barros, aprendiz-colaborador de Ravasco, em 1701. Como vimos no caso dos pintores Gabriel del Barco e Brás da Costa, a localização da produção em duas olarias diferentes é uma forma expedita para a realização de encomendas compostas por milhares de azulejos.

Depois da morte de Antunes, Sebastião Francisco manteve a colaboração com o mesmo núcleo de olarias através das relações com o mestre ladrilhador Domingos Duarte, vizinho da Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão.

António da Silva Pepino e o filho Diogo da Silva são dois ladrilheiros de Santos que passaram a residir em Santa Catarina e a colaborar com o mestre ladrilhador Sebastião Francisco.

O ladrilhador José da Costa [2] foi aprendiz de Sebastião Francisco e repetiu a aproximação ao universo das olarias protagonizado pelo mestre, ao casar-se com a filha do mestre oleiro Domingos Francisco [1], da Olaria da Travessa do Benedito.

---

<sup>144</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.82.

## cronologia

1676-15-01. Sebastião Francisco, filho de Francisco Rosado e de Izabel Cires, natural da freguesia de São Pedro de Barcarena, em Oeiras, casou-se com Maria José, filha do mestre ladrilhador **João Francisco** com Catarina Lopes.

Aos onze de Maio de mil e seissentos settenta e seis, corridos os banhos via ordinária, e em virtude de huma sentença apostólica, dada pelo Reverendo Senhor Desembargador Estevao Briozo de Figueiredo, Bispo eleito do Brazil, Vigario Geral nessa corte e cidade de Lisboa, Juiz Apostolico de Sua Santidade, em que estes contrahentes abaixo declarados foram dispensados nos graus em que são parentes. Recebi a porta dessa Igreja por marido e mulher, pella manhã, por marido e mulher, na forma ordinária, a Sebastião Francisco, filho de Francisco Rouzado e de Izabel Cires, natural da freguesia de São Pedro de Barquerena, termo dessa cidade, morador na freguesia de Santa Justa, nessa mesma cidade, com Maria Josefa, filha de João Francisco e de Catarina Lopes, bautizada nessa freguesia de Santa Catarina minha fregueza; testemunhas o Padre Manuel de Figueiredo, tizoureiro dessa igreja e Padre Francisco Xavier, morador emsima da samchrisia, e outras muitas de que fis esse assento que por verdade assinei no mesmo dia com as dias testemunhas e o contrahente assinou em como levou a sentença assim dia.<sup>145</sup>

1679-05-01. Sebastião Francisco, morador na Rua de João Brás, inscreveu-se na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque.<sup>146</sup>

1683-01-18. Sebastião Francisco, morador na Rua de João Brás, foi testemunha no testamento de Maria Gomes, mulher de **João Francisco [1]**, mestre oleiro de louça pintada.<sup>147</sup>

1698-06-11. O mestre ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, assinou um instrumento de quitação sobre um contrato de aquisição de umas casas, situadas no Terreirinho da Cruz.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> IANTT, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos, 1672-1684*, C-4, fólio 84.

<sup>146</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

<sup>147</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.82.

<sup>148</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.82.

- 1698-11-25. Sebastião Francisco foi tesoureiro da Irmandade de Santa Catarina, tendo sido simultaneamente fiador do pintor António Pereira Ravasco quando assinou um contrato para dourar e pintar a capela-mor da igreja da Paróquia e o tecto da Igreja do Loreto.<sup>149</sup>
- 1700-03-12. O ladrilhador Sebastião Francisco inscreveu-se como membro da Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça.<sup>150</sup>
- 1700-09-05. O mestre ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, foi testemunha do casamento de Manuel Rodrigues, filho do mestre de obras João Rodrigues Negrão, com Bernarda Maria, na Paróquia de Santa Catarina.<sup>151</sup>
- 1701-08-27. Sebastião Francisco, morador a Rua do Secretário, e **Domingos Francisco** [2], morador ao Poço Novo, foram testemunhas do casamento de **Gervásio Gomes** e Maria da Assumpção, na Paróquia de Santos.<sup>152</sup>
- 1703-12-27. O ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, foi fiador de António Pereira Ravasco no empréstimo firmado entre o pintor e Martim Vaz Tagarro.<sup>153</sup>
- 1706-08-23. O ladrilhador Sebastião Francisco adquiriu a olaria do Pé de Ferro ao mestre ladrilhador António Antunes, onde residia o oleiro **Domingos Francisco** [2]. **José da Costa** [2], aprendiz de Sebastião Francisco, foi testemunha da aquisição.<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> Aires de Carvalho - *D. João V e a Arte do seu Tempo*, 1960-1962, volume I, p.222

<sup>150</sup> Ernesto de Sales - *Nosso Senhora dos Passos da Graça (de Lisboa) - Estudo Histórico da sua Irmandade com o título de "Santa Cruz e Passos"*, 1925, p.229.

<sup>151</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1695-1707, C-6, folio 135v. Sobre o mestre de obras João Rodrigues Negrão, que faleceu em 1707, veja-se João Miguel Simões - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II - ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, volume 1, pp.97-100.

<sup>152</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, folio 28.

<sup>153</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.83.

<sup>154</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.83.

- 1706-08-25. O ladrilhador Sebastião Francisco e a mulher, Maria José, contraíram um empréstimo de quatrocentos mil réis com o Padre Frei Luís dos Anjos. O aprendiz **José da Costa** [2] é novamente testemunha.<sup>155</sup>
- 1708-10-22. O ladrilhador Sebastião Francisco foi fiador de António Pereira Ravasco, quando este recebeu dois mil cruzados de empréstimo do Padre Domingos Galrão, tendo sido testemunha o ladrilhador, **Manuel Luís**.<sup>156</sup>
- 1711-10-31. O mestre ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, em Santa Catarina, e o mestre ladrilhador **Domingos Duarte**, morador na Rua da Oliveira, foram testemunhas do casamento de António Pereira com Brízida Maria.<sup>157</sup>
- 1713-09-20. O mestre ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, foi testemunha do casamento de Manuel Fernandes com Apolónia Maria, na Paróquia de Santa Catarina.<sup>158</sup>
- 1715-01-26. O mestre ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, foi testemunha do casamento do viúvo Manuel Mendes Soares com Ângela Maria de Miranda, na Paróquia de Santa Catarina.<sup>159</sup>
- 1715-09-29. Os ladrilheiros Sebastião Francisco e **António da Silva Pepino** são testemunhas do casamento do ladrilhador **Diogo da Silva** com Antónia Maria de Jesus, na Paróquia de Santa Catarina.<sup>160</sup>
- 1720-11-20. Óbito do ladrilhador Sebastião Francisco, segundo o registo da Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina de São Roque.<sup>161</sup>

---

<sup>155</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.83.

<sup>156</sup> Vítor Serrão - António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II in *Carlos Alberto Ferreira de Almeida in memoriam*, 1999, volume II, p.133

<sup>157</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1706-1716, C-7, fólhos 86v-87.

<sup>158</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1707-1718, C-7, folio 178v.

<sup>159</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1707-1718, C-7, folio 221.

<sup>160</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1707-1718, C-7, folio 296.

<sup>161</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

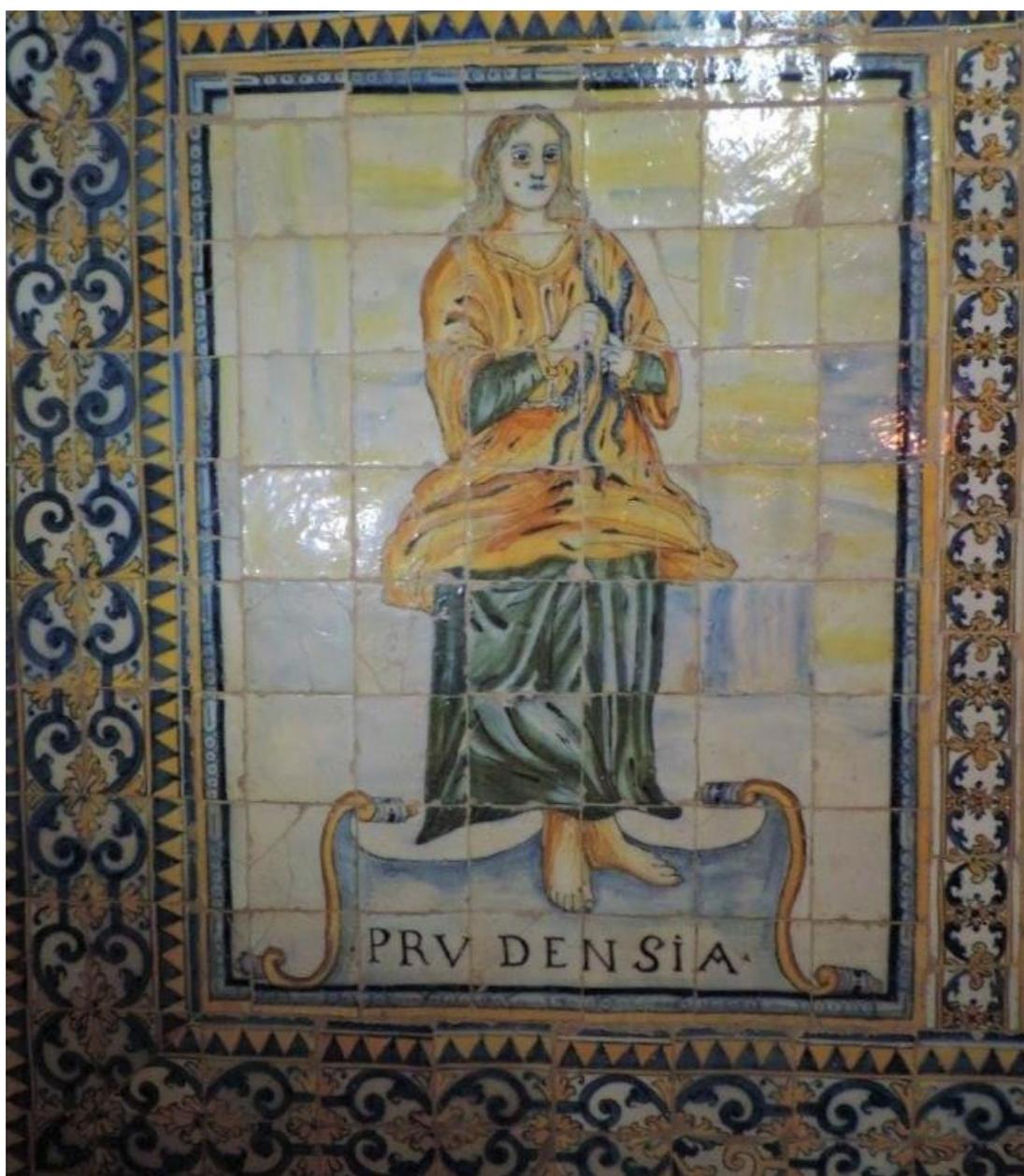


Figura 205. Olarias de Lisboa. *Prudência. Quatro virtudes cardeais*. Capela de Rui Lourenço da Silveira da Igreja de São João Baptista de Moura, 1651. Foto de Luís Filipe Vieira Ferreira

#### 5.1.4 OLARIA DA RUA DO OLIVEIRA – CASTELO PICÃO (1630-1760)

A Olaria da Rua da Oliveira-Castelo Picão, propriedade da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, foi objecto de diversos contratos de venda e sub-arrendamento no decorrer do século XVII.<sup>162</sup>

Depois da morte do mestre oleiro Adrião Gonçalves, que faleceu em 1695, a olaria passou a ser propriedade da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos que, por sua vez, passou o arrendamento ao mestre oleiro António Duarte.

A presença do importante mestre ladrilhador Domingos Duarte como vizinho da olaria entre os anos de 1699 e 1729, colocou a olaria em associação directa com a Olaria do Pé de Ferro do mestre ladrilhador António Antunes.

Com a olaria da Rua da Oliveira Castelo-Picão e com o mestre ladrilhador Domingos Duarte, colaborou o pintor Manuel da Costa Ferreira nos azulejos para a Igreja de Santiago de Palmela.

Por volta de 1750, o mestre oleiro Agostinho Baptista Soares assumiu a direcção da olaria, e nesse período, é das mais activas de Santos, onde colaboraram os pintores Valentim de Almeida, Sebastião de Almeida e Bernardo José de Sousa.

##### 5.1.4.1 DOMINGOS DUARTE, MESTRE LADRILHADOR (act.1689-1730)

O mestre ladrilhador Domingos Duarte nasceu nos Anjos, mas fixou residência em Santos, pelo menos desde 1699, onde articulou uma rede de produção de azulejos com o mestre ladrilhador António Antunes, tio da sua esposa, de quem foi provavelmente aprendiz.

Entre os anos de 1699 e 1729, foi sempre vizinho da Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão, e cliente dos oleiros Domingos Duarte, António Duarte, João da Costa e Tomás da Costa que sucessivamente geriram a antiga propriedade do mestre oleiro Adrião Gonçalves.

Nos primeiros anos do século XVIII, Domingos Duarte colaborou com o pintor Manuel da Costa Ferreira e associou-se também com o oleiro Francisco Duarte, a quem, em 1707, concedeu um empréstimo de 150 mil reis para o reapetrechamento da Olaria do Pé de Ferro - Bela Vista.

---

<sup>162</sup> Para um historial da Olaria no século XVII, associada a produção de louça pintada, veja-se Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.167

Apesar de provavelmente serem parentes, as condições do negócio foram rigorosamente estipuladas no contrato, e Francisco Duarte deveria amortizar o empréstimo através do fornecimento de azulejos de boa qualidade, por preços inferiores, e com privilégio de antecedência face a outros clientes, mesmo que houvesse outros negócios mais lucrativos para realizar.

Em 1711, Domingos Duarte mantinha relações de colaboração com o influente mestre ladrilhador Sebastião Francisco, de Santa Catarina, quem havia adquirido a Olaria do Pé de Ferro ao mestre ladrilhador António Antunes [1], e ambos são testemunhas do casamento de António Pereira com Brízida Maria, em Santos.<sup>163</sup>

Em 1712, Domingos Duarte foi fiador do contrato que os pintores lisboetas Estêvão de Sousa e Bernardo de Sequeira para a pintura dos tectos de brutescos da Igreja de Santiago de Palmela, e é provável que se tenha responsabilizado pelo fornecimento dos azulejos das ilhargas da nave, em colaboração com o pintor de azulejos Manuel da Costa Ferreira.<sup>164</sup>

Como todos os ladrilheiros, Domingos Duarte pertenceu a Irmandade de São José dos Carpinteiros, onde foi eleito procurador em 1716, cargo que também irá desempenhar na Casa dos Vinte e Quatro, em 1718.

Em data anterior a 1724, colaborou com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes no fornecimento dos azulejos para o Palácio de Xabregas, pintados pelo mestre P.M.P. e um colaborador não identificado.<sup>165</sup>

José da Silva, um dos filhos de Domingos Duarte, seguiu a profissão do pai, e vai assinar a petição para a alteração dos estatutos do ofício de ladrilhador, em 1736. Francisco Quaresma, um ladrilhador que se vai fixar, posteriormente, nos Anjos, foi outro aprendiz e colaborador de Domingos Duarte.

---

<sup>163</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos, 1706-1716*, C-7, fólios 86v-87.

<sup>164</sup> Ver: Vítor Serrão e José Meco, *Palmela Histórico-Artística, um inventário do património artístico concelhio*, 2007, pp.144-145 e 475-476.

<sup>165</sup> Para uma análise dessa campanha veja-se Luísa Arruda – “O Palácio de Xabregas - do legado de Tristão da Cunha às grandes obras do século XVIII” in *Claro-Escuro, Revista de Estudos Barrocos*, 1991, números 6-7, pp.151-161 e Luísa Arruda – *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*, 1996, pp.95-98. Sobre a actividade do mestre ladrilhador Domingos Duarte, veja-se no Anexo 1, o artigo 5.1.4.1.

## cronologia

1689-02-27. O ladrilhador Domingos Duarte inscreveu-se na Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça.<sup>166</sup>

c.1699. Domingos Duarte, a esposa Isidora da Silva e Helena da Cruz residiam na Rua da Oliveira. Helena da Cruz é filha do mestre ladrilhador António Antunes e Isidora, sobrinha.<sup>167</sup>

1700. O ladrilhador Domingos Duarte tornou-se membro da Irmandade de São José dos Carpinteiros.<sup>168</sup>

1703-11-24. O ladrilhador Domingos Duarte, morador na Rua da Oliveira, foi testemunha do casamento de José Maurício com Teresa de Jesus, na Paróquia de Santos-o-Velho.<sup>169</sup>

1706-10-07. Domingos Duarte e a esposa Isidora da Silva, moradores na Rua da Oliveira, baptizaram a filha Luísa, na Paróquia de Santos. José de Oliveira da Mata, morador a Boa Vista, freguesia de São Paulo, foi o padrinho.

Aos sete de Outubro de mil e setecentos e seis baptizou o reverendo padre coadjutor a Luiza, filha legitima de Domingos Duarte, natural desta cidade, freguesia dos Anjos, e Izidoria da Silva, natural da freguesia de São Sebastiam da Pedreira, extramuros desta cidade, e moradores na Rua do Oliveira, foi padrinho Joseph de Oliveira da Matta, morador a Boa Vista, freguezia de São Paulo, de que fiz e assiney este assento dia *ut supra*.<sup>170</sup>

1707-06-09. Domingos Duarte, morador na Rua da Oliveira, no Mocambo, concedeu um empréstimo de 150 mil reis ao oleiro **Francisco Duarte**, para a compra de materiais para a Olaria do Pé de Ferro - Bela Vista, com a condição de lhe fornecer azulejos de

---

<sup>166</sup> Ernesto de Sales - *Nosso Senhora dos Passos da Graça (de Lisboa) - Estudo Histórico da sua Irmandade com o título de "Santa Cruz e Passos"*, 1925, p.221.

<sup>167</sup> AHSV, *Rol de Confessados*, c.1699, fólio 41. O livro não foi utilizado de maneira plena, faltando, em muitos casos, o registo das confissões da Quaresma.

<sup>168</sup> Luísa Arruda - *Caminho do Oriente - Guia do Azulejo*, 1998, p.76.

<sup>169</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, C-6, 169-170, fólhos 118v-119.

<sup>170</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 17.

boa qualidade, por preços inferiores, e com privilégio de antecedência face a outros clientes.

Saibam quantos este Instrumento de contrato e obrigação/ virem que no anno do nascimento de Nosso senhor Jesus Christo, de mil e sete/centos e sete, em nove dias do mes de Junho, na cidade de Lisboa na/ Rua da Oliveira, ao Mocambo, nas casas da morada de Domingos Duarte,/ estando elle ahy presente de huma parte, e da outra estava Francisco/ Duarte, mestre oleiro, morador a Bella Vista, junto as emgresinhas, por/ elles partes foi dito a mim, taballião, perante as testemunhas adiante/ nomeadas, que estam contratados em elle Domingos duarte assestir/ e dar a elle Francisco Duarte athe a quantia de cento e sincoenta/ mil reis para a fabrica e guarnição de huma ofecina de oleiro, que tem na Bella Vista, junto as emgresinhas, para o que seu com/ [fólio 70v] seu contrato he na forma seguinte, a saber, que elle Domingos/ Duarte da logo a elle Francisco Duarte cem mil reis em dinheiro de comtado,/ sem delles levar interesse algum mais que elle Francisco Duarte sera obri/gado como em effeito por esta escretura se obriga a que de todo/ o emjolejo [sic] que cozer no seo forno que he hum milheiro se obriga/ a que o mesmo milheiro a dar a elle dito Domingos Duarte e inda que se /coza mais ou menos sempre ficara obrigado a contrebuir com o dito/ milheiro e este lhe dara em preço, sendo ordenario e comum de nove/ mil reis cada milheiro, e sendo de brutesco, a doze mil reis, por maneira/ que cozendo o dito forno, lhe não falte com elle e sempre esteja/ em primeiro lugar, e sera limpo, bom e de receber, sem mancha alguma,/ e sendo pelo contrario, ou faltando lhe em a tal obrigação, nos dias/ que cozer o ditto azanjejo, e o tiver que outra parte inda que/ tenha mais ganancia, lhe pagara toda a perda e danno e in/teresse que podia haver e ter tanto nos lucros do dinheiro como do seu/ officio, e quanto aos ditos cem mil reis que Logo elle Domingos Duarte/ da a elle Francisco Duarte logo ahi perante mim, tabeliam e testemunhas os deu/ e entregou em dinheiro de comtado por moedas de oiro e nota co/rrentes neste Reino, que comtou e recebe, e achou certa a dita/ quantia, sem falta alguma, que nella ouvesse e os sincoenta/ mil reis que elle Domingos Duarte a de dar a elle, Francisco Duarte, que o com/pito dos ditos cento e sincoenta mil reis se obriga a que [ilegível] / sendo lhe necessarios para o dito menisterio, por algumas vezes que lhe pedir,/ o que lhe passara recibos de que receber, que vallera como/ desta escretura, e todas as vezes que elle, Domingos Duarte, estiver/ embolçado dos ditos cento e sincoenta mil reis e for pago pelo/ emgolego de hum milheiro cada fornada que elle, Francisco Duarte,/ ha de fazer, ficara livre e izento de mais penção alguma/ nem elle, Domingos Duarte, o podera obrigar a mais coiza alguma,/ como o podera fazer faltando lhe elle Francisco Duarte com o dito melheiro de ajolejo, todas as vezes que cozer o dito forno, porque,/ sendo

assim, não quer ser ouvido nem admite de em juízo/ nem fora dele e sem primeiro depositar todo os ditos cem mil/ reis que ora recebe, como tudo o mais que constar tem re/cebido por seus recibos em dinheiro de comtado, em hum só pagamento,/ que recebera elle, Domingos Duarte, ou quem sua acção tiver, sem/ fiança [...].

Testemunhas presentes, João Gomes, mestre/ pedreiro, morador na Rua da Salgadeiras, freguesia de Nossa Senhora de Alecrim, e Al/berto Caetano, mestre pedreiro, morador na Rua do Caldeiro, freguesia de Santa/ Catherina, que disserão ser elles presentes os proprios aqui em [ilegível] que na nota assinarão [assinaturas] Francisco Duarte, Domingos Duarte, João Gomes, Alberto Caetano.<sup>171</sup>

1708-06-09. Domingos Duarte, morador na Rua da Oliveira, foi testemunha do casamento de José Rodrigues com Catarina Maria, na Paróquia de Santos-o-Velho.<sup>172</sup>

1709-03-08. Isidora da Silva, esposa do mestre ladrilhador Domingos Duarte, faleceu na residência da Rua da Oliveira, na Paróquia de Santos.

Aos oito de Março de mil settecentos e nove, faleceo, da vida prezente, com todos os sacramentos, Izidoria da Sylva, cazada com Domingos Duarte, mestre ladrilhador, morador a Rua da Oliveira, não fez testamento, foi sepultada nesta igreja, de que fiz este assento, dia, mez e anno *ut supra*.<sup>173</sup>

1710. Domingos Duarte, viúvo, Bernardina, filha, **José [da Silva]**, filho, e Domingos, aprendiz, residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>174</sup>

1711-10-31. Domingos Duarte, morador na Rua da Oliveira, e o mestre ladrilhador **Sebastião Francisco**, morador na Rua do Secretário, em Santa Catarina, foram testemunhas do casamento de António Pereira com Brízida Maria.<sup>175</sup>

1712-04-19. [atribuido] Domingos Duarte, mestre ladrilhador, morador a Santos-o-Velho, foi fiador do contrato que os pintores lisboetas Estêvão de Sousa e Bernardo de Sequeira

---

<sup>171</sup> O documento do qual apresentamos uma transcrição, foi revelado pela primeira vez pelo historiador Ayres de Carvalho - "Documentário artístico do primeiro quartel de Setecentos, exarado nas notas dos tabeliães de Lisboa", separata de *Bracara Augusta*, 1974. IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 11, livro 400, fólio 70-70v.

<sup>172</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1706-1716, C-7, fólio 31v.

<sup>173</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 32v.

<sup>174</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1710, fólio 39v.

<sup>175</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1706-1716, C-7, fólios 86v-87.

estabeleceram com D. José Pereira de Lacerda, para executarem a pintura de brutesco dos tectos da Igreja de Santiago de Palmela. É provável que o mestre ladrilhador esteja envolvido no fornecimento dos azulejos que decoram as ilhargas dos arcos da nave.<sup>176</sup>

1712. Domingos Duarte, viúvo, a filha Bernardina Maria, Teresa de Jesus, viúva e **José da Silva**, aprendiz, residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>177</sup>

1712-1714. Domingos Duarte, morador na Rua da Oliveira, faz o pagamento das contribuições devidas à Irmandade de Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>178</sup>

1713. Domingos Duarte, viúvo, a filha Bernardina Maria, Teresa de Jesus, viúva e **José da Silva**, aprendiz, residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente. A residência de Domingos Duarte é vizinha da olaria dirigida pelo mestre oleiro **João da Costa**.<sup>179</sup>

1715. Domingos Duarte, viúvo, a filha Bernardina Maria, a viúva Teresa de Jesus, e Francisco Gonçalves, aprendiz, residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>180</sup>

1716. Domingos Duarte, viúvo, a filha Bernardina Maria, Teresa de Jesus, viúva e **Francisco Quaresma**, aprendiz, residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>181</sup>

1716-04-16. Como procurador da Irmandade de São José dos Carpinteiros, Domingos Duarte assinou um contrato de empréstimo a um entalhador.<sup>182</sup>

1717. Domingos Duarte, viúvo, Teresa de Jesus, viúva, a filha Bernardina Maria, e **Francisco Quaresma**, aprendiz, residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>183</sup>

---

<sup>176</sup> Ver: Vítor Serrão e José Meco, *Palmela Histórico-Artística, um inventário do património artístico concelhio*, 2007, pp.144-145 e 475-476.

<sup>177</sup> AHSV, *Livro da desobrigação deste prezente anno de 1712*, fólio 47v.

<sup>178</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, 1712-1714*, fólio 17.

<sup>179</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho, 1713*, fólio 44.

<sup>180</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho, 1715*, fólio 42.

<sup>181</sup> AHSV, *Rol de Confessados do Mocambo e da Pampulha, 1716*, fólio 46.

<sup>182</sup> Ayres de Carvalho - "Documentário artístico do primeiro quartel de Setecentos, exarado nas notas dos tabeliães de Lisboa", separata de Bracara Augusta, 1974. p.50.

<sup>183</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho, 1717*, fólio 46.

1718-01-07. Assento da tomada de posse dos procuradores Domingos Duarte, Manuel Dinis, Manuel Carvalho e José da Costa, da Casa dos Vinte e Quatro.<sup>184</sup>

1720-1724. Em data anterior a 1724, colaborou com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes no fornecimento dos azulejos para o Palácio de Xabregas, de D. Pedro da Cunha de Mendonça, pintados pelo mestre P.M.P. e um colaborador não identificado.<sup>185</sup>

1729-06-14. Domingos Duarte, viúvo, residia na Rua da Oliveira, na banda do nascente. É vizinho do mestre oleiro **Tomás da Costa** e do mestre ladrilhador **Manuel Borges**.<sup>186</sup>

#### 5.1.4.2 DOMINGOS DUARTE, MESTRE OLEIRO (act.1699)

Possuímos poucos dados sobre o mestre oleiro Domingos Duarte que dirigia a Olaria da Rua da Oliveira em 1699, acompanhado dos filhos, os oleiros António Duarte e Francisco Duarte.

##### **cronologia**

c.1699. Domingos Duarte, a esposa Maria Domingues, os filhos **António Duarte** e **Francisco Duarte** e Joana Maria, os moços João, Francisco, Matias e dois de nome José, mais Manuel António e Joana Martins, residiam na olaria da Rua da Oliveira, vizinhos do mestre ladrilhador **Domingos Duarte**.<sup>187</sup>

#### 5.1.4.3 ANTÓNIO DUARTE, OLEIRO (act.1695-1700)

António Duarte foi baptizado em Sintra, e veio residir com o pai para Santos, em data anterior a 1695, quando foi testemunha da assinatura do compromisso entre a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho e os testamenteiros do mestre oleiro Adrião Gonçalves. Como a Irmandade passou a ser herdeira universal dos bens de Gonçalves, que

---

<sup>184</sup> AML-AH, Chancelaria da Cidade, Livro 5º de assentos do Senado Ocidental, documento 7, fólio 9.

<sup>185</sup> Luísa Arruda – “O Palácio de Xabregas - do legado de Tristão da Cunha às grandes obras do século XVIII” in *Claro-Escuro, Revista de Estudos Barrocos*, 1991, números 6-7, pp.151-161 e Luísa Arruda – *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*, 1996, pp.95-98.

<sup>186</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1729, fólio 41. A data refere-se ao relatório final elaborado pelo pároco.

<sup>187</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, c.1699, fólio 41. O livro não foi utilizado de maneira plena, faltando, em muitos casos, o registo das confissões da Quaresma.

possuía duas olarias na freguesia, a participação foi decisiva para a formalização do contrato de arrendamento da Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão.

António Duarte colaborou com o mestre ladrilhador Domingos Duarte, vizinho da Olaria da Rua da Oliveira-Castelo Picão, e com o mestre oleiro António Álvares, da Olaria da Rua das Madres, que foi testemunha do seu casamento, na paróquia de Santa Catarina, em 1699.<sup>188</sup>

A passagem da gestão da olaria Rua da Oliveira Castelo Picão para o cunhado João da Costa, parece estar relacionado com a divisão dos bens relacionada com a morte do pai, e é provável que António Duarte tenha continuado a actividade junto das olarias da freguesia de Santa Catarina.

### **cronologia**

1695-03-20. O oleiro António Duarte foi testemunha da aceitação do testamento do mestre oleiro Adrião Gonçalves, pela Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>189</sup>

1695-07-10. António Duarte fez o pagamento da meia-décima da décima para as obras da Igreja Paroquial de Santos referente à Olaria a Rua da Oliveira, propriedade do falecido mestre oleiro Adrião Gonçalves, avaliadas em 25 mil réis.<sup>190</sup>

1696-08-26. António Duarte fez o pagamento da meia-décima da décima para as obras da Igreja Paroquial de Santos referente à Olaria a Rua da Oliveira, propriedade do falecido mestre oleiro Adrião Gonçalves, avaliadas em 25 mil réis.<sup>191</sup>

c.1699. António Duarte residia na Rua da Oliveira com o pai **Domingos Duarte**, a mãe Maria Domingues e o irmão **Francisco Duarte**.<sup>192</sup>

---

<sup>188</sup> Sobre o oleiro António Álvares que com Manuel Dias dirigia a Olaria da Rua das Madres, veja-se Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.168.

<sup>189</sup> O testamento foi revelado por José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.443. A Irmandade vai aceitar as doações de Adrião Gonçalves, embora não possa se comprometer com a totalidade dos designios do mestre oleiro. O testamento de Adrião Gonçalves encontra-se também transcrito no livro das capelas dos Arquivos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, que integram o Aquivo Paroquial de Santos-o-Velho.

<sup>190</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 320 e 320v.

<sup>191</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 320 e 320v.

<sup>192</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, c.1699, fólio 41. O livro não foi utilizado de maneira plena, faltando, em muitos casos, o registo das confissões da Quaresma.

1699-07-04. António Duarte, natural de Sintra, casou-se com Catarina Maria, na Paróquia de Santa Catarina. António Álvares, oleiro, morador na Rua das Madres, foi uma das testemunhas.

Em quatro de Julho de mil e seiscentos e noventa e nove, corridos os banhos via ordinaria, a porta desta igreja, de tarde, e em minha presença, se receberão por marido e mulher, na forma ordinaria e disposição do Sagrado Concilio Tridentino, António Duarte, filho de Domingos Duarte e de Maria Domingues, natural do lugar de Tavares[?], termo da Vila de Cintra, baptizado na freguezia de São Pedro de Penaferrim e morador na freguezia de Santos; e Catharina Maria, filha de João da Mata e de Maria Jeronima, ja defuntos, natural da Idanha, baptizada na freguezia de Nossa Senhora da Misericordia, termo da Vila de Bellas e minha fregueza; foram testemunhas António Alvares, oleiro, morador na Rua das Madres, freguezia de Santos, e Domingos da Mata, homem de negocio, morador na Biqua Grande desta freguezia e outras muitas pessoas que presente estavam, de que fiz este termo que, por verdade, assinei com as ditas testemunhas no mesmo dia e era assim.<sup>193</sup>

1700. António Duarte foi eleito mordomo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos.<sup>194</sup>

#### 5.1.4.4 JOÃO DA COSTA, MESTRE OLEIRO (1669–1717)

João da Costa nasceu em Santos, em 1669, filho do mestre oleiro Alberto da Costa. Após o casamento com Joana Maria, filha do mestre oleiro Domingos Duarte, por volta de 1700, passou a gerir a Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão. Era irmão de Mateus Luís, que dirigia a Olaria da Porta Grande, e também de Isidoro da Cruz, que colaborava na mesma olaria.

O mestre ladrilhador Domingos Duarte, vizinho da olaria, foi um dos principais clientes de João da Costa, que faleceu em 1717, apenas um ano depois de ter adquirido a olaria à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos.

---

<sup>193</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1695-1707, C-6, folio 111.

<sup>194</sup> AHSV, *Eleições dos irmãos da mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1696

## **cronologia**

1669-11-17. Alberto da Costa e Isabel Rodrigues baptizaram o filho João na Paróquia de Santos. João de Almeida foi o padrinho.

[Novembro 1669] Em os dazasete do dito, bautizei a João, filho de Alberto da Costa e de Izabel Rodrigues. Padrinho Joam de Almeida.<sup>195</sup>

1700. João da Costa, morador na Rua da Oliveira, assentou como membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos.<sup>196</sup>

1707-01-21. O mestre oleiro João da Costa, morador na Rua da Oliveira, foi padrinho de baptismo de Antónia, filha do cunhado, o mestre oleiro **Francisco Duarte**, na Paróquia de Santos.<sup>197</sup>

1707-12-04. João da Costa e a esposa Joana Maria, moradores na Rua da Oliveira, baptizaram o filho Francisco, na Paróquia de Santos. O irmão, **Mateus Luís**, morador na olaria da Porta Grande, foi o padrinho.<sup>198</sup>

1713-04-30. João da Costa, a esposa Joana Maria, a filha Maria, os aprendizes José Francisco e José Gonçalves, o sobrinho José Luís, o moço Domingos, e os oficiais Manuel Simões, Manuel Francisco e Francisco de Torres, residiam na olaria da Rua da Oliveira.<sup>199</sup>

1716. João da Costa adquiriu a olaria à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>200</sup>

1716-05-07. O mestre oleiro João da Costa foi testemunha do casamento do oleiro Manuel Simões com Leonarda da Silva, na Paróquia de Santos.<sup>201</sup>

---

<sup>195</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1653-1670, B-8, fólio 179.

<sup>196</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1698, fólio 111.

<sup>197</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 23.

<sup>198</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 48.

<sup>199</sup> AHSV, *Livro das pessoas que se desobrigaram nesta Quaresma nesta Parochial Igreja de Santos*, no anno de 1713, fólio 44v. A data refere-se ao relatório elaborado pelo pároco.

<sup>200</sup> AHSV, *Receitas das propriedades pertencentes às capelas*, 1751. O livro compila várias informações referentes a administração dos bens de Adrião Gonçalves.

<sup>201</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1716-1723, C-8, fólio 7v.

1717-02-28. Óbito do mestre oleiro João da Costa, casado com Joana Maria, morador à Rua da Oliveira.

Aos vinte e oito de Fevereiro de mil e settecentos e dezasete faleço, com todos os sacramentos, João da Costa, mestre oleiro, cazado com Joanna Maria, morador a Rua da Oliveira, não fez testamento e foi sepultado no jazido dos Santos Martires, de que fiz este assento, que assignei dia *ut supra*.<sup>202</sup>

1718-11-15. Aprovação do testamento de Isabel Rodrigues, viúva do mestre oleiro Alberto da Costa, e mãe dos oleiros **Mateus Luís, João da Costa e Isidoro da Cruz**, moradora na Rua da Oliveira. Foram testemunhas António Ferreira, Pedro da Costa, Francisco Luís André, Manuel Dinis, Domingos Dinis e Manuel Francisco de Andrade, todos moradores na mesma rua.<sup>203</sup>

1718-12-20. Óbito de Isabel Rodrigues, viúva do mestre oleiro Alberto da Costa, moradora na Rua da Oliveira.<sup>204</sup>

#### 5.1.4.5 TOMÁS DA COSTA, MESTRE OLEIRO (act.1707-1744)

O mestre oleiro Tomás da Costa foi casado por três vezes, a primeira com Maria das Neves, quando residia e colaborava com a Olaria da Rua do Olival, a segunda com Joana Maria, viúva do mestre oleiro João da Costa, quando passou a dirigir a Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão, e ainda por uma terceira vez, com Leonarda Teresa. Entre os anos de 1718 e 1729, forneceu azulejos para o mestre ladrilhador Domingos Duarte, vizinho da olaria. Nesse último ano, o mestre ladrilhador Manuel Borges foi vizinho da olaria.

#### **cronologia**

1707-04-08. Tomás da Costa e a esposa Maria das Neves, moradores na Rua da Olival, baptizaram o filho Luís, na Paróquia de Santos.

Aos oito de Abril de mil e setecentos e sete baptizei a Luiz, filho legitimo de Tomas da Costa, natural desta freguesia, e de Maria das Neves, natural do lugar de Ordaqueina,

---

<sup>202</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 120v.

<sup>203</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.447.

<sup>204</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 144.

freguesia de Nossa Senhora da Oliveira deste Arcebispado, e moradores na Rua do Olival, foi padrinho Luis Machado da Fonseca, morador as Janellas Verdes e, por procuração, D. Leonor Antonia, moradora no mesmo sitio, de que fiz e assiney este assento dia *ut supra*.<sup>205</sup>

1718-05-12. Óbito de Maria das Neves, casada com Tomás da Costa, moradores na Travessa das Inglesas.<sup>206</sup>

1718-10-03. Tomás da Costa, viúvo de Maria das Neves, casou-se com Joana Maria, viúva de João da Costa, na Paróquia de Santos.<sup>207</sup>

1719-05-28. Tomás da Costa, a esposa Joana Maria, a filha Maria, o aprendiz Francisco e o escravo João residiam na olaria da Rua da Oliveira.<sup>208</sup>

1720-03-25. Tomás da Costa, morador na Rua da Oliveira, assentou como confrade da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos.<sup>209</sup>

1724-1726. Tomás da Costa, morador na Rua da Oliveira, “deve 1120 reis”, das contribuições da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos.<sup>210</sup>

1729-06-14. Tomás da Costa, a esposa Joana Maria, a filha Inês Maria; o casal Caetano Fernandes (ausente) e Marcelina do Espírito Santo, os filhos Francisco, Luís da Costa e João da Costa; a viúva Maria de Jesus, Manuel da Costa, o moço António, Manuel da Foseca e o filho André; José de Medeiros, Manuel de Faria, António de Gouveia, Manuel de Oliveira e João da Fonseca residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente. O mestre ladrilhador **Manuel Borges** é vizinho da Ollaria.<sup>211</sup>

---

<sup>205</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólho 32.

<sup>206</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólho 183v.

<sup>207</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1706-1716, C-7, fólho 44. O registo de casamento confunde o nome de Tomás da Costa com o de João da Costa.

<sup>208</sup> AHSV, *Livro que ha de servir da desobrigação annual nesta Paroquial Igreja de Santos este anno de 1719*, fólho 43. A data refere-se ao relatório final elaborado pelo pároco.

<sup>209</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1671-1734, fólho 206.

<sup>210</sup> ASV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1724-1726, fólho 69.

<sup>211</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1729, fólho 41. A data refere-se ao relatório final elaborado pelo pároco.

1747-04-01. Tomás da Costa e sua mulher Leonarda Teresa venderam uma pequena moradia de casas na Rua da Oliveira, onde havia um armazém para colocar tojo para as olarias. A propriedade, foreira ao Mosteiro da Esperança de Santos, foi recebida por partilha dos bens da falecida Joana Maria, anterior esposa do mestre oleiro.<sup>212</sup>

#### 5.1.4.6 JOSÉ DA SILVA, LADRILHADOR (act.1712-1736)

Com as poucas informações que dispomos sobre José da Silva, apenas podemos confirmar que foi aprendiz e colaborador do pai, o mestre ladrilhador Domingos Duarte.

#### **cronologia**

1712-1713. José da Silva foi registado como aprendiz do pai, o ladrilhador **Domingos Duarte**, na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>213</sup>

1736-09-02. José da Silva assinou a petição para alteração do regimento do ofício de ladrilhador.<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 11, (actual cartório 3), livro 577, 63v.

<sup>213</sup> AHSV, *Livro da desobrigação deste prezente anno de 1712*, fólio 47v.

<sup>214</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, pp.88-89

## 5.1.5 OFICINA DE SEBASTIÃO FRANCISCO

### 5.1.5.1 JOÃO FRANCISCO, MESTRE LADRILHADOR (act.1674-1676)

Através dos poucos dados que dispomos da actividade do mestre ladrilhador João Francisco, sabemos que residia em Santa Catarina, e colaborou com o mestre oleiro Manuel Nunes Guizado nos azulejos aplicados na Igreja de Santos-o-Velho, em 1675. Um dos seus principais colaboradores foi o mestre ladrilhador Sebastião Francisco, que casou-se com a sua filha Maria Josefa, em 1676.

#### **cronologia**

1674. O ladrilhador João Francisco morava na Rua de Marcos Marreiros, na freguesia de Santa Catarina, com sua mulher Catarina Lopes, a filha Maria José e os aprendizes João da Costa, António Francisco e António dos Santos.<sup>215</sup>

1675. O ladrilhador João Francisco assentou os azulejos que contornavam os vãos da igreja de Santos-o-Velho, fornecidos pela Olaria da Rua da Madragoa, de **Manuel Nunes Guizado**.

E a João Francisco, ladrilhador, 14 mil 430 réis da faxa de azulejo da roda das frestas, pondo tudo a sua conta.<sup>216</sup>

1676-15-01. Maria José, filha do mestre ladrilhador João Francisco, casou-se com o ladrilhador **Sebastião Francisco**.

---

<sup>215</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - "Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)", Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.54-55.

<sup>216</sup> A informação consta do final do livro de registo das décimas, onde há uma balancete de contas. AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho, 1674-1676*, fólio 232.

### 5.1.5.2 SEBASTIÃO FRANCISCO, MESTRE LADRILHADOR (act.1676-1720)

A importância da actividade do mestre ladrilhador Sebastião Francisco, com interesse económico na gestão de todo o processo de produção dos azulejos, foi revelada por Rosário Carvalho, que recolheu as principais dados biográficos do mestre ladrilhador, de quem, infelizmente, ainda não conhecemos nenhuma campanha de obras.<sup>217</sup>

Sebastião Francisco, natural de Oeiras, foi aprendiz do mestre ladrilhador João Francisco, e tornou-se também no principal colaborador, ao casar-se com a filha Maria Josefa, em 1676.

Apesar de residir em Santa Catarina, na Rua de João Brás e depois na Rua do Secretário, adquiriu, em 1706, a Olaria do Pé de Ferro, em Santos, e é provável que fábrica estivesse arrendada aos oleiros António Pinheiro, Gervásio Gomes e Domingos Francisco [2].

A compra da olaria foi, na verdade, uma espécie de continuidade dos negócios entre os dois mestres ladrilheiros, já que Sebastião Francisco colaborou com o pintor António Pereira Ravasco, entre os anos de 1698 e 1703, enquanto o mestre ladrilhador António Antunes colabora com Bento de Barros, aprendiz-colaborador de Ravasco, em 1701. Como vimos no caso dos pintores Gabriel del Barco e Brás da Costa, a localização da produção em duas olarias diferentes é uma garantia acrescida para a realização de encomendas compostas por milhares de azulejos.

Depois da morte de António Antunes [1], Sebastião Francisco manteve a colaboração com o mesmo núcleo de olarias através das relações com o mestre ladrilhador Domingos Duarte, vizinho da Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão.

António da Silva Pepino e o filho Diogo da Silva são dois ladrilheiros de Santos que passaram a residir em Santa Catarina e a colaborar com o mestre ladrilhador Sebastião Francisco, que foi testemunha do casamento de Manuel Rodrigues, filho do mestre de obras João Rodrigues Negrão.

O ladrilhador José da Costa [2] foi aprendiz de Sebastião Francisco e parece repetir a aproximação ao universo das olarias protagonizado pelo mestre, ao casar-se com a filha do mestre oleiro Domingos Francisco, da Olaria da Travessa do Benedito.

---

<sup>217</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.82.

## cronologia

1676-15-01. Sebastião Francisco, filho de Francisco Rosado e de Izabel Cires, natural da freguesia de São Pedro de Barcarena, em Oeiras, casou-se com Maria Josefa, filha do mestre ladrilhador **João Francisco** com Catarina Lopes.

Aos onze de Maio de mil e seissentos settenta e seis, corridos os banhos via ordinária, e em virtude de huma sentença apostólica, dada pelo Reverendo Senhor Desembargador Estevao Briozo de Figueiredo, Bispo eleito do Brazil, Vigario Geral nessa corte e cidade de Lisboa, Juiz Apostolico de Sua Santidade, em que estes contrahentes abaixo declarados foram dispensados nos graus em que são parentes. Recebi a porta dessa Igreja por marido e mulher, pella manhã, por marido e mulher, na forma ordinária, a Sebastião Francisco, filho de Francisco Rouzado e de Izabel Cires, natural da freguesia de São Pedro de Barquerena, termo dessa cidade, morador na freguesia de Santa Justa, nessa mesma cidade, com Maria Josefa, filha de João Francisco e de Catarina Lopes, bautizada nessa freguesia de Santa Catarina minha fregueza; testemunhas o Padre Manuel de Figueiredo, tizoureiro dessa igreja e Padre Francisco Xavier, morador emsima da samchrisia, e outras muitas de que fis esse assento que por verdade assinei no mesmo dia com as dias testemunhas e o contrahente assinou em como levou a sentença assim dia.<sup>218</sup>

1679-05-01. Sebastião Francisco, morador na Rua de João Brás, inscreve-se na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque.<sup>219</sup>

1683-01-18. Sebastião Francisco, morador na Rua de João Brás, foi testemunha no testamento de Maria Gomes, mulher de **João Francisco [1]**, mestre oleiro de louça pintada.<sup>220</sup>

1698-06-11. O mestre ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, assinou um instrumento de quitação sobre um contrato de aquisição de umas casas, situadas no Terreirinho da Cruz.<sup>221</sup>

---

<sup>218</sup> IANTT, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos, 1672-1684*, C-4, fólio 84.

<sup>219</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

<sup>220</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.82.

<sup>221</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.82.

- 1698-11-25. Sebastião Francisco foi tesoureiro da Irmandade de Santa Catarina do Monte Sinai, tendo sido simultaneamente fiador do pintor António Pereira Ravasco quando assinou um contrato para dourar e pintar a capela-mor da igreja da Paróquia e o tecto da Igreja do Loreto.<sup>222</sup>
- 1700-03-12. O ladrilhador Sebastião Francisco inscreveu-se como membro da Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça.<sup>223</sup>
- 1700-09-05. O mestre ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, foi testemunha do casamento de Manuel Rodrigues, filho do mestre de obras João Rodrigues Negrão, com Bernarda Maria, na Paróquia de Santa Catarina.<sup>224</sup>
- 1701-08-27. Sebastião Francisco, morador a Rua do Secretário, e **Domingos Francisco** [2], morador ao Poço Novo, foram testemunhas do casamento de **Gervásio Gomes** e Maria da Assumpção, na Paróquia de Santos.<sup>225</sup>
- 1703-12-27. O ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, foi fiador de António Pereira Ravasco na empréstimo firmado entre o pintor e Martim Vaz Tagarro.<sup>226</sup>
- 1706-08-23. O ladrilhador Sebastião Francisco adquiriu a olaria do Pé de Ferro ao mestre ladrilhador António Antunes, onde residia o oleiro **Domingos Francisco** [2]. **José da Costa** [2], aprendiz de Sebastião Francisco, foi testemunha da aquisição.<sup>227</sup>

---

<sup>222</sup> Aires de Carvalho - *D. João V e a Arte do seu Tempo*, 1960-1962, volume I, p.222

<sup>223</sup> Ernesto de Sales - *Nosso Senhora dos Passos da Graça (de Lisboa) - Estudo Histórico da sua Irmandade com o título de "Santa Cruz e Passos"*, 1925, p.229.

<sup>224</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1695-1707, C-6, folio 135v. Sobre o mestre de obras João Rodrigues Negrão, que faleceu em 1707, veja-se João Miguel Simões - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II - ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, volume 1, pp.97-100.

<sup>225</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólho 28.

<sup>226</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.83.

<sup>227</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.83.

- 1706-08-25. O ladrilhador Sebastião Francisco e a mulher, Maria José, contraíram um empréstimo de quatrocentos mil réis com o Padre Frei Luís dos Anjos. O aprendiz **José da Costa** [2] é novamente testemunha.<sup>228</sup>
- 1708-10-22. O ladrilhador Sebastião Francisco foi fiador de António Pereira Ravasco, quando este recebeu dois mil cruzados de empréstimo do Padre Domingos Galrão, e o ladrilhador, **Manuel Luís** foi testemunha.<sup>229</sup>
- 1711-10-31. O mestre ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, em Santa Catarina, e o mestre ladrilhador **Domingos Duarte**, morador na Rua da Oliveira, foram testemunhas do casamento de António Pereira com Brízida Maria.<sup>230</sup>
- 1713-09-20. O mestre ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, foi testemunha do casamento de Manuel Fernandes com Apolónia Maria, na Paróquia de Santa Catarina.<sup>231</sup>
- 1715-01-26. O mestre ladrilhador Sebastião Francisco, morador na Rua do Secretário, foi testemunha do casamento do viúvo Manuel Mendes Soares com Ângela Maria de Miranda, na Paróquia de Santa Catarina.<sup>232</sup>
- 1715-09-29. Os ladrilheiros Sebastião Francisco e **António da Silva Pepino** são testemunhas do casamento de **Diogo da Silva** com Antónia Maria de Jesus, na Paróquia de Santa Catarina.<sup>233</sup>
- 1720-11-20. Óbito de Sebastião Francisco, na paróquia de Santa Catarina.<sup>234</sup>

---

<sup>228</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.83.

<sup>229</sup> Vítor Serrão - António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II in *Carlos Alberto Ferreira de Almeida in memoriam*, 1999, volume II, p.133

<sup>230</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1706-1716, C-7, fólhos 86v-87.

<sup>231</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1707-1718, C-7, folio 178v.

<sup>232</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1707-1718, C-7, folio 221.

<sup>233</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1707-1718, C-7, folio 296.

<sup>234</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

### 5.1.6 OLARIA DA RUA DA OLIVEIRA (1699-1780)

Não é simples distinguir as duas olarias vizinhas da Rua da Oliveira, que congregaram vários profissionais relacionados com a produção de azulejos, muitos dos quais vinculados por laços de parentesco.<sup>235</sup>

Entre os anos de 1699 e 1718, o mestre oleiro António Pinheiro, o genro Isidoro da Cruz, o oleiro Gervásio Gomes, geriram essa olaria em estreita conjugação com a da Rua do Pé de Ferro, vocacionada para a produção de azulejos, onde colaboraram o pintor Brás da Costa e os mestres ladrilhadores Manuel de Oliveira, Pedro de Almeida e Sebastião Francisco.

Numa segunda fase, entre os anos de 1733 e 1742, o mestre oleiro Francisco de Sales dirigiu a olaria da Rua da Oliveira, num período em que o pai colaborava com o pintor de azulejos Carlos Pinheiro, filho do mestre oleiro António Pinheiro.

Em 1767, o mestre oleiro e pintor de azulejos Guilherme da Costa Pinheiro dirigia a olaria, substituindo a anterior gestão do oleiro António de Sousa, activo nessa propriedade em 1763.

#### 5.1.6.1 MANUEL DE OLIVEIRA, MESTRE LADRILHADOR (act.1686-1717)

O mestre ladrilhador Manuel de Oliveira, que não deve ser confundido com o pintor dourador Manuel de Oliveira Bernardes, residiu sempre próximo das olarias de Santos.<sup>236</sup>

Em 1694, Manuel de Oliveira foi padrinho de baptismo de José de Silva Pepino, filho do mestre ladrilhador António da Silva Pepino, seu colaborador e vizinho na Rua da Madragoa. Por esses anos, os dois são clientes da Olaria da Rua da Madragoa, de Manuel Nunes Guizado.

Provavelmente em razão da morte do mestre oleiro da Olaria da Rua da Madragoa, Manuel de Oliveira mudou-se para a Rua do Olival, e colaborou com a olaria do mestre oleiro João Francisco [2], até 1708.

Manuel de Oliveira colaborou também com o mestre ladrilhador Pedro de Almeida, que encontrava-se na sua nova residência, na Quaresma de 1710, na vizinhança da Olaria da Rua

---

<sup>235</sup> Para um historial mais completo da Olaria da Rua da Oliveira, veja-se Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.166

<sup>236</sup> O dourador Manuel de Oliveira Bernardes, morador na Correaria, foi identificado como testemunha do casamento de Baltasar Álvares com Ana Maria da Porciúncula, em 1717: IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, C-7, 1707-1718, fólio 293.

da Oliveira-Castelo Picão, e ambos devem estar às ordens do mestre ladrilhador Domingos Duarte.

Em 1717, a sua única obra documentada, para a nave da igreja da Ordem Terceira de Santarém, foi realizada pelo pintor de azulejos Brás da Costa, na Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão, e é provável que a encomenda se tenha efectuado com o auxílio dos familiares da falecida esposa, Filipa Maria, natural daquela Vila.

Com Manuel de Oliveira, formou-se António Lourenço, de quem o mestre ladrilhador foi testemunha de casamento, em 1715.

### **cronologia**

1686-01-20. Manuel de Oliveira, morador na Rua da Madragoa, inscreveu-se como membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>237</sup>

1694-03-24. Manuel de Oliveira, morador na Rua da Madragoa, foi padrinho de baptismo de **José da Silva Pepino**, filho do ladrilhador **António da Silva Pepino** a esposa Luísa da Luz, seus vizinhos.

1706-11-14. Manuel de Oliveira e a esposa Filipa Maria, moradores na Rua da Olival, baptizaram a filha Ana, na Paróquia de Santos. António da Silva, morador na mesma rua, foi padrinho.

Aos quatorze de Novembro de mil e setecentos e seis baptizou o reverendo padre coadjutor a Ana, filha legítima de Manuel de Oliveira, natural desta cidade, freguesia dos Santos, digo, dos Anjos, e Phelipa Maria, natural de Santarem, freguesia de Nossa Senhora do Valle, e moradores nesta freguesia, na Rua do Olival, foi padrinho Antonio da Silva, morador na mesma rua, de que fiz e assiney este assento dia *ut supra*.<sup>238</sup>

1708-12-23. Manuel de Oliveira e a esposa Filipa Maria, moradores na Rua da Olival, baptizaram o filho Luís, na Paróquia de Santos. Francisco Sanches de Baiona e D.<sup>a</sup> Maria Luísa de Baiona, foram os padrinhos.<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> AHSV. *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1671-1734, fólio 216.

<sup>238</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 19v.

<sup>239</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 66.

1710. Manuel de Oliveira, a esposa Filipa Maria, a moça Maria Marques, e **Pedro de Almeida** residiam na Rua da Oliveira, da banda do nascente.<sup>240</sup>

1712. Manuel de Oliveira, a esposa Filipa Maria, a filha Felícia Maria, menor, e Maria Marques residiam na Rua da Oliveira, da banda do poente.<sup>241</sup>

1713-04-30. Manuel de Oliveira, a esposa Filipa Maria, a filha Felícia Maria e Maria Marques residiam na Rua da Oliveira.<sup>242</sup>

1714-11-18. Filipa Maria, esposa do ladrilhador Manuel de Oliveira, faleceu na Rua da Oliveira, em Santos.

Aos dezoito do mês de novembro, faleceu com todos os sacramentos, Phelippa Maria cazada com Manoel de Oliveira, ladrilhador, moradora na Rua da Oliveira, não fez testamento e foi sepultada nesta Igreja, de que fiz esse assento, dia *ut supra*, anno de mil e settecentos e quatorze.<sup>243</sup>

1715-05-05. O mestre ladrilhador Manuel de Oliveira, morador ao Mocambo, foi testemunha do casamento de **António Lourenço** com Josefa Maria, na Paróquia de Santa Catarina.<sup>244</sup>

1717-06-04. O oficial de azulejador Manuel de Oliveira assinou o contrato com os irmãos da Ordem Terceira de São Francisco para a realização do revestimento azulejar da Capela Dourada de Santarém, pelo valor de 150 mil réis.<sup>245</sup>

---

<sup>240</sup> AHSV. *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1710.

<sup>241</sup> AHSV, *Livro da desobrigação deste prezente anno de 1712*, fólio 48.

<sup>242</sup> AHSV. *Livro das pessoas que se desobrigaram nesta Quaresma nesta Parochial Igreja de Santos, no anno de 1713*, fólio 45. A data refere-se ao relatório elaborado pelo pároco.

<sup>243</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 96.

<sup>244</sup> IANTT, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1707-1718, C-7, fólio 224.

<sup>245</sup> Vítor Serrão - *A Capela Dourada de Santarém. Capela dos Terceiros Seculares da Ordem Terceira de São Francisco*. Santarém: Santa Casa da Misericórdia de Santarém, 2008.

### 5.1.6.2 ANTÓNIO LOURENÇO, LADRILHADOR (act.1715-1736)

António Lourenço foi aprendiz e colaborador do mestre ladrilhador Manuel de Oliveira.

#### **cronologia**

1715-05-05. António Lourenço casa-se com Josefa Maria, filha de Manuel da Costa e Domingas da Silva, na Paróquia de Santa Catarina. O mestre ladrilhador **Manuel de Oliveira**, morador ao Mocambo, foi testemunha.<sup>246</sup>

1736-09-02. António Lourenço assina a proposta de alteração do Regimento do Ofício de Ladrilheiros.<sup>247</sup>

### 5.1.6.3 AGOSTINHO BAPTISTA SOARES, OLEIRO (act.1750-1767)

São poucos os dados biográficos conhecidos de Agostinho Baptista Soares, dirigente da olaria da Rua da Oliveira, uma das mais importantes do Mocambo, nos meados do século XVIII.

Por esses anos, o mestre oleiro Agostinho Baptista colaborou com o pintor de azulejos Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida, que foram vizinhos da olaria, entre os anos de 1753 e 1757.

Com Agostinho Baptista, colaborou também o pintor Bernardo José de Sousa, que o Rol de Confessados registou como oficial da olaria em 1760, e de quem foi fiador na sociedade dos pintores de azulejo, activa entre os anos de 1764 e 1769.

Nesse período, a olaria, arrendada por 86.400 réis anuais, é a maior de Santos, com oito oficiais inscritos na décima da cidade, nos anos de 1763 e 1764.

---

<sup>246</sup> IANTT, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1707-1718, C-7, fólio 234.

<sup>247</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, pp. 88-89

## **cronologia**

1750-03-19. Agostinho Baptista Soares, casado com Eugénia Maria, morador no Castelo Picão, assentou como confrade da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>248</sup>

1750. Agostinho Baptista Soares residia com a família na Travessa do Castelo Picão.<sup>249</sup>

1751-08-07. Óbito de Inácia, filha de Agostinho Baptista e Eugénia Maria, na Paróquia de Santos.

Aos sette dias do mez de Agosto de mil settecentos cincoenta e hum, faleceo Ignacia, menor, filha de Agostinho Baptista e Eugenia Maria: foi sepultada nesta Igreja: de que fiz este acento, que asignei era ut supra.<sup>250</sup>

1752-10-28. Óbito de António, filho de Agostinho Baptista e Eugénia Maria, na Paróquia de Santos.<sup>251</sup>

1760. Agostinho Baptista Soares, a esposa Eugénia Maria, o filho José Teotónio, a criada Ana de Jesus, a escrava Rosa, os oficiais António Gonçalves e Domingos Tavares, a irmã, Ana Rita, o aprendiz José Domingues, os criados Manuel Teixeira, Manuel Borges, Baltasar de Almeida e António Machado; e José Machado, **Bernardo José [de Sousa]**, João Pereira Manuel Correia, Francisco da Rocha, António Gonçalves e João de Simas, residiam na olaria da Rua da Oliveira-Castelo Picão.<sup>252</sup>

1762-1763. Agostinho Baptista arrendava a Olaria do Castelo Picão por 86.400 réis anuais. Na olaria trabalhavam oito oficiais: Luís da Costa, Manuel da Assunção, Vitorino José, Vicente Ferreira, António da Costa, António de Matos, João Paulino e Joaquim André, e dois moços de servir: Manuel Teixeira e Francisco da Mota.<sup>253</sup>

---

<sup>248</sup> AHSV. *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735-1801, fólio 55.

<sup>249</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1750, fólio 49.

<sup>250</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1746-1757, O-5, fólio 89v.

<sup>251</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1746-1757, O-5, fólio 109v.

<sup>252</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1760, fólio 36.

<sup>253</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da décima de Santos-o-Velho*, 1762-1763, volume I, fólio 351.

1763. Agostinho Baptista, a mulher Eugénia Maria, os filhos José Teotónio e António Inácio; os escravos Rosa, Juliana, Inácia e Manuel; os criados Manuel Teixeira, Francisco da Mota e António de Freitas; o moço João Gordo e Brás Pinto residiam no Castelo Picão.<sup>254</sup>

1767. O mestre oleiro Agostinho Baptista continuava como arrendatário da olaria do Castelo Picão, onde trabalham oito oficiais e três criados.<sup>255</sup>

#### 5.1.6.4 GUILHERME DA COSTA PINHEIRO, PINTOR DE AZULEJOS (1728-act.1780)

O pintor de azulejos Guilherme da Costa Pinheiro, filho do pintor de azulejos Carlos Pinheiro e neto do mestre oleiro António Pinheiro, nasceu e viveu sempre no Mocambo, em Santos, onde foi baptizado em 1728.

Entre 1767 e 1780, geriu a olaria da Rua da Oliveira e colaborou com o mestre ladrilhador António Manuel Godinho, com quem celebrou um contrato de empréstimo, em 1771, a troco de vantagens económicas na venda dos azulejos para o mestre ladrilhador. Nesse mesmo período, colaborou com o mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa, de quem foi amigo pessoal.

Guilherme da Costa Pinheiro, à semelhança de Sebastião de Almeida, na Real Fábrica de Louça do Rato, e de Veríssimo de Sales, na Olaria da Rua da Madragoa, assumiu o papel de um gestor e supervisor artístico, e a produção da olaria, ainda por identificar, será essencialmente a da produção de azulejaria de padrões, silhares ornamentais e pequenos painéis figurativos.

#### **cronologia**

1728-07-11. Carlos Pinheiro e Eugénia Maria baptizaram o filho Guilherme, na Paróquia de Santos.

Aos honze de Julho de mil e settecentos e vinte e oito baptizei e pus os santos olios a Guilherme, nascido em vinte e sinquo de Junho próximo passado, filho de Carlos Pinheiro, baptizado na freguesia de Nossa Senhora das Mercês dessa cidade, e de

---

<sup>254</sup> AHSV, *Livro do rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1763, fólio 44v.

<sup>255</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, número 1027, *Livro da décima de Santos-o-Velho*, 1767, fólio 145v.

Eugenia Maria baptizada na freguesia de Santa Justa dessa mesma cidade, recebidos na Misericórdia, foi padrinho Joseph da Costa de que fiz este acento era *ut supra*.<sup>256</sup>

1742. Guilherme Pinheiro residia com os pais na Rua de São Bento às Trinas.<sup>257</sup>

1767. O mestre oleiro Guilherme da Costa Pinheiro foi arrendatário da Olaria da Rua da Oliveira.<sup>258</sup>

1771-09-19. O oleiro Guilherme da Costa Pinheiro, morador às Trinas, celebrou um empréstimo com o mestre ladrilhador **António Manuel Godinho**. O pagamento será feito por um desconto no preço corrente dos azulejos em chacota, de azulejos de padrão, de albarradas, figurativos azuis e brancos e figurativos de cores, na medida em que o ladrilhador os for adquirindo.

"...elle dito Guilherme da Costa para lhe dar cento e sincoenta mil/ reis para este lhe dar em azolejo, em cada forno, dous mi/lheiros de enchacota, por perço de menos cada milheiro sinco/ tostois de qualquer qualidade; e o mais que der fora dos dous/ milheiros lhe pagará elle dito Antonio Manuel Godinho pellos [folio] preços que correr; hum, de onze, ordinário, e outro, de treze,/ as jarras, e bortesco azul, a treze mil e quinhentos; e a de cores, a quatorze mil e quinhentos, e pella forma que se achão/ ajustados, logo elle ditto Antonio Manuel Godinho deo, e contou a ditto/ quantia de cento e sincoenta mil reis em dinheiro de contado que/ heu, tabeliam, dou fé elle ditto Guilherme da Costa Pinheiro com/tou e recebeo e disse estava certa, sem falta alguma, e se obri/ga a satisfazer-lhe na forma sobredita em que se achão ajusta/dos [...].<sup>259</sup>

1780-01-18. O oficial de pintor de azulejos Guilherme da Costa Pinheiro, com cinquenta e dois anos, morador na Rua do Acipreste, foi testemunha do processo de habilitação do mestre

---

<sup>256</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1728-134, B-14, fólio 11v.

<sup>257</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1742 [sem numeração de páginas].

<sup>258</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da décima de Santos-o-Velho*, 1767, número 1027, fólio 144v.

<sup>259</sup> Documento publicado por Lécio Leal na base de dados digital: *Sítio Web Ars Gest, Base de Dados de Artífices e Artistas*, 2011. Disponível em: <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Janeiro 2018] e transcrito na base de dados digital: *AZ, sistema de referência e indexação do azulejo*, 2012. Disponível em [http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor\\_ficha.aspx?id=779](http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=779) [Janeiro 2018].

ladrilhador Francisco Jorge da Costa, que conhece por “se tratarem com amizade, o que houvera mais de dez annos”.<sup>260</sup>

#### 5.1.6.5 ANTÓNIO MANUEL GODINHO, MESTRE LADRILHADOR (act.1768-1793)

O percurso profissional do mestre ladrilhador António Manuel Godinho, que residia no Campo de Santana, em Lisboa, foi recentemente revisto por Rui Mendes.<sup>261</sup>

António Manuel Godinho foi sócio em várias sociedades com o mestre ladrilhador Domingos Jorge e era também próximo do mestre ladrilhador João Nunes de Oliveira com quem liderou a constituição da grande sociedade de 1770, para controlar o mercado de Lisboa.

Como muitos dos seus colegas de profissão, o mestre ladrilhador António Manuel Godinho desempenhou um papel importante na gestão de todo o processo de produção de azulejos e colaborou com a Olaria da Rua da Madragoa, do pintor de azulejos Veríssimo Xavier de Sales, e também com a Olaria da Rua da Oliveira, do pintor de azulejos Guilherme da Costa Pinheiro, dois artífices que se dedicaram principalmente à produção de azulejaria seriada, a quem o mestre ladrilhador concedeu empréstimos, em 1771.

Nesse mesmo ano, o mestre ladrilhador assentou azulejos de padrão numas casas da Misericórdia de Lisboa, que foram objecto de medição por Manuel da Costa, juiz do ofício.<sup>262</sup>

A partir dos meados da década de 80, num movimento que parece generalizar-se entre a classe, passou a colaborar com a Real Fábrica de Louça do Rato, e organizou a campanha dos desaparecidos azulejos figurativos para Ermida de Nossa Senhora da Consolação de Aqualva, em Sintra, em 1787.<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> Documentação revelada por Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólios 40-42.

<sup>261</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.55-56.

<sup>262</sup> Vítor Ribeiro – “Ceramistas do século XVIII” in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.5.

<sup>263</sup> Vítor Ribeiro – “Ceramistas do século XVIII” in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.8.

## **cronologia**

1768-04-05. O mestre azulejador **António Manuel Godinho**, morador, em parceria com **João Antunes [2], João Nunes de [Oliveira]**, Manuel da Costa, Félix António e Guilherme Joaquim da Silva, constituem uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, por tempo de seis anos.<sup>264</sup>

1769-03-01. Passado apenas um ano, os mesmos sócios dissolvem a sociedade.<sup>265</sup>

1771-06-22. António Manuel Godinho recebeu 150 mil réis pelo assentamento de azulejaria de padrão, nas casas da Irmandade da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, na Rua Nova d'el Rei, junto à Conceição.<sup>266</sup>

1771-08-18. O mestre azulejador António Manuel Godinho, morador na Travessa do Campo de Santana, faz um empréstimo de 122 mil réis à viúva de Francisco de Sales, para apetrechos e materiais para a Olaria da Rua da Madragoa. O filho, o pintor de azulejos **Veríssimo Xavier de Sales**, foi testemunha do contrato.<sup>267</sup>

1771-08-24. O mestre azulejador António Manuel Godinho celebrou um contrato de sociedade com Domingos Jorge para realizarem a obra do capitão António Rodrigues, em Belém.<sup>268</sup>

1771-09-19. O mestre ladrilhador António Manuel Godinho concedeu um empréstimo de 150 mil réis ao mestre oleiro **Guilherme da Costa Pinheiro**. O pagamento será feito por um desconto no preço dos azulejos, na medida em que o ladrilhador os for adquirindo.<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.55-56.

<sup>265</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.55-56.

<sup>266</sup> Vítor Ribeiro – "Ceramistas do século XVIII" in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.5.

<sup>267</sup> Publicado por Lécio Leal: *Ars Gest - Base de dados de artífices e artistas*, 2011. Disponível em: <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março de 2018].

<sup>268</sup> Publicado por Lécio Leal: *Ars Gest - Base de dados de artífices e artistas*, 2011. Disponível em: <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março de 2018].

<sup>269</sup> Documento publicado por Lécio Leal, *Sítio Web Ars Gest, Base de Dados de Artífices e Artistas*, 2011. Disponível em: <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Janeiro 2018].

1787-11-07. O azulejador António Manuel Godinho passou um recibo pelo fornecimento dos desaparecidos azulejos para a Ermida de Nossa Senhora da Consolação de Aqualva, em Sintra, produzidos na Real Fábrica de Louça do Rato, onde especificou o custo com a manufatura do azulejo e também com o pintor de azulejos “o melhor como vossa mercê quer”, que recebeu 16.000 réis por milheiro.<sup>270</sup>

1793-10-26. António Manuel Godinho solicitou que a sua segunda esposa, Maria da Luz, irmã do ladrilhador Joaquim José Nunes, pudesse usufruir dos benefícios propiciados pela Irmandade de São José dos Carpinteiros.<sup>271</sup>



Figura 206. Olarias de Lisboa.  
Urna com flores e frutos.  
Capela de Rui Lourenço da  
Silveira da Igreja de São João  
Baptista de Moura, 1651.  
Foto de Luís Filipe Vieira  
Ferreira

---

<sup>270</sup> Vítor Ribeiro – “Ceramistas do século XVIII” in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.8.

<sup>271</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 146, fólios 256 a 257v.

### 5.1.7 OLARIA DO PÉ DE FERRO – BELA VISTA (1674-1755)

A olaria que situava-se nos campos da Bela Vista, junto à cerca do Mosteiro de Santa Brígida, das “inglesinhas” do Mocambo, era propriedade da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, e foi destruída pelo terramoto de 1755.<sup>272</sup>

No ano seguinte, em 1756, as ruínas foram vendidas ao médico João Brito Ferreira.<sup>273</sup>

A produção de azulejos encontra-se associada à actividade do mestre oleiro Francisco Duarte, colaborador do mestre ladrilhador Domingos Duarte, e pela actividade do mestre oleiro José da Costa Labanha, colaborador do mestre ladrilhador Domingos Jorge.

#### 5.1.7.1 MANUEL DE OLIVEIRA, MESTRE OLEIRO (act.1672-1706)

O oleiro Manuel de Oliveira dedicou-se principalmente à produção de louça pintada e colaborou com o mestre oleiro Adrião Gonçalves, um dos mais bem sucedidos oleiros da freguesia de Santos, que foi casado com a irmã da sua esposa Bárbara Simões.

Nos primeiros anos, arrendava a Olaria da Rua da Oliveira, do mestre oleiro Inácio da Costa e colaborava com o filho deste, António da Costa. Em 1678, expandindo a sua capacidade de produção, adquiriu uma segunda olaria, que situava-se numa zona não habitacional, na Rua do Pé de Ferro, a olaria que identificámos como Olaria do Pé de Ferro-Bela Vista.

A eleição para juiz do ofício, em 1674, e depois para procurador dos mesteres da Casa dos Vinte e Quatro, em 1681, é uma confirmação da importância das relações que cultivou e do reconhecimento que alcançou entre os seus pares.

O percurso do mestre oleiro Manuel de Oliveira distingue-se do percurso do mestre ladrilhador Manuel de Oliveira, também residente junto das olarias do Mocambo.

---

<sup>272</sup> Para um historial da propriedade veja-se Celso Mangucci - “Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII” in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.167.

<sup>273</sup> Vítor Ribeiro – “Ceramistas do século XVIII” in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.5.

## **cronologia**

1672-1674. Manuel de Oliveira arrendava a Olaria da Rua da Oliveira ao mestre oleiro Inácio da Costa.<sup>274</sup>

1674-01-19. Manuel de Oliveira prestou juramento para juiz do ofício de oleiro da loiça pintada, enquanto Domingos de Sousa e João Correia serviram de juizes do ofício de oleiro da loiça vermelha, Diogo da Costa, da loiça vidrada e **Domingos Jorge** como escrivão.<sup>275</sup>

1676-01-16. Manuel de Oliveira fez o pagamento da meia-décima dos fornos de louça do mestre oleiro **Inácio da Costa**, na Rua da Oliveira. António da Costa, filho de Inácio da Costa, residia numa das casas associadas à propriedade.<sup>276</sup>

1678-01-16. Manuel de Oliveira fez o pagamento da meia-décima dos fornos de louça da Rua do Pé de Ferro, que situam-se no campo, numa área não habitacional. “Pagou Manoel de Oliveira que comprou estes fornos”.<sup>277</sup>

1680-04-30. Manuel de Oliveira e Bárbara Simões baptizaram a filha Inês, com o padrinho Francisco Rodrigues Ferreira, coadjutor da Paróquia de Santos.<sup>278</sup>

1681-01-02. O oleiro Manuel de Oliveira foi eleito para o cargo de procurador dos mesteres da Casa dos Vinte e Quatro.<sup>279</sup>

1682-03-18. Manuel de Oliveira e Bárbara Simões baptizaram a filha Josefa, com o padrinho Manuel Ferreira, na Paróquia de Santos.<sup>280</sup>

---

<sup>274</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1672-74, fólho 196v.

<sup>275</sup> AML-AH, Chancelaria da Cidade, *Livro de termos de juramentos*, documento 127, fólho 22.

<sup>276</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1676-1678, fólho 186v.

<sup>277</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1676-1678, fólho 188.

<sup>278</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1670-1688, B-9, fólho 126.

<sup>279</sup> AML-AH, Chancelaria da Cidade, Livro 5º de assentos do Senado Oriental, documento 73, fólho 26v.

<sup>280</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1670-1688, B-9, fólho 154.

1695-1697. O oleiro Manuel de Oliveira, “morador ao campo”, pagou as quotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos.<sup>281</sup>

1695-05-18. Manuel de Oliveira fez o pagamento da meia-décima para as obras da Igreja Paroquial de Santos referente à Olaria da Travessa das Inglesas, avaliadas em 30 mil réis, de que era proprietário e onde residia.<sup>282</sup>

1705-05-19. O mestre oleiro Manuel de Oliveira vendeu a Olaria do Pé de Ferro - Bela Vista a Francisco da Cunha de Andrade.<sup>283</sup>

1706-10-24. Óbito do oleiro Manuel de Oliveira, cazado com Bárbara Simões, na Paróquia de Santos.

Aos vinte e quatro de 8bro de mil setecentos e seis, faleceo, com hum asidente repentino, sem sacramentos, Manuel de Oliveira, oleyro, cazado com Barbora Simões, asistente nesta freguesia, não fez testamento, foy sepultado na jazido dos Santos Martires.<sup>284</sup>

#### 5.1.7.2 FRANCISCO DUARTE, MESTRE OLEIRO (act.1699-1708)

O percurso profissional do mestre oleiro Francisco Duarte, apesar de curto, já que faleceu extemporaneamente em 1708, é um bom exemplo da constituição de uma rede familiar-empresarial como estratégia para aumentar a capacidade de produção e os negócios, promovendo a interligação entre vários mestres ladrilheiros e olarias.

Filho de Domingos Duarte e de Maria Domingues, Francisco Duarte iniciou a actividade em colaboração com o pai e o irmão, o mestre oleiro António Duarte, e todos colaboravam com o mestre ladrilhador Domingos Duarte, vizinho da Olaria da Rua da Oliveira-Castelo Picão. Em 1699, quando casou-se com Helena da Cruz, filha do mestre ladrilhador António Antunes [1],

---

<sup>281</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1695-1697, fólio 77.

<sup>282</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 355.

<sup>283</sup> Celso Mangucci - “Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII” in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p. 167.

<sup>284</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 5v.

Francisco Duarte reforçou os laços dessa rede, já que o mestre ladrilhador Domingos Duarte era casado com uma sobrinha de Antunes e Helena da Cruz residia em sua casa.<sup>285</sup>

Um outro ramo dessa rede foi constituído pelos filhos do mestre oleiro Alberto da Costa, um dos quais, João da Costa, era casado com a sua irmã Joana Maria, e veio dirigir a Olaria da Rua da Oliveira na sua companhia. Em 1701, Francisco Duarte foi testemunha do casamento do seu cunhado Isidoro da Cruz, outro dos filhos do mestre oleiro Alberto da Costa, que se casou com a filha do mestre oleiro António Pinheiro.

A actividade de Francisco Duarte esteve sempre associada a produção de azulejos, e em 1707, num movimento de expansão dessa rede, beneficiou de um empréstimo de Domingos Duarte para a compra de materiais e equipamento para apetrechar a olaria do Pé de Ferro-Bela Vista, da qual passou a ser o principal responsável, comprometendo-se, em troca, a conceder precedência e descontos no preço do azulejos ao mestre ladrilhador.

### **cronologia**

c.1699. Francisco Duarte, filho de **Domingos Duarte** e de Maria Domingues, residia na casa paterna, na Olaria na Rua da Oliveira.<sup>286</sup>

1699-10-27. Francisco Duarte casou-se com Helena da Cruz, filha do primeiro casamento do mestre ladrilhador **António Antunes** [1].

Aos vinte e sete de Outubro de mil e seiscentos e noventa e nove, se receberão, a porta desta igreja, por marido e mulher, como manda Santa Madre Igreja, em minha presença, Francisco Duarte, filho legítimo de Francisco Duarte, digo de Domingos Duarte, e de Maria Domingues, e Ellena da Cruz, filha legítima de Antonio Antunes e de Maria Pimenta, ambos os contrahentes baptizados nesta Igreja e moradores nesta freguesia, aonde se desobrigaram a Quaresma passada deste presente anno por terem banhos corridos sem impedimento, goardada em tudo, a forma que dispõem o Sagrado Concilio Tridentino e Constituições desse Arcebispado. Sendo a tudo presentes, por testemunhas, que comigo assignarão o Padre Francisco Fernandez Sobreira, thesoureiro desta igreja, e o Padre Leandro Rodrigues Ferrezão [?], morador

---

<sup>285</sup> Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.167.

<sup>286</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, c.1699, fólio 41. O livro não foi utilizado de maneira plena, faltando, em muitos casos, o registo das confissões da Quaresma.

nesta freguezia na Rua de Oliveira; de que fiz esse assento, que assignei com as testemunhas acima declaradas, hoje, dia *ut supra*.<sup>287</sup>

1701-08-21. Francisco Duarte, morador na Rua da Oliveira, e o oleiro **Bernardo Francisco** foram testemunhas no casamento de **Isidoro da Cruz**, filho do mestre oleiro Alberto da Costa, na Paróquia de Santos.<sup>288</sup>

1704-08-23. Francisco Duarte foi testemunha de uma procuração outorgada por Inês da Costa, esposa do sogro, o mestre ladrilhador **António Antunes**.<sup>289</sup>

1706-09-22 Francisco Duarte foi testemunha no testamento do mestre oleiro **Alberto da Costa**.<sup>290</sup>

1707-01-21. Francisco Duarte e Helena da Cruz baptizaram a filha Antónia, na Paróquia de Santos. O mestre oleiro **João da Costa**, morador na Rua da Oliveira, foi padrinho e Antónia Maria, esposa de António Duarte, moradores à Santa Catarina, a madrinha.

Aos vinte e hum de Janeiro de mil e setecentos e sete, baptizei a Antónia, filha legitima de Francisco Duarte e de Elena da Cruz, naturaes desta freguezia, e moradores na Rua da Oliveira; forão padrinhos João da Costa, morador na mesma rua, e por procuração, Antónia Maria, mulher de Antonio Duarte, morador na Bica do Arte Belho, freguezia de Santa Catarina, de que fiz e assinei este assento, dia *ut supra*.<sup>291</sup>

1707-06-09. Francisco Duarte contraiu um empréstimo de cento e cinquenta mil réis, com o ladrilhador **Domingos Duarte**, para comprar materiais e utensílios para a olaria do Pé de Ferro - Bela Vista.<sup>292</sup>

---

<sup>287</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 35v.

<sup>288</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 70v.

<sup>289</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.96.

<sup>290</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.455 e João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.27.

<sup>291</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 1705-1716, B-11, fólio 23.

<sup>292</sup> O documento foi revelado pela primeira vez pelo historiador Ayres de Carvalho - "Documentário artístico do primeiro quartel de Setecentos, exarado nas notas dos tabeliães de Lisboa", separata de *Bracara Augusta*, 1974.

1707-11-20. Francisco Duarte, morador na Rua do Pé de Ferro, foi padrinho de Agostinha, filha de Martinho Correia.<sup>293</sup>

1708-09-03. Francisco Duarte, morador na Rua do Campo, às Inglesas, casado com Helena da Cruz, faleceu na Paróquia de Santos.

Aos tres de setembro de mil e settecentos e oito, faleceo, com todos os sacramentos, Francisco Duarte, mestre oleiro, cazado com Ellena da Cruz, morador na Rua do Campo as Inglezas, não fez testamento e foi sepultado nesta igreja.<sup>294</sup>

### 5.1.7.3 JOSÉ DA COSTA LABANHA, MESTRE OLEIRO (1709-1764)

Pelo testamento de José da Costa Labanha, que nasceu em Santa Catarina, em 1709, sabemos que o mestre oleiro produziu, com sucesso, tanto louça como azulejos, o que lhe permitiu beneficiar de algum conforto económico, e apresentar-se nos eventos sociais, na melhor tradição peralta lisboeta da época, com casaca, espadim, sapatos com fivelas, um relógio e uma caixa de tabaco de prata. Como muitos dos profissionais ligados a produção de azulejos, possuiu escravos, a quem, com liberalidade, concedeu liberdade.

O mestre oleiro sempre desenvolveu a actividade em Santos, primeiro na Olaria do Pé de Ferro-Bela Vista e, depois do Grande Terramoto, na Olaria da Rua do Olival, em parceria com o mestre oleiro Bartolomeu de Assunção, que herdara a olaria do pai, o mestre oleiro João Francisco [2].

No princípio da actividade, em Santos, colaborou com o mestre oleiro Tomás da Costa, que foi testemunha do seu casamento, em 1740.

Entre outras confrarias, José da Costa Labanha pertenceu à Irmandade do Santíssimo Sacramento e da dos Santos Mártires, ambas da Paróquia de Santos. Como membro da direcção dessa última, concordou com propósitos de Isabel dos Reis, viúva do mestre oleiro Pantaleão de Sousa, da Olaria da Rua das Madres, que instituiu uma missa quotidiana na capela de Santos, em 1751.

---

<sup>293</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 47.

<sup>294</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 24v.

Desde 1750, como é possível inferir pelo depoimento do sobrinho António da Costa Labanha, o mestre oleiro colaborou com o mestre ladrilhador Domingos Jorge, associado a algumas encomendas de azulejos para a Casa Real. Colaborou também com o pintor de azulejos José dos Santos Pinheiro, que considerava um amigo de confiança, e nomeou-o para testamenteiro, em 1764.

### **cronologia**

1709-07-07. Bartolomeu da Costa e a mulher Mariana Mendes baptizaram o filho José na freguesia de Santa Catarina.

Em sete de Julho de mil setecentos e nove baptizou o Padre Coadjutor Miguel da Costa a Joseph, filho de Bartolomeu da Costa e de sua molher Mariana Mendes. Padrinho Padre Antonio dos Santos Lisboa.<sup>295</sup>

1740-02-20. José da Costa Labanha casou-se com Maria Tomásia de Paiva, na Paróquia de Santos. O oleiro **Tomás da Costa** foi uma das testemunhas.

Aos vinte dias do mês de Fevereiro de mil e settecentos e quarenta, de manham, em esta Parochial Igreja de Santos, em minha presença, na forma do Sagrado Concilio e Constituição, se reseberam por marido e molher, como manda a Santa Madre Igreja de Roma, Joseph da Costa Labanha, baptizado na freguesia de Santa Catherina dessa cidade, filho legitimo de Bartholomeu da Costa e de Maria Mendes; com Maria Thomazia de Paiva, veuva de Joze Pereira Lisboa, morador nessa freguesia, filha legitima de Francisco Gonçalves e de Maria da Assonçam; sendo a tudo testemunhas presentes Luis da Costa e Thomas da Costa, ambos moradores a Castello Picam dessa freguesia; de que fiz esse assento dia ut supra.<sup>296</sup>

1742. José da Costa Labanha reside com a esposa Maria Tomásia de Paiva residiam na Bela Vista.<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, 1701-1721, B-8, fólio 104.

<sup>296</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1734-1744, C-10, fólio 119.

<sup>297</sup> AHSV, *Livro do rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1742.

- 1748-09-20. José da Costa Labanha foi testemunha do casamento de Manuel Luís e Luísa Maria.<sup>298</sup>
1749. José da Costa Labanha com a esposa Maria Tomásia, a filha Joaquina Inácia, o oficial João Francisco, dois aprendizes e dois escravos residiam na Bela Vista.<sup>299</sup>
- 1749-05-09. José da Costa Labanha, oleiro, casado com Maria Tomásia de Paiva, morador no Castelo Picão, assentou como irmão do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>300</sup>
- 1749-07-13. Auto de posse de José da Costa Labanha como mordomo da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos, contra o pagamento de 5\$000 réis.<sup>301</sup>
- 1751-08-31. José da Costa Labanha concede um empréstimo de 250 mil réis às proprietárias da olaria em que laborava.<sup>302</sup>
- 1751-09-20. Casamento de António da Costa Labanha, sobrinho de José da Costa Labanha, com a sua enteada Joaquina Inácia, filha do primeiro casamento da sua esposa, Maria Tomásia de Paiva.<sup>303</sup>
- 1751-10-24. José da Costa Labanha é o segundo assistente da irmandade dos Santos Mártires quando Isabel dos Reis, viúva do mestre oleiro Pantaleão de Sousa, da Olaria da Rua das Madres, institui uma missa na capela da Irmandade na Igreja de Santos-o-Velho. À data da celebração do contrato, a mesa dos Santos Mártires é presidida por Manuel Ferreira, mestre pintor, morador às Janelas Verdes.<sup>304</sup>

---

<sup>298</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1744-1749, C-11, fólio 130.

<sup>299</sup> AHSV, *Livro do rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1749, fólio 34.

<sup>300</sup> AHSV. *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735-1801, fólio 44.

<sup>301</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1746, fólio 8.

<sup>302</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 11 (actual cartório 3), livro número 604, *Contrato de obrigação de Dona Maria Teodora e sua irmã Dona Cecília Francisca com José da Costa Labanha*, fólio 57.

<sup>303</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, Livro de registo de casamentos,

<sup>304</sup> *Contrato e obrigação entre a Irmandade dos Santos Mártires de Santos-o-Velho e Isabel dos Reis*. IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, Cartório 12-A, livro de notas número 476, fólio 32v.

1754. José da Costa Labanha residia na Bela Vista, na companhia da esposa, Maria Tomásia, dos oficiais Bernardo da Silva, Guilherme de Sousa e João de Medeiros; dos criados Engrácia Maria e Bernardo de Sousa; da escrava Teodósia e do escravo Francisco.<sup>305</sup>

1754-07-21. Casamento de uma escrava José da Costa Labanha, de nome Teodósia Maria, com o também escravo Manuel de Jesus.

Aos vinte e hum dias do mez de Julho de mil settecentos cincoenta e quatro, nesta Parochial Igreja de Santos, pelas cinco horas da tarde se receberão em minha presença, por marido e mulher, com palavras de presente, Theodozia Maria, solteira, natural de Macao, estado da India, filha de pais gentios, baptizada na freguezia de Santa Catharina desta cidade, preta escrava de Joseph da Costa Labanha, morador na Bella Vista desta freguezia; com Manoel de Jesus, solteiro, natural de Lasange, nação de Angolla, filho de pays gentios, baptizado na freguezia de Nossa Senhora dos Remedios da dita cidade de Angolla, preto escravo de Jacinto Rodrigues, morador na travessa da Oliveira desta referida freguesia, para o que apresentarão hum alvará do Reverendo Doutor Joachim Salter de Mendonça, juiz dos casamentos neste Patriarchado, em que os dispensava nos banhos de seus naturais, e para os desta cidade depozitarão caução juratória, conforme a detreminação do referido alvará; e no mais se guardou a forma do Sagrado Concilio e constituçam; forão testemunhas presentes, que comigo assignarão, Francisco da Silva Santos, preto forro, e cazado, morador na travessa do Pasteleiro; e António Loppez, preto escravo do Guarda-mor Joseph Loppes Barreto, morador a Esperança, tudo desta freguezia, de que fiz este assento era *ut supra*.<sup>306</sup>

1754-12-08. O mestre oleiro José da Costa Labanha, morador na Bela Vista, foi testemunha do casamento de Manuel Correia com Maria da Costa, ambos viúvos.<sup>307</sup>

1757. José da Costa Labanha reside na Rua do Olival, na companhia da mulher, Maria Tomásia, e os aprendizes Domingos Martinho e Guilherme de Sousa.<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> AHSV, *Rol de Confessados desta freguezia de Santos deste anno de 1754*, fólho 35v.

<sup>306</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo casamentos*, 1749-1756, C-12, fólho 160v.

<sup>307</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1749-1756, C-12, fólho 171v.

<sup>308</sup> AHSV, *Livro da desobrigação da Quaresma do anno de 1757*, fólho 89.

1758. José da Costa, mestre oleiro, casado com Maria Tomásia, morador “no fim do muro dos Marianos,” fez o pagamento da contribuição da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>309</sup>

1757. José da Costa Labanha reside na Rua do Olival, na companhia da mulher, Maria Tomásia de Paiva, de Teodósia, da moça Joana Inácia, dos moços João de Medeiros, Manuel Machado e António Teixeira e dos aprendizes Francisco Germano e Manuel de Sousa. São vizinhos da viúva Faustina Maria, do filho **Bartolomeu de Assunção**, da filha, viúva, Antónia de Jesus, da neta Bernarda Teresa e do moço Manuel da Costa.<sup>310</sup>

1764-03-15. Abertura e registo do testamento de José da Costa Labanha, natural da cidade de Lisboa, casado com Maria Tomásia de Paiva, sem filhos e morador na Rua do Olival. A esposa e **José dos Santos Pinheiro**, mestre pintor de azulejos, morador no sitio chamado o Casal, são os testamenteiros.

Testamento de Jozé da Costa Labanha. Testamen/teiros sua mulher Maria Thomazia de Payva, moradora na Rua/ do Olival, Freguesia de Santos Velhos, e José dos Santos, Pin/tor, morador no Sitio do cazal da dita freguesia. Jezus, Maria, Jozé// Em nome da Sanissima Trindade, Padre, Filho, e ezperito San/to, tres pessoas destintas hum Só Deos verdadeiro que vive e Reyna para sem/pre sem fim, Amen. Notorio e manifezto seja a todos digo seja a/ quantos esta escritura e ultima vontade virem como eu, Jozé da/ Costa Labanha, natural desta cidade de Lisboa, estando em meu perfeito/ Juizo e emtendimento que Deos me deo, themendo me da morte e deze/jando estar aparelhado para quando Deus for servido levar-me desta vi/da e querendo por a minha Alma no caminho da Salvação faço es/te meu testamento na forma seguinte// Primeyramente creo tudo/ quanto cre, tem e ensina a Santa Madre Igreja catholica romana e nes/ta feé protesto viver e morrer como verdadeiro catholico, e nella es/pero salvar minha Alma pellos merecimentos de meu Senhor Jesus Cristo, a quem/ peço, me perdoe os meus pecados, pellas suas perciozicimas chagas, e/ rogo a Glorioza sempre Virgem Maria, ao Senhor Sao José, ao Anjo da/ minha goarda e a todos os santos e anjos da corte do ceo queyrão/ por mim interceder e rogar agora, e quando minha Alma deste corpo sa/hir. Declaro que sou cazado com Maria Thomazia de Payva, natural desta mes/ma cidade de Lisboa, de quem não tenho filhos, nem tenho erdeiros, alguns ne/cessarios ou forçosos que hajam de herdar meos bens, e

---

<sup>309</sup> AHSV, Presidência do Campo das Trinas, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1758, fólio 22.

<sup>310</sup> AHSV, *Livro do rol de confessados de Santos-o-Velho*, 1761, fólio 52-52v.

assim dis/ponho neste meu testamento da metade que a mim me toca de todos/ os bens que ha nesta caza na forma seguinte. Declaro nomeyo e ins/tituo por minha universal herdeira de tudo o que restar de meus bens,/ depois de compridos e satisfeitos os meus legados, leixas e detremina/çõins, que neste meu testamento faço a dita minha mulhe Maria Thomazia/ de Payva. E a esta mesma minha mulher Maria Thomazia de Payva, e o meu/ amigo José dos Santos, mestre pintor, que mora no sitio chamado o/ cazal, desta mesma freguesia de Santos-o-Velho, desta cidade de Lisboa; Rogo/ e peço me queyrão fazer a merce de serem meus testamenteiros pe/lla grande confiança que nelles faço e lhes dou a ambos jun/ [fólio 20] e lhes dou a ambos juntos, e a cada hum delles de per sy to/dos os poderes em *solidum* que em dereyto se reque/rem para cumprirem a fazerem cumprir este meu/ testamento, como nelle se comthem. E ao dito meu amigo,/ testamenteiro, Jozé dos Santos, deixo pello trabalho que com este meu/ testamento há de ter, 12800 reis por huma vez somente; quero e mando que va,/ quando Deus Noss Senhor for servido levar-me desta vida, meu cor/po seja amorthalhado no habito de meu Padre São Francisco, de cuja ordem 3<sup>a</sup>/ sou irmão, e seja sepultado no convento de Nossa Senhora dos Reme/dios, dos Religiosos cramelitas descalços desta cidade de Lisboa, em/ huma das sepulturas do claustro do mesmo convento de Je/zus desta mesma cidade de Lisboa, aos quais se dara a esmola costumada/ por hua vez somente; e tambem quero me acompanhem o meu corpo/ a sepultura todas as confrarias e irmandades de que sou irmão e que a/ cada huma dellas mande dizer pella minha alma as missas que tem obrigação./ Item, mando que no dia do meu falecimento, ou no primeyro dezempedido, se/ me cante um officio solene de defuntos de nove leçoins com missa so/lene, de corpo presente, no Convento dos Religiosos cramelitas descalços/ desta cidade de Lisboa, pellos mesmos religiosos, aos quais alem da esmola/ ordinaria pella sepultura officio de missa, e officio de sepultura [ilegível] que se custuma dar, se lhes darão mais duas moedas de ouro,/ de 4800 reis cada huma, por huma vez somente, para a cera da comonidade, iz/to he para as vellas; quero levem os Religiosos nas mãos quando rece/berem o meu corpo; e quando o sepultarem. Item, mando que no/ dia do meu falecimento, e nos seguintes, se me digão quatrocen/tas missas de corpo presente de esmola de 200 reis, cada hua todas apli/cadas pela minha alma, por huma vez somente, e para a cera do com more/da digo por huma vez somente, digo, pela minha alma, os quais missas mando se/ me digão no dos religiosos 3.<sup>os</sup> de São Francisco, chamados de Jezus desta mes/ma cidade, e no convento do Padre Balthezar do Senhor da Boa morte, pellos re/ligiosos e padres dos mesmos conventos, aos quais todos deixo, di/go, aos quais todos pelo me digão todas as que puder ser em altar privi/legiado. Item, mando que alem das missas assima ditas, de corpo presente,/ se me digão maiz duas mil e quinhentas de corpo presente, digo, duas mil/ e quinhentas

de esmola de 120 reis cada huma pella minha alma, por huma vez/ somente, os quais quero e he minha vontade que meus testamenteiros mandem dizer no Convento de Nossa Senhora dos Remedios de carmelitas descalços, no con/vento de Jezus dos Padres 3.<sup>os</sup> de São Francisco, e no convento do Senhor da Boa/ Morte, do Padre Balthazar, todos desta cidade de Lisboa, pellos seus mes/mos religiosos, pellos quais todos e por cada hum dos ditos conven/tos, meus testamenteiros repartiram as mencionadas missas como mi/lhor lhes parecer./ Item, deixo ao Reverendo Parocho da minha freguesia cinco mo/edas de ouro, de quatro mil e outo centos reis de oferta, por huma vez so/mente./ Item, deixo, e mando que meus testamenteiros mandem dizer/ 400 missas de esmola de 120 reis pellas almas de meu pay, e de minha ma/y, por huma vez somente./ Item, mando maiz que meus testamen/teiros mandem dizer, por huma vez somente, 150 missas de exmo/la de 120 reis cada huma, pellas almas de meus irmãos, os quais/ [20v] as quais missas meus testamenteiros repartirão por quem lhes parecer/ conforme virem serão mais bem satisfeitas sem que ninguem os po/ssa obrigar a mandallas dizer por quem, e onde elles não quizerem./ Item,/ deixo a minha sobrinha Laureanna Thereza, filha de minha irmã, Josefa/ Maria e de Francisco de Souza, trezentos mil reis por hua vez somente. Item,/ deixo a minha irmam Josefa Maria cem mil reis por hua vez somente./ Item, a meu sobrinho António da Costa, cazado com Joaquina Igna/cia, filha de minha mulher, perdo-o pelo amor de Deus, a parte que a mim/ me toca, da divida que elle deve a caza, e a este mesmesmo [sic] meu so/brinho, António da Costa, deixo a metade da fabrica de louça que ha em/ caza, em que ele actualmente se acha trabalhando, para o que se avaleara a mes/ma fabrica com tudo o que a ella toca; como são bestas, vidros, louça, a/zuleyjos, armazens, palhas, e tudo o mais que pertence a dita fabrica/ e a metade de tudo izto que a mim me pertence, leixo ao dito meu/ sobrinho como tenho dito./ Item, deixo mais ao dito meu sobri/nho António da Costa, duzentos mil reis, por huma vez somente./ Item, deixo/ a Roza Margarida, filha de minha mulher, cazada com Bernardo Ferreira, se/is mil e quatrocentos reis, por hua vez somente./ Item, deixo a Joaqui/na Ignacia, filha da mesma minha mulher, cazada com meu sobrinho António/ da Costa, 6400 reis por hua vez somente./ Item, deixo a meu primo Jose Pe/dro, morador na Rua do Olival, 6400 rs por hua vez somente, e maiz/ o meu roupão de duqueza, emcarnado, furrado de baeta. Item, deixo a minha prima Madalena Thereza 6400, digo, Thereza, sol/teira, 6400 reis por hua vez somente. Item, deixo e mando que se venda/ o meu espadim, relógio, caixa de tabaco, fivellas de prata, salva de prata,/ e todos os veztidos milhores de meu uzo e o producto delles, e o produ/to delles se reparta de esmollas de 480 reis cada hum a viuvas pobres./ Item, mando que os factos e vestidos maiz uzados de meu corpo se repartão/ entre meu sobrinho Antonio da Costa e meu amigo Joze Pedro, co/mo a minha molher lhe parecer./ Item,

determino que os pobres que acom/panharem o meu corpo de caza athe a Igreja, quando oficiarem a se/pultar, se lhe de, a cada hum delles, 50 reis de esmola por huma vez somente. Item, deixo a minha afilhada Bazilia, filha do meu sobrinho Antonio da/ Costa, a minha capa que tinha de seda. Item, declaro que tenho em caza huma preta/ escrava chamada Theodozia o qual detremino que sirva a minha mulher Maria Tho/mazia em quanto ella dita minha molher for viva, e por morte della,/ dita minha molher deixo a dita escrava Thomazia livre e forra pelo que a mim,/ me toca. Item, declaro que ha mais em caza, hum pretinho escravo, filho da/ mesma escrava Theodozia, que tem de idade de tres para quatro annos, chamado/ Dorotheo, ao qual tambem deixo forro e livre quanto he da minha parte. De/claro que nam devo couza alguma, e as dividas que se devem a caza cons/tam do meu livro de rezão, escrito que se, digo, escritos que se goardão/ na mesma caza pellos quais meus testamenteiros os poderão arrecadar/ para o que lhes dou todos os poderes que em direyto se requerem; E tam/bem mando se paguem as soldadas e selarios dos criados e mo/ços da caza que se lhe deverem segundo constar do meu livro de re/zão. E por este modo hei por acabado este meu testamento, e po/r elle revogo e anullo outro qualquer testamento ou testamen/tos codicilos que haja feito assim por escrito como de pala/ [fólio 21] de palavra ahinda que tenham quaisquer clauzullas de que se haja/ de fazer especial mençam, os quais hera aqui por referidas como/ se fossem de *verbo ad verbum* referidas, e so quero que es/te meu testamento e ultima vontade que ao presente faço, va/lha, tenha força, assim em juizo, como fora dele, senão como tes/tamento ao menos como codicilo, e a de cauzas pias naquela via/ e forma que melhor haja lugar em dereyto. E portanto rogo e peço por/ merce a todas e quaisquer justiças, assim eclesiasticas como seculares,/ a quem este meu testamento pertencer o goardem e cumpram, e fação cumprir a goardar como nelle se comthem, e quero que meus testa/menteiros dem a este meu testamento, perfeito e tatal cumprimento,/ dentro do termo de hum anno que se principiara a contar desde/ o dia de meu falecimento, e em testemunho de verdade desta minha ul/tima votade, Eu, José da Costa Labenha, como testador, roguei/ ao Padre Frei Alexandre de Santa Tereza, religiozo cramelita descalço/ do convento de Nossa Senhora dos Remedios desta cidade de Lisboa, que este me ez/crevesse e commigo assignasse, e eu, Frei Alexandre de Santa Tereza, a ro/go delle, testador, o fez e com ele me assigney, em Lisboa, aos 26 dias/ do mes de Janeiro de 1764 anos, Frei Alexandre de Santa Tereza, José da Costa Labenha que/ quero que logo que Deus lhe for servido levar-me desta vida, se faça/ separaçam dos bens para que da metade que me toca [ilegível] de todos os que ou/ver ao tempo de meu falecimento, se me cumpram os legados e detremi/naçoins que asima deixo detreminado. Item deixo o mais que meu tes/tamenteiros dem ao moço da caza, chamado João Medeiros, 8000 reis,/ por huma

vez somente, e para que conste, roguei ao mesmo Padre Frei/ Alexandre de Santa Tereza que este me tinha escrito que me fizesse esta de/claração depois de assignados ambos assim e commigo se torna/ se assignar, o que tudo eu sobredito Frei Alexandre de Santa Tereza fiz e me/ torney assignar com elle, testador em Lisboa, no mesmo anno, digo, no/ mesmo dia, mes e anno *supra*. Frei Alexandre de Santa Tereza, Jozé da Costa La/banha./

Aprovação./ Saibão quantos este Instrumento de aprovaçam virem que no anno do na/cimento de Nosso Senhor Jezuz Christo de 1764, em 26 dias do mez de Ja/neyro, na cidade de Lisboa e Rua do Olival e casa em que vive Jozé da/ Costa Labanha, estando elle ahi presente, em pe, doente de doença que De/os foi servido dar lhe, mas em todo o seu perfeito Juizo e emtendi/mento, segundo e parecer de mim, tabalião e das testemunhas ao de ante asi/nagdas,/ e logo perante ellas des suas mãos aos de mim, tabalião, me foi/ dado este testamento, ezcrito em quatro laudas de papel e doze regras,/ em outra ahonde principiei a fazer esta aprovaçam e fazendo/ lhe as perguntas na forma da ley e elle me respondeu perante/ as ditas testemunhas que este hera o seu testamento e ultima vontade que por/não poder escreve-lo rogara ao Padre Frei Alexandre de Santa Thereza que a seu/ rogo a fizesse, e que por estar a sua vontade como elle o queria tinha/ ditado ao signo se juntamente com elle o que com efeito fizera, e assim/ disse que tudo quanto nelle tinha ditado aprovara e retefi/ [fólio 21v] e reteficara e revogara e anullara outros testamentos, e despozi/çoins que antes deste tinha feito, e so este quer que valha em juizo e forma/ delle, por ser assim sua ultima e verdadeira vontade, de que forão/ testemunhas presentes chamadas e rogadas por parte delles testa/dor Manuel Deniz oleyro,/ Gregorio João ladrilhador,/ Diogo Mau/ricio, do dito officio, Antonio da Cunha do dito officio, Vasco Louren/ço do dito officio, Antonio Pedrozo, oleiro, e Jose Rodrigues, oleyro, e mora/dores ahi junto, que disserão ser elle testador o mesmo aqui constui/do que nesta aprovação assignou e testemunhas, e eu António José de Brito/ cidadão, tabeliam, primeiro de notas nesta cidade de Lisboa e seus termos, por sua ma/gestade, que Deos guarde, esta aprovam [sic] fiz e escrevi sobrescre/vi e assignei em preço e razo, lugar de signal primeiro, em testemunho de/ ser verdade. António Jozé de Brito/ Manuel Deniz/ Jozé da Costa Laba/nha/ Gregorio João/ Antonio da Cunha/ Diogo Mauricio da/ Silva/ Vasco Lourenço, de António Pedrozo huma crus,/ de Jo/ze Rodrigues huma cruz/

Abertura/ Gonçalo Nobre da Silveira, fidalgo, cappelam da casa de sua majestade,/ Prior da Parrochial Igreja de Santos o Velho desta cidade de Lisboa, certefico que em honze dias do mes de Janeiro, digo, do mez de fevereiro de 1764, me foi entregue/ a presente testamento com que faleceo Jozé da Costa Labanha, cazado com/ Maria Thomazia, para que o abraisse, o que fiz e o achei fechado cozido e la/crado com cinco

pingos de lacre vermelho sem burrão nem entre/linha nem couza que duvida faça o qual consta de quatro meyas folhas/ de papel em que entra aprovaçam do Tabalião e esta minha certidão, as qua/iz vão rubricadas com o meu nome Silveira e ferma de que uzo em fé do/ que pasei a presente, Lisboa *era ut supra*./ O Prior Gonçalo Nobre da Silveira./ E não dizia mais o dito testamento, sua aprovação e abertura que aqui re/gistei do proprio a que me reporto, e o concertei com o escrivão a/baixo assignado e me foi presentado por José dos Santos Pinheiro que, de como/ o tornou a receber, assignou aqui Lisboa, 15 de Março de 1764, eu, Antonio/ José Alvares, escrivão do Registo Geral dos Testamentos desta Corte e seu termo,/ no impedimento do proprietario Simam Fernandes Branco, na forma do/ decreto de Sua Magestade, que Deos goarde, o escrevy e assignei./ Concertado por mim, ezcrivão/ [assinaturas] José dos Santos Pinheiro, Antonio Joseph Alvarez.<sup>311</sup>

---

<sup>311</sup> IANTT, Registo Geral de Testamentos, *Testamento de José da Costa Labanha*, livro 285, fólhos 19v-21v.

### 5.1.8 OLARIA DA RUA DO PÉ DE FERRO - RUA DO ARCIPRESTE

Alberto da Costa e os filhos Mateus Luís, João da Costa e Isidoro da Cruz foram responsáveis pela gestão de diversas olarias, desempenhando um papel importante na produção de azulejos, na freguesia de Santos, na última década do século XVII e a primeira década do século XVIII.<sup>312</sup>

Entre os anos de 1729 e 1763, a olaria foi dirigida pelo mestre António Rodrigues de Almada, que colaborou com os mestres ladrilheiros Manuel Borges de Palma, Domingos Jorge e Francisco Jorge da Costa.

#### 5.1.8.1 ALBERTO DA COSTA, MESTRE OLEIRO (act.1667–1706)

O percurso do mestre oleiro Alberto da Costa, fundamental para conhecermos as formas de articulação familiar entre as várias olarias de Santos, é conhecido desde os estudos de José Queirós, que publicou as informações sobre o testamento do mestre e oleiro que faleceu em 1706.<sup>313</sup>

Com o mestre oleiro Inácio da Costa, Alberto da Costa faz parte da geração que dominou a produção oleira em Santos, no último quartel do século XVII, a par de Adrião Gonçalves e Manuel Nunes Guizado, que faleceram sem deixar herdeiros.

Com Alberto da Costa, colaborava Mateus Luís, o filho mais velho, na Olaria da Porta Grande, e o filho João da Costa, na Olaria da Rua da Oliveira - Rua do Castelo Picão, e o mais novo, Isidoro da Cruz, parceiro do sogro António Pinheiro, na Olaria da Rua da Oliveira.

A filha Clara Maria também casou-se com um oleiro, Luís Francisco, que depois da morte do irmão Mateus Luís, viria a dirigir, ainda que por pouco tempo, a olaria de Alberto da Costa.

---

<sup>312</sup> Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.167.

<sup>313</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.455 e João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.27.

## **cronologia**

1667-04-18. Alberto da Costa e Isabel Rodrigues baptizaram o filho **Mateus [Luís]** na Paróquia de Santos. Pedro Gregório foi o padrinho.

1669-11-17. Alberto da Costa e Isabel Rodrigues baptizaram o filho **João [da Costa]** na Paróquia de Santos. João de Almeida foi o padrinho.

1683-05-15. Alberto da Costa e Isabel Rodrigues baptizaram o filho **Isidoro [da Cruz]** na Paróquia de Santos. João de Almeida foi padrinho.<sup>314</sup>

1686-03-23. Alberto da Costa e Isabel Rodrigues baptizaram a filha Clara na Paróquia de Santos. João de Almeida, morador a Vila de Alhandra, foi padrinho.<sup>315</sup>

1689-10-29. Alberto da Costa e Isabel Rodrigues baptizaram o filho Manuel na Paróquia de Santos. João de Almeida foi padrinho.<sup>316</sup>

1695-02-02. Alberto da Costa pagou a meia-décima para as obras da Igreja Paroquial de Santos, referente a Olaria da Rua do Pé de Ferro, avaliadas em trinta e um mil réis e identificadas como propriedade de D.<sup>a</sup> Felipa de Pontes.<sup>317</sup>

1695-02-24. Óbito de Rodrigo, solteiro, filho de Alberto da Costa e Isabel Rodrigues, moradores na Rua do Pé de Ferro.<sup>318</sup>

1696-06-20. Alberto da Costa pagou a meia-décima para as obras da Igreja Paroquial de Santos, referente a Olaria da Rua do Pé de Ferro.<sup>319</sup>

---

<sup>314</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 1670-1688, B-9, fólio 183v.

<sup>315</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 1670-1688, B-9, fólio 243v.

<sup>316</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 1688-1705, B-10, fólio 24v.

<sup>317</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 292.

<sup>318</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1694-1706, O-1, fólio 12v.

<sup>319</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 292.

- 1696-10-25. Alberto da Costa foi eleito como mordomo do Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos para o ano de 1697, enquanto **Mateus Luís** serviu uma das presidências da confraria.<sup>320</sup>
- 1697-07-14. Alberto da Costa pagou a meia-décima para as obras da Igreja Paroquial de Santos, referente a Olaria da Rua do Pé de Ferro.<sup>321</sup>
- 1698-1700. O oleiro Alberto da Costa realizou o pagamento das contribuições para a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos.<sup>322</sup>
- 1698-07-05. Alberto da Costa pagou a meia-décima para as obras da Igreja Paroquial de Santos, referente a Olaria da Rua do Pé de Ferro.<sup>323</sup>
- 1706-09-22. Aprovação do testamento do mestre oleiro Alberto da Costa. A mulher e o filho **Mateus Luís** são nomeados testamentários. Alberto da Costa nomeia como filhos herdeiros, para além de Mateus Luís, **João da Costa** e **Isidoro da Cruz**. Foram testemunhas os oleiros **Francisco Duarte**, morador na Rua da Oliveira, Manuel Rodrigues, Sebastião Rodrigues, **Veríssimo Rodrigues**, na Travessa do Benedito, Manuel Ferreira, **Domingos Francisco [2]**, na Travessa de Santos, e Pedro da Costa. Na data da redação do testamento, Alberto da Costa ainda não tinha saldado a dívida da compra da olaria a Luís Gomes Henriques, de Santarém.<sup>324</sup>
- 1706-10-05. Óbito do mestre oleiro Alberto da Costa, casado com Isabel Rodrigues, morador na rua do Pé de Ferro.
- Aos cinco de 8bro de mil e settecentos e seis faleço, com todos os sacramentos, Alberto da Costa, mestre oleyro, cazado com Izabel Rodrigues, morador a Rua do Peê de Ferro, fez testamento, testamenteiro a dita sua mulher, moradora na mesma rua,

---

<sup>320</sup> AHSV, *Livro de eleições dos oficiais da meza da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1696-1750, fólhos 3-4.

<sup>321</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólho 292.

<sup>322</sup> AHSV, *Presidência do Mocambo, Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1700, fólho 13.

<sup>323</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólho 292.

<sup>324</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.455 e João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.27.

com sua falta, seu filho Matheus Luiz, morador a Porta Grande desta freguesia e foy sepultado no jazido dos Santos Martires desta Igreja de que fiz este.<sup>325</sup>

#### 5.1.8.2 MATEUS LUÍS, MESTRE OLEIRO (1667-1712)

O mestre oleiro Mateus Luís, filho do mestre oleiro Alberto da Costa, dirigiu a Olaria da Porta Grande, entre os anos de 1694 e 1706, e depois da morte do pai, a Olaria da Rua do Pé de Ferro – Rua do Arcipreste, entre os anos de 1707 e 1712. Colaborou com o irmão João da Costa, da Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão, e com a Olaria da Rua da Oliveira do mestre oleiro António Pinheiro, sogro do irmão, Isidoro da Cruz.

#### **cronologia**

1667-04-18. Alberto da Costa e Isabel Rodrigues baptizaram o filho Mateus na Paróquia de Santos. Pedro Gregório foi o padrinho.

[18 de Abril 1667] No mesmo dia, baptizei a Matheus, filho de Alberto da Costa e de Izabel Rodrigues. Padrinho Pedro Gregorio.<sup>326</sup>

1690-01-15. Mateus Luís e Cipriana dos Santos baptizaram o filho Baltazar na Paróquia de Santos. Foram padrinhos Francisco Coelho e Maria Soares.<sup>327</sup>

1695-08-06. Mateus Luís e Cipriana dos Santos baptizaram a filha Josefa, na Paróquia de Santos. O capitão Manuel Fernandes Pereira foi o padrinho.<sup>328</sup>

1696-01-26. Mateus Luís fez o pagamento da meia décima correspondente a uns sobrados e “logeas” que são olarias, avaliadas em 14 mil réis, que eram propriedade de Luís César de Meneses, para as obras da Igreja Paroquial de Santos.<sup>329</sup>

---

<sup>325</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 4v.

<sup>326</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1653-1670, B-8, fólio 152v.

<sup>327</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1688-1705, B-10, fólio 28.

<sup>328</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 16-16, B-, fólio 110v.

<sup>329</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 7.

1696-10-25. Mateus Luís serviu uma das presidências do Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos para o ano de 1697, encarregadas de recolher as contribuições anuais dos irmãos, enquanto o pai, o mestre oleiro **Alberto da Costa** foi eleito como mordomo.<sup>330</sup>

1699-01-15. Morte de Cipriana dos Santos, esposa de Mateus Luís, moradores na Porta Grande, na paróquia de Santos.<sup>331</sup>

1700-01-23. Depois de enviuvar, Mateus Luís casou-se com Maria da Conceição, filha de Manuel Jorge, na Igreja de Santa de Catarina. O pai, **Alberto da Costa**, e o irmão, **João da Costa**, moradores na Rua do Pé de Ferro, foram testemunhas.

Aos vinte e tres de Janeiro de mil e setecentos, corridos os banhos uso ordinario, a porta desta Igreja, pella manhã e em minha presença, se receberão por marido e mulher na forma ordinaria e disposição do Sagrado Concilio Tridentino, Matheos Luiz, viuvo de Cipriana dos Santos, que faleceo na freguezia de Santos, onde elle contrahente he morador, e Maria da Conceição, filha de Manoel Jorge, já defunto e de Maria da Silva, natural de Palmela, baptizada na freguezia de Santa Maria do Castelo e minha fregueza; forão testemunhas Alberto da Costa, oleiro, morador na Rua do Pe de Ferro, freguezia de Santos e João da Costa, também oleiro e morador na mesma rua e outras muitas pessoas que presentes estavam, de que fiz este termo, que por verdade assinei com as ditas testemunhas, no mesmo dia e era assim.<sup>332</sup>

1703-1705. Mateus Luís, morador à Porta Grande, realizou o pagamento das contribuições para a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos.<sup>333</sup>

1706. Mateus Luís, com a mãe, Isabel Rodrigues, foi testamenteiro do seu pai, o mestre oleiro **Alberto da Costa**, que lhe devia cento e dois mil, quatrocentos e noventa réis.<sup>334</sup>

1707-12-04. Mateus Luís, morador na Porta Grande, foi o padrinho de Francisco, filho do irmão **João da Costa**.

---

<sup>330</sup> AHSV, *Livro de eleições dos officiais da meza da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1696-1750, fólhos 3-4.

<sup>331</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1694-1706, O-1, fólho 49.

<sup>332</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1695-1707, C-6, fólho 118.

<sup>333</sup> AHSV, Presidência da Pampulha, *Livro de registo do pagamento das contribuições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1703-1705, fólho 51.

<sup>334</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.455.

1707-12-20. Mateus Luís, morador na Porta Grande, foi o padrinho de António, filho do irmão **Isidoro da Cruz**.

1708-01-07. Mateus Luís e a esposa Maria da Conceição, moradores na Porta Grande, baptizaram a filha Maria, na Paróquia de Santos. O irmão, **João da Costa**, morador na Rua da Oliveira, foi o padrinho e a irmã, Clara Maria, a madrinha.<sup>335</sup>

1712. Testamento de Maria da Conceição, esposa de Mateus Luís, de que foram testemunhas os oleiros Domingos Jorge, **Tomás da Costa**, Nicolau Dias e Pedro da Costa.<sup>336</sup>

1712-03-21. Óbito de Maria da Conceição, esposa do mestre oleiro Mateus Luís, morador na Rua do Pé de Ferro.<sup>337</sup>

1712-03-28. Óbito de Mateus Luís, viúvo de Maria da Conceição e morador na Rua do Pé de Ferro.

Aos vinte e oito de Março de mil settecentos e doze faleço, com todos os sacramentos, Matheus Luis, viuvo de Maria da Concepção, morador nesta freiguezia na Rua do Peê de Ferro, não fez testamento, e foi sepultado nesta igreja de que fiz, digo, foi sepultado no Jazido dos Santos Martyres desta Igreja, de que fiz este assento, dia, mez e anno *ut supra*.<sup>338</sup>

### 5.1.8.3 ANTÓNIO RODRIGUES DE ALMADA, MESTRE OLEIRO (act.1729-c.1765)

O mestre oleiro António Rodrigues de Almada dirigiu a Olaria do Pé de Ferro-Rua do Arcipreste, entre os anos de 1729 e 1765, data aproximada de falecimento.

O mestre oleiro colaborou com o pintor de azulejos José dos Santos Pinheiro e com o mestre ladrilhador Manuel Borges de Palma, que em 1750, era seu vizinho.

---

<sup>335</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 1705-1716, B-11, fólio 50v.

<sup>336</sup> IANTT, Registo Geral de Testamentos, livro 133, fólhos 20v–22.

<sup>337</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 64.

<sup>338</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 65.

Segundo testemunhou Ana Maria do Nascimento, a segunda esposa do mestre oleiro, António Rodrigues de Almada colaborou também com o mestre ladrilhador Domingos Jorge, a partir de 1760, e com o filho Francisco Jorge da Costa, a partir de 1765.

Em 1767, depois do falecimento do mestre oleiro, a esposa arrendava a olaria ao mestre oleiro Joaquim José Henriques, casado com a filha do falecido mestre oleiro Francisco de Sales.

### **cronologia**

1729 - António Rodrigues de Almada, a mulher Maria da Conceição, o aprendiz Manuel Gomes e os oficiais António de Sousa e Simplício António residiam na Bela Vista.<sup>339</sup>

1730 - António Rodrigues de Almada, a mulher Maria da Conceição, o aprendiz Manuel Gomes, os oficiais António de Sousa, Simplício Luís e Jacinto Palhais, o moço Manuel e a escrava Maria residiam na Bela Vista.<sup>340</sup>

1732-04-07. António Rodrigues de Almada, morador na Rua do Cipreste [Acipreste], casado com Ana Maria do Nascimento, tornou-se membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento.<sup>341</sup>

1735-1737. António Rodrigues de Almada devia 240 reis das contribuições para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>342</sup>

1740-01-30. O mestre oleiro António Rodrigues de Almada e sua mulher Maria da Conceição, moradores às Trinas, contraíram um empréstimo de 400 mil réis, com Domingos Martins, morador no Largo de São Paulo, para a continuação da construção das casas em um terreno que adquiriram ao Mosteiro das Trinas do Mocambo.<sup>343</sup>

---

<sup>339</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1729, fólio 38.

<sup>340</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1730, fólio 37.

<sup>341</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1671-1734, fólio 287v. O assento, em anotação posterior à data de ingresso na Irmandade, faz a identificação de Ana Maria do Nascimento, a segunda esposa do mestre oleiro.

<sup>342</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735, fólio 9.

<sup>343</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório número 1 (actual cartório 2), livro 472, fólios 49v-50v.

1741. António Rodrigues de Almada, oleiro, morador na Rua do Cipreste [Acipreste], pagou as contribuições para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>344</sup>
1746. António Rodrigues de Almada, a mulher Maria da Conceição, Felipe Francisco Agulha, os oficiais Simplício António e Jacinto Palhais, o criado Manuel Homem e as escravas Maria e Josefa residiam na Bela Vista.<sup>345</sup>
- 1746-07-30. Assento de posse de António Rodrigues de Almada como mordomo da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos, com o pagamento de 5\$000 reis, enquanto o mestre oleiro **Cláudio Gonçalves** vai assumir a presidência do Bairro da Pampulha.<sup>346</sup>
- 1747-03-15. O mestre azulejador **Manuel Borges de Palma**, e sua mulher Maria Caetana, moradores na Rua da Madragoa, contraíram um empréstimo de 400 mil reis, para continuar a construção da casa na Bela Vista, com Manuel Rodrigues Pedreira, que vivia nas casas do oleiro António Rodrigues de Almada.<sup>347</sup>
1750. O mestre oleiro António Rodrigues de Almada, morador na Bela Vista, Bairro do Mocambo, concedeu um empréstimo a João Baptista.<sup>348</sup>
- 1752-09-21. Assento de posse de António Rodrigues de Almada como procurador da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos, com o pagamento de 5\$000 reis. D. Manuel de Távora foi juiz da Irmandade, o pintor de azulejos **José dos Santos Pinheiro** foi mordomo, e o oleiro **Cláudio Gonçalves**, o procurador da Mesa.<sup>349</sup>
- 1754-09-29. Assento de posse de António Rodrigues de Almada como procurador da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos, com o pagamento de 5\$000 reis. D. Manuel de Távora foi juiz da Irmandade, e o pintor de azulejos **Valentim de Almeida**, o procurador da Mesa.<sup>350</sup>

---

<sup>344</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1741, fólio 7v.

<sup>345</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1746, fólio 39v.

<sup>346</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1746, fólio 2.

<sup>347</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 11, (actual cartório 3), livro 577, fólio 20 v.

<sup>348</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 11 (actual cartório 3), livro 595, fólio 45.

<sup>349</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1746, fólios 14-15.

<sup>350</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1746, fólios 18-19.

1760. António Rodrigues de Almada, casado com Ana Maria do Nascimento, morador no Castelo Picão, pagou as contribuições para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>351</sup>
1763. António Rodrigues de Almada é proprietário da Olaria da Rua do Quelhas, onde trabalhavam os oficiais Manuel dos Santos, Domingos Gonçalves, Lucas do Santos (decrépito), António Gomes, José de Araújo (decrépito) e Manuel Nunes; e dois moços de servir, José Manuel e António Francisco.<sup>352</sup>
1767. Ana Maria do Nascimento, viúva de António Rodrigues de Almada, arrendou a olaria da Rua do Quelhas ao mestre oleiro **Joaquim José [Henriques]**.<sup>353</sup>
- 1780-01-18. Ana Maria do Nascimento, viúva de António Rodrigues de Almada, natural de Mafra, com cinquenta e um anos, moradora no Castelo Picão, foi testemunha do processo de habilitação do mestre ladrilhador **Francisco Jorge da Costa** que conhece “por elle hir muitas vezes a sua olaria e os tratar, o que houvera mais de quinze annos.” Conhece também o pai, o mestre ladrilhador **Domingos Jorge**, pelas mesmas razões, há mais de vinte annos.<sup>354</sup>

---

<sup>351</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santissimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1760, fólio 1v.

<sup>352</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da Décima de Santos-o-Velho*, 1762-1763, fólio 160.

<sup>353</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da Décima de Santos-o-Velho*, 1767, fólio 136v.

<sup>354</sup> Documentação revelada por Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólios 53v-54.

## 5.1.9 OFICINA DE JOSÉ DOS SANTOS PINHEIRO

### 5.1.9.1 JOSÉ DOS SANTOS PINHEIRO, PINTOR DE AZULEJOS (1714-1783)

José dos Santos Pinheiro nasceu em Santos, em 1714, junto das olarias do Mocambo, onde realizou o seu aprendizado e desenvolveu uma carreira anónima integrado na oficina do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes e com a sociedade de pintores que liderou com Sebastião de Almeida. Apesar do anonimato, foi um dos mais operosos pintores de azulejos de Lisboa, no terceiro quartel do século XVIII.

Entre os anos de 1730 e 1754, José dos Santos Pinheiro residiu sempre na casa do pai, na Rua do Acipreste, onde trabalhou com o mestre oleiro António Rodrigues de Almada.

Associados aos parceiros da Grande Oficina, com a excepção do pintor Nicolau de Freitas, o pintor colaborou na monumental campanha de azulejos para os muros e bancos do tanque da Quinta Real de Queluz, documentados nos recibos do mestre ladrilhador João Nunes de Oliveira, em 1755, e na medição de João Antunes [2], em 1756.<sup>355</sup>

Dois anos antes, em 1754, quando reclamou dívidas ao mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, ao tempo o mais importante mestre ladrilhador de Lisboa, José dos Santos Pinheiro liderava uma oficina independente, assalariando os jovens pintores José da Silva de Oliveira [2] e Joaquim José. Nesse período colaborava também com o mestre ladrilhador João Gomes.

Segundo Virgílio Correia, o pintor de azulejos José da Silva de Oliveira [2] era filho do mestre oleiro Pedro da Silva, da Olaria dos Poiais de São Bento, e a execução dos azulejos teria como contrapartida o processo de aprendizado do jovem pintor, de apenas 20 anos.<sup>356</sup>

Essa mesma forma de aprendizado associado à colaboração com uma olaria, já havia ocorrido em 1751, com o pintor de azulejos Salvador de Sousa e Carvalho, de quem José dos Santos foi testemunha de casamento, e que, em 1753, era oficial dos pintores Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida, envolvidos nesse período com encomendas na Olaria da Rua da Madragoa e na Rua do Guarda-mor.

---

<sup>355</sup> Sobre o conjunto, veja-se António Caldeira Pires - *A história do Palácio Queluz, 1924-1926*, volume I, pp.294-296.

<sup>356</sup> Segundo informação coligida, no Livro do rol de confessados da freguesia de Santa Catarina, por Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

Ocorreu, mais uma vez, entre os anos de 1759 e 1760, com o pintor de azulejos Bernardo José de Sousa, oficial da olaria do mestre oleiro Agostinho Baptista Soares, de quem José dos Santos Pinheiro foi mais uma vez testemunha do casamento.

Em 1761, José dos Santos Pinheiro colaborou com o mestre ladrilhador Domingos de Almeida, nos azulejos para o restauro da parte central da abóbada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro.

Entre os anos de 1764 e 1769, é o principal parceiro do pintor Sebastião de Almeida, com quem lidera uma sociedade de pintores de azulejos, que congregava ainda Valentim de Almeida, Joaquim de Brito e Silva e Bernardo José de Sousa.

Nesse período pintou os azulejos para a Igreja da Misericórdia de Evoramonte, contratados com o mestre ladrilhador Tomás de Barros, numa pintura fácil e estereotipada que lhe permitiu desenvolver numerosas encomendas.

Após a dissolução da sociedade de pintores, continuou a colaborar com o pintor de azulejo Joaquim de Brito e Silva, seu parceiro na encomenda dos desaparecidos azulejos para o Hospital de São José, em 1771.

Figura 208 Sociedade dos Pintores de Azulejo. José dos Santos Pinheiro. Igreja da Misericórdia de Evoramonte, 1768-1769. Foto do autor



## **cronologia**

1714-10-28. Agostinho dos Santos e a esposa Francisca Xavier, moradores na Rua de São Bento às Trinas, baptizaram ao filho José, na Igreja de Santos-o-Velho.

Aos vinte e oito de Outubro de mil setecentos e quatorze, baptizei a Joseph, filho legitimo de Agostinho dos Santos, natural da freguesia de Nossa Senhora da Purificação do lugar de Oeiras dessa Cidade; e de Francisca Xavier, natural dessa freguesia e moradores na Rua de São Bento das Trinas: Forão padrinhos Joseph de Faria, morador na Rua dos Ourives do Ouro, freguesia de São Julião dessa cidade, e Antonia Maria Prelada moradora na Rua do Mestre Gonçalo, freguesia de São Niculao dessa cidade: de que fiz esse assento que assinei dia mês e era *ut supra*.<sup>357</sup>

1730. Agostinho dos Santos, a esposa Francisca Xavier, e o filho José dos Santos [Pinheiro] residiam na Rua do Acipreste, na banda do Norte.<sup>358</sup>

1742. Agostinho dos Santos, a esposa Francisca Xavier, o filho José [dos Santos Pinheiro] e Maria da Encarnação, viúva, são moradores na Rua do Acipreste, na banda do Norte.<sup>359</sup>

1745. Agostinho dos Santos, a esposa Francisca Xavier, o filho José dos Santos [Pinheiro] e Maria da Encarnação, viúva, são moradores na Rua do Acipreste, na banda do Norte.<sup>360</sup>

1748-09-25. José dos Santos Pinheiro, morador na Rua Direita das Trinas é padrinho de baptismo de Bernarda, filha de Dinis da Cruz da Assunção e de Leonor Teresa.<sup>361</sup>

1751-12-22. José dos Santos Pinheiro, morador na Rua do Acipreste, foi testemunha do casamento do pintor de azulejos **Salvador de Sousa e Carvalho**.

1752-09-21. Auto de posse de José dos Santos Pinheiro como mordomo da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos, contra o pagamento de 5\$000 reis. D. Manuel de Távora é juiz da Irmandade, o oleiro **Cláudio Gonçalves**, o procurador da Mesa, e o oleiro **António Rodrigues de Almada**, o procurador da Irmandade.<sup>362</sup>

---

<sup>357</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 195v.

<sup>358</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1730, fólio 39.

<sup>359</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1742 [sem numeração de páginas].

<sup>360</sup> AHSV, *Livro da desobrigação desta Quaresma de 1745*, fólio 62v.

<sup>361</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1747-1752, B-18.

<sup>362</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1746, fólhos 14-15.

1754-10-19. O pintor de azulejos José dos Santos Pinheiro reclama dívidas no valor de 53.210 reis, nos autos de inventário e partilha do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes. Como testemunhas, José dos Santos Pinheiro apresentou o pintor de azulejos **José da Silva de Oliveira**, de 20 anos, morador nos Poiais de São Bento; **Joaquim José**, morador na Rua de São Bento às Trinas, de 28 anos; e o mestre ladrilhador **João Gomes**.

Diz José dos Santos Pinheiro que em razão de/ ser professor da arte de pintar azulejo, exercitou esta por ordem e manda/to de Bartholomeu Antunes, falecido da vida presente, e mestre que foy do officio/ de ladrilhador, por cujo motivo mandou por sua conta pintar ao supplicante / varias obras de azulejo, e assim por morte do dito devedor o dinheiro lhe ficou/ ainda o supplicante sendo credor de 53\$210 reis, reconhecendo a verdade/ desta dívida os herdeiros do dito defunto, assim o confeção todos no escrito/ junto, feyto pela letra de hum, por todos assignado; e assim como por/ este juizo, a viuva Maria Catherina, por ficar em posse e cabeça de casal,/ por morte do dito seo marido, devedor originario, esteja fazendo inventario dos/ bens correspondentes a sua herança, pertende o supplicante que, na detrimina/ção da dita partilha, se lhe separem bens sufficientes para seo pagamento,/ visto constar do escripto junto de todos os suppostos herdeiros não terem du/vida alguma ao pagamento da dita dívida, parece que está nos termos não/ ser preceria de a justificar de verdadeira, e assim de em ordenar se/ lhe separem benz para o referido efeito.<sup>363</sup>

1754. Agostinho dos Santos, a esposa Francisca Xavier, o filho José dos Santos [Pinheiro] e Maria da Encarnação, viúva, são moradores na Rua do Acipreste, na banda do Norte.<sup>364</sup>

1755. [atribuição] José dos Santos Pinheiro colaborou, no âmbito da Grande Oficina, na pintura dos azulejos para as conversadeiras e paredes laterais do tanque da Real Quinta de Queluz, em parceria com o mestre ladrilhador **João Nunes de Oliveira**.<sup>365</sup>

---

<sup>363</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>364</sup> AHSV, *Rol de Confessados desta freguezia de Santos deste anno de 1754*, fólho 53.

<sup>365</sup> Sobre o conjunto, veja-se António Caldeira Pires - *A história do Palácio Queluz, 1924-1926*, volume I, pp.294-296.

- 1757-01-09. Corrigido um erro de muitos anos, faz-se o assento de José dos Santos Pinheiro, casado com Teresa Antónia, morador no “campo desta freguesia”, como irmão da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>366</sup>
1757. José dos Santos Pinheiro reside na Rua Nova das Trinas, casado com Teresa Antónia. Na residência vivia [o pai], Agostinho dos Santos, viúvo, e Maria da Encarnação, também viúva.<sup>367</sup>
1758. O pintor José dos Santos Pinheiro, casado com Teresa Antónia, morador na Rua das Trinas, pagou as contribuições à Irmandade de Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>368</sup>
- 1759-08-21. José dos Santos Pinheiro, com residência na Rua Direita das Trinas, foi testemunha do casamento do pintor de azulejos **Bernardo José de Sousa**.
1761. [atribuição] José dos Santos Pinheiro colabora com o mestre ladrilhador **Domingos de Almeida** nos azulejos para a abóbada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro.<sup>369</sup>
- 1762-11-19. Joaquim de Barros, solteiro, faleceu na casa de José dos Santos Pinheiro, morador na Rua Direita das Trinas.<sup>370</sup>
- 1764-01-11. O mestre oleiro **José da Costa Labanha** nomeia, por testamenteiro, o seu amigo José dos Santos Pinheiro, mestre pintor, que mora no “sítio do cazal” da freguesia de Santos.
- 1764-12-16. José dos Santos Pinheiro, morador na Rua Direita das Trinas do Mocambo, e Sebastião de Almeida lideram a criação de uma sociedade de pintores para o «tráfico e laboração de pintar azulejo e mais pertences do mesmo emprego», na companhia dos pintores Valentim de Almeida, Joaquim de Brito e Silva e Bernardo José de Sousa.<sup>371</sup>

---

<sup>366</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735-1801, fólio 83v.

<sup>367</sup> AHSV, *Livro da desobrigação da Quaresma do anno de 1757*, fólio 67v.

<sup>368</sup> AHSV, Presidência do Campo das Trinas, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1758, fólio 20.

<sup>369</sup> Vítor Serrão, *O Barroco, História da Arte em Portugal*, 2003, p.220.

<sup>370</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, O-32, 1759-1764, fólio 234.

<sup>371</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

- 1765-01-20. O pintor José dos Santos Pinheiro, morador na Rua Nova das Trinas, foi padrinho de baptismo de Geneveva, filha de Pedro António e Ana Joaquina Rosa.<sup>372</sup>
- 1768-1769. [atribuição] José dos Santos Pinheiro pintou os azulejos da encomenda do mestre ladrilhador **Tomás de Barros** para a Igreja da Misericórdia de Evoramonte.<sup>373</sup>
- 1769-07-06. José dos Santos Pinheiro, morador na Rua Direita das Trinas do Mocambo, assinou o contrato dissolução da sociedade de pintores de azulejo.<sup>374</sup>
1770. O pintor José dos Santos Pinheiro, morador na Rua Nova das Trinas, fez o pagamento da contribuição para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>375</sup>
1771. José dos Santos Pinheiro pintou um registo de São José, com 173 azulejos, para o Hospital de São José, pelo valor de 3.520 réis.<sup>376</sup>
1779. José dos Santos Pinheiro pagou as despesas do funeral de **Valentim de Almeida** em nome de **Sebastião de Almeida**, conforme registo exarado no auto de inventário e partilhas do pintor.
- Elias João da Matta de Almeida Lobo, coadjutor dessa freguesia de Nossa Senhora da Lapa, certifico que recebi, da mão do senhor José dos Santos Pinheiro, a quantia de coatro mil e oitocenos e secenta reis, para o funeral de Valentim de Almeida.<sup>377</sup>
- 1780-01-18. Com 64 anos, José dos Santos Pinheiro, mestre pintor de azulejo, natural da freguesia de Santos, morador na Rua Direita das Trinas, foi testemunha do processo de habilitação do mestre ladrilhador **Francisco Jorge da Costa**. O pintor conhece o mestre ladrilhador por serem vizinhos e manter um “tratamento politico com elle, o que ha mais de dez annos.”<sup>378</sup>

---

<sup>372</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1762-1765, B-22.

<sup>373</sup> Rosário Salema de Carvalho - *Por amor de Deus: representação das obras de misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*, 2007, volume II, pp.175-176.

<sup>374</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

<sup>375</sup> AHSV, Presidência do Campo das Trinas, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1770, fólio 16v.

<sup>376</sup> Vítor Ribeiro – “Ceramistas do século XVIII” in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.4.

<sup>377</sup> IANTT, Feitos Findos, *Inventários*, letra V, Valentim de Almeida, maço 28, número 1, fólio 6.

<sup>378</sup> Documentação revelada por Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos*

1783-06-26. Registo de óbito de José dos Santos Pinheiro, casado com Teresa Antónia, morador na Rua das Trinas.

Em vinte e seis de Junho de mil settecentos e oitenta e três, faleceu Joze dos Santos Pinheiro, com todos os Sacramentos, cazado com Antonia, digo, cazado com Tereza Antonia, morador na Rua das Trinas, e foi a sepultar a Hermida dos Navegantes. Em fé do que dou e assignei era *ut supra*.<sup>379</sup>

#### 5.1.9.2 JOÃO GOMES, MESTRE LADRILHADOR (c.1701-act.1754)

João Gomes nasceu em Santos, filho do mestre oleiro Gervásio Gomes, e fez o aprendizado com o mestre ladrilhador Pedro de Almeida, que foi testemunha do seu casamento, em 1727, na Igreja da Misericórdia de Lisboa.

Em 1720, residia na Rua da Cruz, na freguesia de Nossa Senhora das Mercês, quando associou-se à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos, mas mantinha a colaboração com a Olaria da Rua da Oliveira, onde trabalhava com o pai, Gervásio Gomes, na casa de quem residiu, temporariamente na Quaresma de 1729.

Em 1753, colaborava com José dos Santos Pinheiro quando foi testemunha das dívidas do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes ao pintor de azulejos, e nesse mesmo ano assentou os azulejos da sacristia da igreja de Nossa Senhora da Encarnação, em Lisboa.

#### **cronologia**

1715. Gervásio Gomes, a esposa Maria da Assumpção e o filho João Gomes residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente.<sup>380</sup>

1720-03-24. João Gomes, morador na Rua da Cruz, inscreveu-se na Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>381</sup>

---

*em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólios 33-35v.

<sup>379</sup> IANTT. Arquivos Paroquiais. Paróquia da Lapa, *Livro de Óbitos*, 1770-1795, O-1, fólio 148.

<sup>380</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1715, fólio 42v.

<sup>381</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1671-1734, fólio 207v.

1727-02-03. O oficial de azulejador João Gomes, baptizado e morador na freguesia de Santos, casou-se com Inês Maria, na Igreja da Misericórdia de Lisboa. O mestre ladrilhador Pedro de Almeida foi uma das testemunhas.

Aos vinte e quatro de Fevereiro de mil settecentos e vinte e sette per comissão, digo, aos trez de Fevereiro do dito mez e anno, per comissão do Dezembargador Manuel de Freytas Faleiro, Dezembargador da Relação [ilegível] e Provizor dos Casamentos, pelo muito Reverendo Deão e Cabbido Sede Vacante neste Arcebispado de Lisboa Occidental, perante mim o padre Feliz do Sacramento, Thezoureiro desta Santa Caza da Misericordia, se recebeo João Gomes, oficial de azolejador, filho de Gervazio Gomes e de Maria da Açumpsão, natural da freguesia de Santos da Lisboa Occidental, e nella baptizado e morador, com Ignez Maria, filha de Manoel da Cruz e de Maria dos Prazeres, natural da freguesia da Encarnasão da Lisboa Occidental e nella baptizada [ilegível] dessa Santa Caza da Misericordia, e moradora na freguesia de Nossa Senhora das Mercês de Lisboa Occidental; na forma do Sagrado Concilio Tridentino. Forão testemunhas, o Reverendo Padre João Correa, parochio da Freguezia de Nossa Senhora das Mercês de Lisboa Occidental, e Joseph Govea Pereira [?], morador na freguesia de Nossa Senhora das Mercês, e Pedro de Almeida, morador na freguesia da Encarnasão e comigo assinarão era *ut supra*.<sup>382</sup>

1729-06-14. João Gomes residia com o pai, **Gervásio Gomes**, na Rua do Acipreste, na banda do Sul.<sup>383</sup>

1736-09-02. O ladrilhador João Gomes assinou a petição dos ladrilheiros de Lisboa para a realização de modificações ao regimento da confraria profissional.<sup>384</sup>

1753-54. João Gomes foi responsável pela aplicação do revestimento azulejar da sacristia da igreja de Nossa Senhora da Encarnação, em Lisboa.<sup>385</sup>

---

<sup>382</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1721-1733, C-3, fólio 165v.

<sup>383</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1729, fólio 40v. A data refere-se ao relatório final elaborado pelo pároco.

<sup>384</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do officio de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, pp.79-105.

<sup>385</sup> Rosário Salema de Carvalho – *Por amor de Deus - Representação das Obras de Misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp.154-155.

1754-10-19. O mestre do ofício de azulejador João Gomes, de 53 anos, morador na Rua da Cruz, à Jesus, foi testemunha do pintor de azulejos José dos Santos Pinheiro, nos autos de inventário e partilhas do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.

Joam Gomes, mestre do officio de/ azulejador e morador na Rua da Cruz,/ a Jezus, de idade de sincoenta tres an/nos, testemunha jurada aos Santos Evan/gelhos, em que pos sua mão direita, e do/ costume disse nada. E preguntado pello contheudo na/ petessam disse que sabe pello ver que/ o justeficante pintara muitas obras/ de azolejo por mando do defunto Bar/tholomeu Antunes, mestre do officio/ de ladrilhador e sabe constantemente/ que ficara devendo ao justeficante, co/mo a outros maes officiais do mesmo offi/cio, de obras que lhe fizeram, e mais não disse [verso] disse e o que dito tem o sabe pellas rezoens/ ditas e assinou com o enqueredoor e eu, Rodrigo Manoel Barreto, o escrevi.<sup>386</sup>

#### 5.1.9.3 JOAQUIM JOSÉ, PINTOR DE AZULEJOS (c.1726-act.1758)

O pintor de azulejos Joaquim José, morador na Rua de São Bento, às Trinas, de quem só conhecemos o princípio da actividade, foi aprendiz e colaborador do pintor José dos Santos Pinheiro.<sup>387</sup>

#### **cronologia**

1754-10-19. O pintor de azulejos Joaquim José, morador na Rua de São Bento às Trinas, de 28 anos, foi testemunha do pintor José dos Santos Pinheiro, que reclama dívidas ao falecido mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.

Joaquim Joze, pintor de azulejo, mo/rador às trinas, na Rua de Sam Bento,/ de idade de vinte e outto annos, testemunha jurada aos santos evange/lhos, em que pos sua mao direita e/ do costume disse nada. [fólio 2] E perguntado pello contheudo na/ petissam, disse que sabe pello ver,/ que o justeficante, Jose dos Santos/ Pinheiro, pintara varias obras de azu/lejo por mando do defunto Bartho/lomeu Antunes, mestre ladrilhador,/ e ouviu dizer que ficara devendo a este/ [folha] a este e a outros mais

---

<sup>386</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>387</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, n.º 12, p.148.

officiaes do mes/mo officio, de obras que se lhe fizeraõ, e ma/is não disse e o que dito tems o sabe pellas/ rezoens ditass e assinou com o enqueredor, e eu, Rodrigo Manoel Barreto, o es/crevi [assinatura] Joaquim Joze.<sup>388</sup>

1758. O pintor Joaquim José, casado com Francisca Maria do Rosário, pagou as contribuições à Irmandade de Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>389</sup>

#### 5.1.9.4 JOSÉ DA SILVA DE OLIVEIRA [2], PINTOR DE AZULEJOS (c.1734-act.1754)

Conhecemos apenas o início do percurso profissional do pintor de azulejos José da Silva de Oliveira[2], que foi aprendiz do pintor José dos Santos Pinheiro e colaborador da Olaria dos Poiais de São Bento, que o pai, o mestre oleiro Pedro da Silva, dirigia em 1742.<sup>390</sup>

#### **cronologia**

1750. O pintor de azulejos José da Silva, filho do oleiro Pedro da Silva, residia na olaria dos Poiais de São Bento.<sup>391</sup>

1754. José da Silva de Oliveira [2] e a mulher Inês Antónia residiam nos Poiais de São Bento.<sup>392</sup>

1754-10-19. O pintor de azulejos José da Silva de Oliveira, de 20 anos, morador nos Poiais de São Bento, foi testemunha do pintor José dos Santos Pinheiro, que reclama dívidas ao falecido mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.

Joze da Sylva de Oliveira, pintor do offi/cio de azulejo, morador aos Poiaes de São Bem/to, de idade de vinte annos, testemunha/ jurada aos santos evangelhos, em que pos/ sua mão direita, e do costume disse na/da. [fólio 2] E preguntado pello

---

<sup>388</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>389</sup> AHSV, Presidência do Campo das Trinas, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1758, fólio 13.

<sup>390</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, n.º 12, p.148.

<sup>391</sup> Segundo informação coligida, no Livro do rol de confessados da freguesia de Santa Catarina, por Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

<sup>392</sup> AHSV, *Rol de Confessados desta freguezia de Santos deste anno de 1754*, fólio 30.

contheudo na/ petiçam, disse que elle, testemunha, aju/dou a pintar varias obras de azulejo em/ companhia do justificante por mandato/ [verso] por mandato do mestre ladrilhador Bartho/lomeu Antunes, fallecido, e sabe constan/temente que das ditas obras lhe ficaram devendo, mas não sabe a quantia certa,/ e mais não disse, e o que disse bem o sabe/ pellas rezoens ditas, e assinou com o en/queredor e eu, Rodrigo Manoel Barreto, o escre/vi. [assinatura] Jose da Silva de Oliveira.<sup>393</sup>

---

<sup>393</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

### 5.1.10 OLARIA DA RUA DA MADRAGOA (1672-1788)

A olaria da Rua da Madragoa pertencia ao conjunto de pequenas unidades fabris que formavam o núcleo oleiro das freguesias de Santos-o-Velho e Santa Catarina, núcleo esse que se desenvolve a partir da segunda metade do século XVI, para congregar um conjunto de cerca de três dezenas de olarias especializadas na produção de faiança, nos finais do século XVII.<sup>394</sup>

Uma das mais importantes unidades do conjunto, com produção de azulejos durante mais de um século, a olaria da Rua da Madragoa situava-se junto à cerca do Convento de Nossa Senhora da Soledade, mais conhecido com o das Trinas do Mocambo, e é possível identificá-la com clareza no painel de azulejos da Grande Vista de Lisboa.<sup>395</sup>

Os oleiros foram sempre sub-arrendatários do edifício e como consta no rol da meia décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho de 1672, a propriedade era administrada pelo 3º Conde de Figueiró, D. José Luís de Lencastre, da casa dos Condes de Vila Nova de Portimão, nobres proprietários com residência no palácio que, ainda hoje, sede da Embaixada de França, situa-se ao lado da igreja paroquial.

Por uns breves anos, na última década do século XVII, provavelmente em função de divisões provocadas pela execução de uma herança, a Olaria da Rua da Madragoa foi administrada pela Condessa de Penaguião, e em 1694, a meia-décima foi paga por Felipe dos Santos, tesoureiro dos bens do oleiro Manoel Nunes Guizado, entretanto falecido.<sup>396</sup>

Em 1707, a olaria foi novamente adquirida pela Casa dos Condes de Vila Nova de Portimão, como consta de um rol de propriedades desta casa:

Humas cazas que se comprarão por 750\$ a Senhora Condeça de Penaguião em Setembro de 1707 que estam na rua da mandragoa junto as trinas do mocambo desta cidade com seu quintal e posso que servem de olaria andão arrendados em 30\$ com obrigação de o oleiro lhe mandar fazer os concertos miúdos.<sup>397</sup>

---

<sup>394</sup> A identificação das unidades de Santa Catarina foi recentemente proposta por Susana Varela Flor e Pedro Flor, Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa barroca in *La Sevilla Lusa: La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 2018, pp.252-287.

<sup>395</sup> A olaria da Rua da Madragoa foi referenciada pela primeira vez por Vítor Ribeiro – “Ceramistas do século XVIII” in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.5.

<sup>396</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 252.

<sup>397</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, *Relação de foros e propriedades da Casa de Vila Nova*, c. 1755, registo número 255, registo 4837, fólio 78.

Na verdade, por motivo de um voto pio, provavelmente realizado nos meados do século XVII, a propriedade de casas onde se inseria a olaria, pertencia primeiramente à Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, e esteve inscrita no tomo de propriedades como aforada por 2 mil réis ao Conde de Vila Nova, situação que se documenta por vários recibos de pagamento das décimas da cidade.<sup>398</sup>

Através de uma extensa documentação da Casa de Vila Nova de Portimão e da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, podemos comprovar a produção de azulejos pelo menos desde 1675, mas com administrações bastante distintas, primeiro pela actividade do mestre oleiro Manuel Nunes Guizado e, depois, pela continuidade familiar que se prolonga por três gerações, com o oleiro Bernardo Francisco, o filho Francisco de Sales, o neto, o pintor de azulejos Veríssimo Xavier de Sales e ainda, o marido da neta, o oleiro Joaquim José Henriques.

Desde a gestão de Bernardo Francisco há uma estreita colaboração com a vizinha Olaria da Rua do Guarda-mor, liderada pelo oleiro António Gonçalves, provavelmente casado com uma irmã de Bernardo.

O pintor de azulejos Valentim de Almeida estabeleceu um longo vínculo de colaboração com a Olaria da Rua da Madragoa, e ainda no início de carreira, foi padrinho de uma filha de Bernardo Francisco, em 1714. Com o mestre oleiro Francisco de Sales, filho de Bernardo, Valentim de Almeida realizou vários conjuntos de azulejos para o Palácio de Santos e para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira. Colaborou também com o mestre oleiro Joaquim José Henriques, genro de Sales, de quem Valentim de Almeida foi testemunha do casamento, em 1760.

O filho mais velho de Sales, Xavier Veríssimo, foi pintor de azulejos, com uma produção associada ao mestre ladrilhador António Manuel Godinho, que concedeu um empréstimo para a olaria em 1771.

Com a Olaria da Rua da Madragoa, na gestão de Joaquim José Henriques, entre os anos de 1773 e 1785, colaborou o pintor Bernardo José de Sousa e o mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa.

Na última notícia que dispomos, em 1788, já depois da morte do mestre oleiro Joaquim José Henriques, o mestre pedreiro Joaquim José Pedroso passou um certificado sobre as obras

---

<sup>398</sup> No Arquivo da Casa de Abrantes conservam-se os respectivos recibos dos pagamentos do foro desta olaria, para os anos de 1718, 1719, 1731, 1743-46, 1747 e 1748-49. IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, Conta..., 1750.

realizadas por ordem do Conde de Vila Nova, na Olaria da Rua da Madragoa, que eram ocupadas por Joana Teresa de Sales, viúva do mestre oleiro.<sup>399</sup>

#### 5.1.10.1 MANUEL NUNES GUIZADO, MESTRE OLEIRO (act.1664-1694)

Manuel Nunes Guizado, “mestre do ofício de oleiro de louça pintada”, foi um artífice bastante conhecido na cidade, membro da Ordem Terceira de São Francisco, da Santa Casa da Misericórdia, e irmão das confrarias do Senhor, das Almas, e dos Santos Mártires, todas da Freguesia de Santos-o-Velho, e ainda das Irmandades do Santo Cristo dos Passos do Mosteiro da Graça, da Nossa Senhora da Arrábida e da de Nossa Senhora do Cabo.

Como a maioria dos oleiros da freguesia, Guizado participou activamente na administração da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos-o-Velho e, com algum proveito próprio, desempenhou as funções de tesoureiro da meia-décima para as obras da Igreja, em 1672. Durante essas obras forneceu azulejos para o revestimento do coro alto, aplicados pelo mestre ladrilhador João Francisco, que foram destruídos com o terramoto de 1755.<sup>400</sup>

Nesse período, colaborou com o mestre oleiro Domingos Francisco [1], da Olaria da Rua do Sacramento, de quem aceitou ser padrinho de baptismo da filha Isabel, em 1675.

Como tesoureiro, Guizado ficou em dívida para com a irmandade na quantia de “cento e tantos mil réis”, situação que o testamento, quase vinte anos depois, ao fazer da irmandade sua herdeira universal, vem resolver.

Ao falecer, em 1694, Manuel Guizado era viúvo, e não tinha herdeiros diretos. O testamento, aprovado na residência e olaria da Rua da Madragoa, contou com o testemunho de oleiros e ladrilheiros, e entre as suas dívidas mencionou o fornecimento de azulejos para a quinta do filho de Pedro Sanches Faria.

---

<sup>399</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número 110, registo 2126, maço de 1788.

<sup>400</sup> A informação consta do final do livro de registo das décimas, onde há uma balancete de contas, em páginas não numeradas. AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho, 1674-1676*, documento 15.

Confirmando mais uma vez a produção de azulejos, entre as testemunhas do testamento figurou o mestre ladrilhador António da Silva Pepino, para quem Manuel Nunes Guizado aceitou ser padrinho de baptismo do filho Eugénio, em 1688.

### **cronologia**

1664-03-02. O oleiro Manuel Nunes, morador em Santos-o-Velho, associou-se à Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça.<sup>401</sup>

1672. Manuel Nunes Guizado foi membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento e tesoureiro na recolha do imposto da meia-décima para as obras da Igreja Paroquial.<sup>402</sup>

1674. Manuel Nunes Guizado fez o pagamento da meia-décima dos fornos de louça do Conde de Figueiró, avaliados em trinta mil réis, onde tinha residência.<sup>403</sup>

1675. Manuel Nunes Guizado forneceu azulejos para o coro alto da Igreja de Santos-o-Velho, aplicados pelo mestre ladrilhador **João Francisco**.<sup>404</sup>

1675-07-14. Manuel Nunes [Guizado] foi padrinho de baptismo de Isabel, filha de **Domingos Francisco [1]** e Ana Rodrigues, na Paróquia de Santos.<sup>405</sup>

1676-01-16. Manuel Nunes Guizado fez o pagamento da meia-décima das casas e fornos de louça do Conde de Figueiró.<sup>406</sup>

1676-11-02. Manuel Nunes Guizado foi testemunha do casamento de José Figueira [?] com Domingas Pereira, na Paróquia de Santos.<sup>407</sup>

---

<sup>401</sup> Ernesto de Sales - *Nosso Senhora dos Passos da Graça (de Lisboa) - Estudo Histórico da sua Irmandade com o título de "Santa Cruz e Passos"*, 1925, p. 213.

<sup>402</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1674-1676.

<sup>403</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1674-1676, fólio 178.

<sup>404</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1674-1676, documento 15.

<sup>405</sup> Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito.” *Jornal da Golpilheira*. Junho de 2016, número 228 p.25.

<sup>406</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1676-1678, fólio 169.

<sup>407</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 16-16, C-, fólio 47.

1678-12-15. Manuel Nunes Guizado fez o pagamento da meia-décima das casas e fornos de louça do Conde de Figueiró.<sup>408</sup>

1679-05-30 Domingas, na Paróquia de Santos. Manuel Álvares foi o padrinho.<sup>409</sup>

1682-04-02. Manuel, escravo de Manuel Nunes Guizado, baptizou a filha Teresa, na Paróquia de Santos. Manuel Álvares foi o padrinho.<sup>410</sup>

1682-10-03. Manuel Nunes Guizado foi padrinho de Miguel, filho de Ângela Francisca e Manuel Vicente, na Paróquia de Santos.<sup>411</sup>

1683-12-05. Manuel Nunes Guizado foi padrinho de Catarina, filha de Manuel Jorge e Olaia João, na Paróquia de Santos.<sup>412</sup>

1684-06-02. Manuel, escravo de Manuel Nunes Guizado, baptizou a filha Maria, na Paróquia de Santos. Manuel Álvares, criado da Casa do Conde de Figueiró, foi o padrinho.

Aos dois dias do mês de Junho de mil seiscentos oitenta e quatro, eu, o coadjutor desta igreja de Santos, abaixo assinado, baptizei a Maria, filha de Suzanna, escrava de Domingos de Azevedo, e de Manoel, escravo de Manoel Nunes Guizado. Foi Padrinho Manoel Alvares, de Caza do Conde de Figueiró, todos desta freguesia; de que fis este assento, que assinei, dia, mês, era, *ut supra*.<sup>413</sup>

1684-12-16. Manuel Nunes Guizado foi eleito como mordomo do Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos, para o ano de 1685.<sup>414</sup>

---

<sup>408</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho*, 1676-1678, fólio 169.

<sup>409</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 1670-1688, B-9, fólio 113.

<sup>410</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 1670-1688, B-9, fólio 151v.

<sup>411</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 1670-1688, B-9, fólio 168v.

<sup>412</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 1670-1688, B-9, fólio 196v.

<sup>413</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos*, 1670-1688, B-9, fólio 206.

<sup>414</sup> AHSV, *Livro que serve de eleições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1671-1685, fólio 21-21v.

1687-07-27. Manuel Nunes Guizado foi padrinho de Domingos, filho de Bernardo de Oliveira e Isabel Coelha, na Paróquia de Santos.<sup>415</sup>

1688-01-11. Manuel Nunes Guizado foi padrinho de Eugênio, filho do mestre ladrilhador **Antônio da Silva [Pepino]** e de Luiza da Luz, na Paróquia de Santos.<sup>416</sup>

1688-12-29. Manuel Nunes Guizado acompanhou o batizado de Mateus, filho do seu escravo Manuel, com Luís Franco como padrinho, na Paróquia de Santos.<sup>417</sup>

1694-07-14. A aprovação do testamento do mestre oleiro Manuel Nunes Guizado, viúvo de Francisca da Silva, contou com a presença de João Baptista, **Domingos Francisco [1]**, Manuel dos Santos, Teotónio Gonçalves e Francisco Gonçalves, oleiros de louça pintada, e dos ladrilheiros **Antônio da Silva Pepino** e **Apolinário da Silva**, todos moradores no Mocambo.<sup>418</sup>

1694-09-02. Óbito de Manuel Nunes Guizado na paróquia de Santos.<sup>419</sup>

1695-02-13. Felipe dos Santos, tesoureiro dos bens que ficarão de Manuel Nunes, pagou a meia décima dos sobrados e logeas que são olarias, da Condessa de Penaguão, avaliadas em 30 mil réis.<sup>420</sup>

#### 5.1.10.2 ANTÓNIO DA SILVA PEPINO, LADRILHADOR (act.1679-1715)

António da Silva, ou António da Silva Pepino, colaborou, em início de actividade, com o mestre ladrilhador António Antunes [1], de quem foi vizinho na Rua das Madres.

Entre os anos de 1688 e 1694, António da Silva Pepino colaborou com o mestre oleiro Manuel Nunes Guizado, da Olaria da Rua da Madragoa, que aceitou ser padrinho de baptismo do seu filho Eugénio. Nesse período colaborou com o oficial de ladrilhador Apolinário da Silva e

---

<sup>415</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1670-1688, B-9, fólio 270.

<sup>416</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1688-1705, B-10, fólio 1.

<sup>417</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1688-1705, B-10, fólio 8.

<sup>418</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.443.

<sup>419</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.443.

<sup>420</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*.

também com o mestre ladrilhador Manuel de Oliveira, padrinho de José da Silva Pepino, baptizado em Santos, em 1694, que também seguiu o ofício.

Nos primeiros anos de setecentos, depois de fixar residência em Santa Catarina, António da Silva Pepino colaborou com a Olaria da Travessa do Benedito e com o mestre ladrilhador Sebastião Francisco, que foi testemunha do casamento de Diogo da Silva, um terceiro filho mestre ladrilhador, celebrado na igreja de Santa Catarina, em 1715.

### **cronologia**

1679-09-15. António da Silva, ladrilhador, morador na Rua das Madres, associa-se à confraria da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Santos-o-Velho.<sup>421</sup>

1688-01-11. António da Silva e a esposa Luísa da Luz baptizaram o filho Eugénio, na Paróquia de Santos. O mestre oleiro **Manuel Nunes Guizado** foi o padrinho.

Aos onze de Janeiro de mil e seissentos e oitenta e oito annos, bautizei a Eujenio, filho de Antonio da Silva e de Luiza da Lus, foi padrinho Manoel Nunes Guizado, madrinha Antonia do Espirito Santo, de que fis este assento dia mes e anno *ut supra*.<sup>422</sup>

1693-06-15. O mestre ladrilhador António da Silva, morador na Rua Direita, foi uma das testemunhas do casamento de **António Antunes [1]** com Inês da Costa, filha do mestre oleiro **Inácio da Costa**, na paróquia de Santos.

1694-03-24. António da Silva Pepino a esposa Luísa da Luz, moradores a Rua da Madragoa baptizaram o filho **José [da Silva Pepino]**.

1694-07-14. O mestre ladrilhador António da Silva Pepino, morador ao Mocambo, foi testemunha no testamento de **Manuel Nunes Guizado**, oleiro de loiça pintada.<sup>423</sup>

1695-1697. António da Silva, ladrilhador, morador na Rua da Madragoa, falta ao pagamento das contribuições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>424</sup>

---

<sup>421</sup> AHSV. *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, 1671-1734*, fólho 32v.

<sup>422</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos, 1688-1705*, B-10, fólho 1.

<sup>423</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.443.

<sup>424</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos, 1695-1697*, fólho 4v.

1696-07-31. António da Silva, ladrilhador, reside na Rua da Madragoa.<sup>425</sup>

1698-1700. António da Silva, ladrilhador, morador na Rua da Madragoa, pagou 1200 réis das contribuições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, mas ainda “deve 200”.<sup>426</sup>

1701-02-05. António da Silva, ladrilhador, morador na Travessa do Benedito, foi testemunha do casamento de António Gomes com Josefa Cardoso, na paróquia de Santa Catarina.<sup>427</sup>

1715-09-29. Diogo da Silva, filho do ladrilhador António da Silva Pepino, casou-se com Antónia Maria de Jesus, na Paróquia de Santa Catarina. O pai, morador na Rua das Paródias, e o mestre ladrilhador **Sebastião Francisco** foram testemunhas do casamento.<sup>428</sup>

#### 5.1.10.3 DIOGO DA SILVA, LADRILHADOR (act.1714-1715)

Só conhecemos o princípio do percurso profissional de Diogo da Silva, filho do mestre ladrilhador António da Silva Pepino, que foi um dos colaboradores do pai e do mestre ladrilhador Sebastião Francisco.

#### **cronologia**

1714-11-29. O ladrilhador Diogo da Silva, morador na Rua do Vale, foi testemunha do casamento da irmã, Faustina Maria, com António Gonçalves Canhão, na paróquia de Santa Catarina.<sup>429</sup>

---

<sup>425</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.61.

<sup>426</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos*, 1700, fólio 7.

<sup>427</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1707-1718, C-7, folio 153.

<sup>428</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1707-1718, C-7, folio 296.

<sup>429</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1707-1718, C-7, folio 213.

1715-09-29. Diogo da Silva, filho do ladrilhador António da Silva Pepino, casou-se com Antónia Maria de Jesus, na Paróquia de Santa Catarina. O pai, morador na Rua das Paródias, e o mestre ladrilhador **Sebastião Francisco** foram testemunhas do casamento.<sup>430</sup>

#### 5.1.10.4 APOLINÁRIO DA SILVA, OFICIAL DE LADRILHADOR (act.1694-1700)

O ladrilhador Apolinário da Silva foi oficial do mestre ladrilhador António da Silva Pepino, de quem foi vizinho na Rua da Madragoa, em Santos-o-Velho, e o acompanhou na mudança de residência para a freguesia de Santa Catarina.

#### **cronologia**

1694-07-14. O oficial de ladrilhador Apolinário da Silva, morador no Mocambo, foi testemunha da aprovação do testamento do mestre oleiro **Manuel Nunes Guizado**.<sup>431</sup>

1695-08-15. O ladrilhador Apolinário da Silva, morador na Rua da Madragoa, inscreveu-se na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque.<sup>432</sup>

1700-01-24. O ladrilhador Apolinário da Silva, morador no Poço Novo, foi testemunha do casamento de Francisco Xavier com Teresa de Jesus, na paróquia de Santa Catarina.<sup>433</sup>

---

<sup>430</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos, 1707-1718, C-7*, folio 296.

<sup>431</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.443.

<sup>432</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

<sup>433</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos, 1696-1707, C-6*, folio 118v.

#### 5.1.10.5 BERNARDO FRANCISCO, MESTRE OLEIRO (1677-1743)

Bernardo Francisco nasceu foi baptizado em Santos, em 1677, e fez o seu aprendizado com o cunhado, o mestre oleiro António Gonçalves, da Olaria da Rua do Guarda-mor, onde residia em 1701, quando casou-se com Mariana dos Santos.

Desde a juventude, Bernardo Francisco manteve relações próximas com outros mestres oleiros que desenvolviam a produção de azulejos e, nesse mesmo ano, na companhia do mestre oleiro Francisco Duarte, foi testemunha do casamento do oleiro Isidoro da Cruz, filho do mestre oleiro Alberto da Costa, com Mariana Pinheira, filha do mestre oleiro António Pinheiro.

Depois do casamento, Bernardo Francisco vai residir na Rua das Madres, até arrendar a Olaria da Rua da Madragoa, por volta de 1712, que geriu em estreita articulação com a Olaria da Rua do Guarda-mor, tanto mais que António Gonçalves faleceu em 1719, deixando a sua irmã, a viúva Benta Francisca, com vários filhos muito jovens.

Com essas duas olarias colaboraram os pintores Valentim de Almeida, padrinho de baptismo de uma filha de Bernardo Francisco, em 1714; os pintores José da Silva de Oliveira [1] e Manuel Caetano Pereira, vizinhos da Olaria da Rua do Guarda-mor entre os anos de 1712 e 1719; o pintor Carlos Pinheiro que residiu na Rua de São Bento às Trinas, e Manuel Rodrigues Pereira, que realizou azulejos para o palácio de Santos, em 1733-1734.

Bernardo Francisco desenvolveu uma relação clientelar com a casa de Vila Nova de Portimão, primeiros arrendatários da Olaria da Rua da Madragoa, e colaborou com o mestre ladrilhador Manuel Luís em diversas encomendas para o Palácio de Santos, documentadas entre os anos de 1715 e 1716.

#### **cronologia**

1677-10-24. Manuel Francisco e Joana Antunes baptizaram o filho Bernardo, na Paróquia de Santos.

[Novembro de 1677] Aos vinte e quatro do mês, baptizei a Bernardo, filho de Manuel Francisco e de sua mulher Joanna Antunes. Padrinhos Manuel de Oliveira e Maria Francisca.<sup>434</sup>

---

<sup>434</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos, 1670-1688*, B-9, fólio 87.

1701-08-07. Bernardo Francisco, morador na Rua do Guarda-mor, foi padrinho de baptismo de António, filho de Francisco João e Maria Lourença.<sup>435</sup>

1701-08-21. Bernardo Francisco, morador de frente do adro da Igreja, e o mestre oleiro **Francisco Duarte**, foram testemunhas no casamento do oleiro **Isidoro da Cruz**, filho do mestre oleiro **Alberto da Costa**, com Mariana Pinheira, filha do mestre oleiro **António Pinheiro**, na Paróquia de Santos.<sup>436</sup>

1701-12-26. Bernardo Francisco casou-se com Mariana dos Santos, numa cerimónia que contou com o testemunho do oleiro **António Gonçalves**, da Olaria da Rua do Guarda-mor.

Aos vinte e seis de Dezembro de mil setecentos e hum se receberam, a porta dessa igreja de Santos, em minha presença, por marido e mulher, assim como manda a Santa Madre Igreja de Roma, Bernardo Francisco, filho legitimo de Manoel Francisco e de Joana Antunes, já defuntos, com Mariana dos Santos, filha legitima de Domingos da Costa e de Catharina da Costa, e ambos os contrahentes naturaes e baptizados nessa freguesia de Santos, aonde são moradores e se dezobrigarão a quaesma passada; guardada a forma do Sagrado Concilio Tridentino e constituição desse Arcebispado e forão testemunhas que presentes estiveram, e comigo assignarão, o Padre Francisco Ferreira Sobreira, thesoureiro dessa Igreja, Domingos Monteiro, procurador do Convento da Esperança, e António Gonçalves, oleiro, e morador junto a esta igreja, de que fiz esse assento.<sup>437</sup>

1702-11-19. Bernardo Francisco e Mariana dos Santos, moradores na Rua das Madres, baptizaram o filho Teodoro, na Igreja de Santos-o-Velho.

Aos dezanove de Novembro de mil e settecentos e dous, baptizei a Theodoro, filho legitimo de Bernardo Francisco e de Marianna dos Santos, moradores na Rua das Madres, e naturais dessa freiguezia, foi Padrinho Luiz da Costa, solteiro, morador na Rua e Beco da Amendoeira, Freguesia de Nossa Senhora dos Martires dessa cidade, e

---

<sup>435</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1688-1705, B-10, fólio 215v.

<sup>436</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 70v.

<sup>437</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 28. Sobre o oleiro António Gonçalves, mestre da Olaria do Guarda-mor, que faleceu em 1719, ver: Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.163.

madrinha, por procurador, Soror Francisca das Chagas, relligioza no Convento da Esperança, de que fiz e assignei esse assento dia *ut supra*.<sup>438</sup>

1707-02-13. Bernardo Francisco e Mariana dos Santos, moradores na Rua das Madres, baptizaram o filho **Francisco [de Sales]**, na igreja paroquial de Santos-o-Velho.<sup>439</sup>

1709-09-16. Bernardo Francisco e Mariana dos Santos, moradores na Rua das Madres, baptizaram a filha Paula, na igreja paroquial de Santos-o-Velho. Nuno Gomes Ferreira foi padrinho e Maria Correia, madrinha.<sup>440</sup>

1712. Bernardo Francisco residia na Olaria da Rua da Madragoa, da banda do Norte, na companhia da mulher, Mariana dos Santos, do filho Teodoro Francisco, dos aprendizes Manuel Coelho e António Ferreira, e de João de Carvalho e Adrião de Miranda.<sup>441</sup>

1713-04-30. Bernardo Francisco e a mulher, Mariana dos Santos, o filho Teodoro Francisco, o aprendiz Manuel Coelho e do moço Manuel residem na Olaria da Rua da Madragoa, da banda do Norte.<sup>442</sup>

1714-03-19. Bernardo Francisco baptizou a filha Máxima na Igreja Paroquial de Santos-o-Velho. O pintor de azulejos **Valentim de Almeida**, morador na Rua do Capelão, foi o padrinho.

Aos dezanove de Março de mil e setecentos e quatorze, baptizei a Maxima, filha legitima de Bernardo Francisco e de Marianna dos Santos, ambos naturais dessa freguesia e moradores na Rua da Mandragoa; foi padrinho Valentim de Almeida, morador na Rua do Capellão, freguesia de Nossa Senhora do Socorro dessa Cidade; de que fiz esse assento que assinei dia *ut supra*.<sup>443</sup>

---

<sup>438</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1688-1705, B-10, fólio 245.

<sup>439</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 76v.

<sup>440</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 76v.

<sup>441</sup> AHSV, *Livro da desobrigação deste prezente anno de 1712*, fólio 28v.

<sup>442</sup> AHSV, *Livro das pessoas que se desobrigaram nesta Quaresma nesta Parochial Igreja de Santos*, no anno de 1713, fólio 37v. A data refere-se ao relatório elaborado pelo pároco.

<sup>443</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de Baptismos*, 1705-1716, B-5, fólio 184v.

1714-06-06. Óbito de Teresa, filha de Bernardo Francisco e de Mariana dos Santos, moradores à Rua da Madragoa.<sup>444</sup>

1714-08-10. Óbito de Tomásia, filha de Bernardo Francisco e de Mariana dos Santos, moradores à Rua da Madragoa.<sup>445</sup>

1715-01-22. Bernardo Francisco assina, com o mestre ladrilhador **Manuel Luís**, o recibo de fornecimentos de azulejos para o Palácio de Santos.

Rol de Azulejos foi para a Salla/ do Senhor Comde de Villa Nova. A saber,/ são mil e nove sentoz e noventa e trez 1993./ E por assim ser verdade passei este/ recibo em que me assiney com o dito mestre a/zolejador, e hoje sette do mey de janeiro de/ mil e settesentos e quinze/ Manoel Luiz, Bernardo Francisco./ Recebi da mão do Senhor doutor Sebastião Ferreira de Bastos,/ dezanove mil duzentos de azoleio que fiz para huma/ caza do senhor Conde de Vila Nova e por assim ser verdade fiz este, oje, vinte e dois de janeiro de mil settesentos e quinze/Bernardo Francisco.<sup>446</sup>

1716-04-01. Bernardo Francisco assina, na companhia do mestre ladrilhador **Manuel Luís**, um recibo de fornecimento de azulejos para o Palácio de Santos.

1716-05-25. Óbito de Mariana dos Santos, esposa de Bernardo Francisco.

Aos vinte e sinco de Mayo de mil e setecentos e desaseis, faleceo, com todos os sacramentos, Marianna dos Santos, cazada com Bernardo Francisco, mestre oleyro, moradores na Rua da Madragoa; não fez testamento e foi sepultada no Jazigo da Terceira de Jesus de que fiz este assento que assignei dia ut supra.<sup>447</sup>

1717-03-16. Bernardo Francisco casou-se pela segunda vez com Felícia Caetana Bernarda, na presença do mestre oleiro **António Gonçalves** e, provavelmente, do pintor **Manuel [Caetano] Pereira**.

Aos dezaseis de Março de mil setecentos e dezessette, se receberão, em minha presença, por comissão do Reverendo Parocho Manoel Pinto de Faria, a porta desta parochial igreja de Santos de Lisboa, aceitar tal, por marido e mulher, assim como

---

<sup>444</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 90v.

<sup>445</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 92v.

<sup>446</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, *Recibos de despesas com ladrilhos, telhas e azulejos*, c.1700-1800, número 99, registo 2103, documento 46.

<sup>447</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 111vº.

manda a Santa Madre Igreja de Roma, Bernardo Francisco, viuvo de Marianna dos Santos, e filho legitimo de Manoel Francisco e de Joanna Antunes, moradores nessa freguesia, onde viuvo e foi baptizado, e onde se dezobrigou as quaresmas passadas; com Felicia Caetana Bernarda, filha legitima de Francisco Pereira e de Francisca dos Santos, moradora na mesma freguesia aonde foi baptizada, e se dezobrigou as quaresmas passadas; sem embargo de não correrem banhos via ordinária no que dispensou o Reverendo Juiz dos cazamentos desse Patriarchado, o Desembargador Jacinto Robalo Freire a, que derao caição de sinco mil reis, na forma de hum seu mandado passado nesse prezente mes e anno; e foram testemunhas, que presentes estiverão, e comigo assignarão, António Gonçalves, oleiro, e morador na Rua do Goarda Mor, e Manuel Pereira, morador na Rua de São Bento as Trinas, e de como eu, Padre Francisco Ferreira Sobreira, thesoureiro desta Parochial Igreja de Santos, o recebi por commissao substituido Reverendo Parocho Manoel Pinto de Faria, fiz esse assento, que assignei, dia, mês e anno *ut supra*.<sup>448</sup>

1717-09-17. O mestre oleiro Bernardo Francisco, morador na Rua da Madragoa, foi testemunha do casamento de António Duarte com Francisca Gonçalves.<sup>449</sup>

1717-09-17. O mestre oleiro Bernardo Francisco, morador na Rua da Madragoa e o oleiro **Carlos Pinheiro**, morador na Rua do Acipreste, foram testemunhas do casamento de José Alves com Luísa Maria.<sup>450</sup>

1718-04-01. Óbito de Simpliciano, filho de Bernardo Francisco e Felícia Bernarda, moradores na Rua da Madragoa.<sup>451</sup>

1724. Bernardo Francisco pagou o aluguer da Olaria da Rua da Madragoa à Casa de Vila Nova de Portimão.

Recebi de Bernardo Francisco dezenove mil e duzentos reis, com que paga do resto do aluguer das Olarias do Exelenissimo Senhor Conde de Vila Nova athe Sao João deste ano de 1724, e da conta de meya paga que se ha de vencer para o Natal, 1\$910, segundo o corte que lhe fis a vista dos recibos de Simão Ferreira, certidões de 4 por

---

<sup>448</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1716-1723, C-8, fólio 17v.

<sup>449</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1716-1723, C-8, fólio 23v.

<sup>450</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1716-1723, C-8, fólio 25.

<sup>451</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 183v.

100, e conhecimento que mostrou do foro de 21\$ cada ano a que são obrigadas as ditas olarias, 19\$200.<sup>452</sup>

1726-04-21. Bernardo Francisco, morador na Rua da Madragoa, casado com Felícia Caetana, associou-se à confraria da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Santos-o-Velho.<sup>453</sup>

1731. Bernardo Francisco reside na Rua da Madragoa, da banda do Norte, com a segunda mulher, Felícia Caetana, com as filhas Quitéria dos Santos e Ana, o filho **Francisco de Sales**, e a escrava Ana. Oito oficiais estão associados a olaria: **António Pedroso**, Francisco de Sousa, Domingos Gonçalves, João de Benevides, Matias de Benevides, António Pereira, Francisco Labão, Manuel de Lima Cardoso, Luís da Silva e o aprendiz António João.<sup>454</sup>

1732-05-20. O quadrilheiro Pedro Correia passou um recibo da décima da Olaria da Rua da Madragoa, referente ao ano de 1730, paga por Bernardo Francisco.

Receby, do senhor Bernardo Francisco, mil e duzentos e noventa reis, dos quatro e meyo por cento do anno de mil e setesentos e trinta, das cazas em que vive que são do Conde de Vila Nova e, por maior clareza, lhe dei esta quitação; assim mais pagou, de seu manejo, seiscentos reis do dito anno. Lisboa Ocidental, 20 de mayo de 1732.<sup>455</sup>

1736-1737. O oleiro Bernardo Francisco, morador na Rua da Madragoa, faz o pagamento das contribuições da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos-o-Velho.<sup>456</sup>

1743.01.25. Bernardo Francisco, casado com Felícia Caetana, morador na Rua das Trinas, faleceu na Paróquia de Santos-o-Velho.

Aos vinte e quatro, digo, vinte e cinco do mês de Janeiro de mil setesentos e quarenta e três, faleceu, da vida presente, Bernardo Francisco, com o sacramento da extrema

---

<sup>452</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, Receita..., 1723, folio 111.

<sup>453</sup> AHSV. *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, 1671-1734*, fólho 255v.

<sup>454</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho, 1731-1732*, fólhos 32v e 33.

<sup>455</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>456</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmadade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, 1735*, fólho 9v.

unção, e não os mais sacramentos, por ser de morte apressada; casado com Felisia Caetana, morador na Rua das Trinas; não fez testamento, foi enterrado a Jesus e, por ser verdade, fiz esse assento, que assinei era *ut supra*.<sup>457</sup>

#### 5.1.10.6 MANUEL LUÍS, MESTRE LADRILHADOR (act.1673-1732)

O mestre ladrilhador Manuel Luís, que residiu sempre na freguesia de Santa Catarina, desenvolveu uma longa relação clientelar com a Casa de Vila Nova de Portimão, para quem realizou obras entre os anos de 1710 e 1728, a maior parte dos quais em colaboração com o mestre oleiro Bernardo Francisco, da Olaria da Rua da Madragoa.<sup>458</sup>

Morador em Santa Catarina, Manuel Luís colaborou também com o pintor Manuel da Costa Ferreira, e com a Olaria da Travessa do Benedito, do oleiro Francisco dos Santos, de quem foram testemunhas de casamento, em 1704.

A actividade do mestre ladrilhador documenta um percurso profissional tradicional de um mestre ladrilhador responsável pelo assentamento de azulejos, que esteve ao serviço de vários pintores, numa rede que incluiu Luís Gomes Falcato (act.1673-1700), padrinho da filha Josefa, em 1681<sup>459</sup>; o pintor Gabriel del Barco, de quem foi testemunha do casamento, em 1701; o pintor António Pereira Ravasco, de quem foi testemunha de um contrato de empréstimo, em 1708; e, também, o pintor Teotónio dos Santos, com quem colaborou nos desaparecidos azulejos para um gabinete do Palácio de Santos dos Condes de Vila Nova, em 1726.

Entre os ladrilheiros mais próximos, vizinhos de Santa Catarina, contam-se os mestres ladrilheiros Manuel Rodrigues e Sebastião Francisco.

Em 1728, assentou azulejos na igreja da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira, uma campanha que deve ter iniciado alguns anos antes, em 1724, com os

---

<sup>457</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1733-1746, O-4, fólio 160v.

<sup>458</sup> Há um homónimo do mestre ladrilhador, mas que se distingue pela actividade de mestre oleiro, por ser casado com Iria Ferreira, e por residir às Olarias, nos Anjos, em 1690. Confrontar: José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.443

<sup>459</sup> Embora ainda com obra desconhecida, o pintor de têmpera, que residia na Rua Formosa, em Santa Catarina, desempenhou uma importante actividade na Irmandade de São Lucas, entre 1673 e 1700. Ver Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.71-78 e 97-98.

azulejos pintados pela parceria dos pintores José da Silva de Oliveira [1] e Manuel Caetano Pereira.

### **cronologia**

1673. O ladrilhador Manuel Luís, residia na Rua do Sol, da Banda da Terra, na companhia da mãe, Mariana Neves, da esposa Madalena da Conceição [sic], e da filha Maria da Conceição.<sup>460</sup>

1676-10-18. Manuel Luís e a esposa Margarida da Conceição baptizaram a filha Teresa, com o padrinho Manuel Soeiro, na paróquia de Santa Catarina.<sup>461</sup>

1681-01-28 - Manuel Luís e a esposa Margarida da Conceição baptizaram a filha Josefa, com o padrinho Luís Gomes Falcato, na paróquia de Santa Catarina.<sup>462</sup>

1685-04-08 - Manuel Luís e a esposa Margarida da Conceição baptizaram o filho Francisco na Paróquia de Santa Catarina. O padre Mateus Gomes de Campos foi o padrinho.<sup>463</sup>

1701-04-01. Manuel Luís, morador na Rua de João Brás, em Santa Catarina, na companhia do também ladrilhador **Manuel Rodrigues**, foi testemunha do segundo casamento do pintor **Gabriel del Barco**, com Maria Teresa Baptista.<sup>464</sup>

1704-11-01. Manuel Luís, ladrilhador, morador na Rua de João Brás, e o pintor de azulejos **Manuel da Costa [Ferreira]** foram testemunhas do casamento do mestre oleiro **Francisco dos Santos**.

---

<sup>460</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, pp.54-55.

<sup>461</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de de registo de baptismos*, 1674-1686, B-6, fólio 33.

<sup>462</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, 1674-1686, B-6, fólio 100.

<sup>463</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, 1674-1686, B-6, fólio 167.

<sup>464</sup> Virgílio Correia “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, Maio-Junho de 1918, p.169.

1706-09-14. Manuel Luís, ladrilhador, morador no Poço Novo, é testamenteiro de Ana Coelho.<sup>465</sup>

1708-10-22. O ladrilhador Manuel Luís e o ladrilhador **Sebastião Francisco** foram testemunhas do empréstimo de dois mil cruzados concedido pelo Padre Domingos Galvão ao pintor António Pereira Ravasco.<sup>466</sup>

1710-11-31. Manuel Luís recebeu 69.570 réis pelo fornecimento de 6270 azulejos e 12 alizares para a Quinta de Marvila dos Condes de Vila Nova.

Ao mestre ladrilhador Manuel Luís, sessenta e nove mil quinhentos e setenta reis por preço de 6270 azulejos a 11\$ réis o milheiro e 12 alizares a 50 reis cada hum, que neste anno comprou e entregou na Quinta de Marvila, pagos a 31 do corrente, 69\$570.<sup>467</sup>

1716-04-01. o mestre ladrilhador Manuel Luís assina, na companhia do oleiro **Bernardo Francisco**, emitiu o recibo dos azulejos para o Palácio de Santos dos Condes de Vila Nova de Portimão.

Certifico, eu, Manoel mestre Ladrilhador que/ em lavor de azoleizo para a caza do Senhor Conde de Vi/La Nova de caza do mestre Bernardo Francisco o se/guinte declarado nesta certidão abaixo/ Foram para a caza he do goardaropa de sima (ilegivel) he/ da de azoleizo pintado mil he oitosentos he seten/ta por preso de doze mil reis o milheiro impor/tão, 22440/ Foram para a Caza de sima dois mil he trezentos he/ oitenta he oito que a preso de vinte mil res o mi/lheiro importão, 7760/ Forão para o coarto de baixo azoleizo chão trezentos he/ doze a preso de dez res cada azoleijo importão, 3230/ foram mais azoleizo branco duzentos he doze por pre/so de oito res cada azoleijo importão, 1696/ Importão o trabalho que se fez na caza grande do coar/to de sima, com cal he carretos, do azoleizo, he corte, he assento, dezasseis mil he trezentos he/ vinte reis, 16320/ E por assim ser he isto na verdade, fiz esta certidão/ para sua goarda he minha lembrança he o hiuno/ aos santos evangelhos

---

<sup>465</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, volume I, p.80.

<sup>466</sup> Vítor Serrão - António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II in *Carlos Alberto Ferreira de Almeida in memoriam*, 1999, volume II, p.133.

<sup>467</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, livro 247, registo 4799, *Livro receita e despesa da Casa do Conde de Vila Nova*, 1710-1712, fólio 259.

Lisboa, oie, 20 de janeiro de mil 1716 / Manoel Luiz/ Soma estas cinco adicoens o seguinte, 91446/

Bernardo Francisco,/ mestre oleyro, que ca receby do Senhor/ Simão Ferreira, setenta e sincuo/ mil e sento reis porsedidos do/ azolejo da certidão atraz que/ dei para as cazas do senhor Conde/ de Vila Nova sitas a Santos por es/tar paguo e sastifeito/ he dei esta/ quitação para sua guarda e minha/ lembrança primeiro de abril de 1716,/ Bernardo Francisco/

Digo eu, Manoel Luis, mestre ladrilhador, que/ eu recebi do senhor Simão Ferreira a guan/ tia de dezaseis mil reis e zentos he vinte,/ porsedidos o meo trabalho que fiz na caza/ grande do coarto de sima do Senhor Conde/ de Vila Nova sitos a Santos e por assim/ por ser verdade, fiz esta certidão, para sua/ goarda e minha lembrança, oie, o primeiro de abril de 1716,/ Manoel Luiz.<sup>468</sup>

1719-01-24. Manuel Luís assinou o recibo de pagamento do assentamento dos azulejos no Palácio de Santos, fornecidos pela Olaria da Madragoa, de **Bernardo Francisco**, dois anos antes, em 1717.

Sertifico eu, Manoel Luis, mestre ladrilhador, que eu/ azolezey huma casa ao Senhor Conde de Villa Nova, nas suas/ cazas sitas a Santos, a coal caza fica no coarto de sima a/ fronteira da Rua, he para fazer a dita obra levei da tenda/ do mestre Bernardo Francisco, mil he seissentos azoleizos que/ importão a rezão de doze mil reis o milheiro, dezanove mil/ e duzentos reis, 19200./ E por me ser pedida esta certidão a que pazei para sua goarda/ e minha lembranza de 6 de setembro de 1717./ Manoel Luiz/ Recebi do Senhor Simão Pereira dezanove mil e duzentos/ conteudos na certidão azima do azoleio/que dei para a Caza piquena do coarto grande/ mistique a rua, que são/ de Emselentissimo Senhor Conde de Vila Nova,/ e por estar pago e satisfeito lhe fiz este por mim feito/ e assinado, em Lisboa Occidental,/ vinte e quatro de Janeiro de mil e setecentos e dezenove./ Bernardo Francisco.<sup>469</sup>

1726-07-14. Manuel Luís ladrilhou os novos camarins do Palácio de Santos, com azulejos pintados por **Teotónio dos Santos**.<sup>470</sup>

---

<sup>468</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, *Recibos de despesas com ladrilhos, telhas e azulejos*, c.1700-1800, número 99, registo 2103, documento 44.

<sup>469</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, *Recibos de despesas com ladrilhos, telhas e azulejos*, c.1700-1800, número 99, registo 2103.

<sup>470</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número 248, registo 4801, *Livro de receita e despesa do padre Frei António da Conceição*, 1723-1726, fólio 295v.

1727-04-25. Óbito de Margarida da Conceição, esposa de Manuel Luís, no Terreirinho da Cruz, em Santa Catarina.<sup>471</sup>

1728-05-02. Manuel Luís passou um recibo pelo assentamento de azulejos na Igreja de Nossa Senhora da Piedade, na Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.

Digo eu Manuel Luis mestre ladrilhador que eu fui por hordem do muito Reverendo Padre Frei Antonio da Conceição assentar hum pouco de azoleijo na Higreja de Nossa Senhora da Piadade da Povia que esta na Quinta do Emselentissimo Senhor Conde de Vila Nova, a coal obra importou de jornais, dos oficiais, he cordas, he grade, he pregos que sevarão pera os andaimes que se fizerão para se trabalhar. Que tudo importou em trinta mil he sessenta reis, 30060, os coais cobreí da mão do muito Reverendo Padre Frei Antonio da Conceição. He por me ser pedido esta sertidão, a passei para sua goarda he minha. Lembrança, oie, 2 de Maio de 1778 [sic], Manoel Luis.<sup>472</sup>

1732-04-19. Manuel Luís, viúvo de Margarida da Conceição, faleceu na sua residência, na Rua de João Brás.

Em dezanove de Abril de mil setecentos e trinta e dous, faleceo com o sacramento da Extrema Unção, por não poder receber os demais, por estar destituído dos sentidos, na Rua de João Bras desta freguesia, Manoel Luis, veuvo de Margarida da Conceição, e foi sepultado, no dia seguinte, no Mosteiro de São Bento da Saude desta cidade. Não se lhe achou testamento.<sup>473</sup>

#### 5.1.10.7 ANTÓNIO PEDROSO, OFICIAL DE OLEIRO (act.1717-1780)

O oficial de oleiro António Pedroso, natural da freguesia de Barcarena, em Oeiras, foi um dos muitos aprendizes e colaboradores da Olaria da Rua da Madragoa, associando-se ainda muito jovem à família de Bernardo Francisco. Entre os anos de 1719 e 1729, durante dez anos, de maneira pouco usual, está identificado como aprendiz, provavelmente por residir com a família do mestre oleiro desde tenra infância.

---

<sup>471</sup> IANTT, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de Óbitos*, 1724-1738, 0-8, fólio 31v.

<sup>472</sup> No verso do documento, a data foi inscrita de maneira correcta. IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, *Recibos de despesas com ladrilhos, telhas e azulejos*, c.1700-1800, número 99, registo 2103, documento 43.

<sup>473</sup> IANTT, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de Óbitos*, 1724-1738, 0-8, fólio 99.

As relações de trabalho entre os vários colaboradores da Olaria da Rua da Madragoa transparecem também em outros contratos sociais e, em 1755, António Pedroso, que residia na Rua de São Bento às Trinas, e o mestre oleiro Francisco de Sales foram testemunhas do casamento do oficial de oleiro Manuel Alves, outro dos oficiais da olaria.

Apesar de haver discrepância entre os dados conhecidos e os 52 anos declarados no depoimento ao processo de habilitação de Francisco Jorge da Costa, o percurso do oficial de oleiro, que podemos acompanhar com detalhe, sempre relacionado com a Olaria da Rua da Madragoa, parece indicar que se trata de um erro, e é mais provável que António Pedroso, em 1780, esteja próximo dos 70 anos.

O testemunho de António Pedroso é claro ao assinalar que o mestre ladrilhador Domingos Jorge colaborou com a Olaria da Rua da Madragoa desde 1750.

### **cronologia**

1717. António Pedroso é um dos familiares da casa de Bernardo Francisco, na Rua da Madragoa, na banda do Norte.<sup>474</sup>

1719-05-28. António Pedroso está identificado como aprendiz de Bernardo Francisco na Olaria da Rua da Madragoa.<sup>475</sup>

1723. António Pedroso está identificado como aprendiz do mestre oleiro Bernardo Francisco.<sup>476</sup>

1730. António Pedroso é oficial de oleiro da Olaria da Rua da Madragoa, de Bernardo Francisco.<sup>477</sup>

1748. António Pedroso é oficial de oleiro da Olaria da Rua da Madragoa, de Francisco de Sales.<sup>478</sup>

---

<sup>474</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1717, fólio 37.

<sup>475</sup> AHSV, *Livro que ha de servir da desobrigação annual nesta Paroquial Igreja de Santos este anno de 1719*, fólio 35v. A data refere-se ao relatório elaborado pelo pároco.

<sup>476</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1723 [fólios não numerados].

<sup>477</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1730, fólio 33v.

<sup>478</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1748, fólio 51.

1752. António Pedroso, a esposa, Francisca Josefa, e Catarina Inácia residem na Rua de São Bento às Trinas.<sup>479</sup>

1755-05-04. O oleiro António Pedroso, morador na Rua de São Bento às Trinas, e o mestre oleiro **Francisco de Sales**, morador na Rua da Madragoa, foram testemunhas do casamento do oleiro **Manuel Alves** com Maria Correia.<sup>480</sup>

1759. António Pedroso, a esposa Francisca Josefa, a sobrinha Catarina Inácia e Angélica Joana de Jesus residem na Rua da Madragoa, da banda do Norte, vizinhos da **Olaria da Rua da Madragoa**.<sup>481</sup>

1764-01-11. António Pedroso foi testemunha do testamento do mestre oleiro **José da Costa Labanha**.

1765. António Pedroso e a esposa, Francisca Josefa, residiam na Rua de São Bento às Trinas.<sup>482</sup>

1780-01-17. António Pedroso, oficial de oleiro, natural da freguesia de São Pedro de Barcarena, de 52 anos [sic], foi testemunha do processo de habilitação do mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa, e conhece o pai, o ladrilhador Domingos Jorge, “por serem vizinhos, e se tratarem em razão do seu officio que haveria trinta annos”.<sup>483</sup>

#### 5.1.10.8 CARLOS PINHEIRO, PINTOR DE AZULEJOS (c.1698-act.1754)

O pintor de azulejos Carlos Pinheiro desde criança residiu na Olaria da Rua da Oliveira, em Santos, e foi provavelmente aprendiz do pintor Brás da Costa que colaborava com o pai, o mestre oleiro António Pinheiro.

---

<sup>479</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1752. [páginas não numeradas]

<sup>480</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, C-12, 1749-1756, fólio 185v.

<sup>481</sup> AHSV. *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1759, fólio 42.

<sup>482</sup> AHSV. *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1765.

<sup>483</sup> Documentação revelada por Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólio 44v.

Entre os anos de 1729 e 1754, Carlos Pinheiro fixou residência na Rua de São Bento às Trinas e colaborou na pintura de azulejos com a Olaria da Rua da Madragoa, do mestre oleiro Bernardo Francisco, na companhia de quem, em 1717, foi testemunha do casamento de José Alves.

Embora o seu percurso profissional ainda esteja por determinar com clareza, é possível que tenha colaborado em conjuntos monumentais, como o da encomenda para São Vicente de Fora, organizadas pelo mestre ladrilhador José da Costa [2].

O seu filho, Guilherme da Costa Pinheiro, seguiu a mesma profissão.

### **cronologia**

1713-04-30. António Pinheiro, a esposa Maria Moreira e o filho **Carlos [Pinheiro]** residiam na Rua da Oliveira, da banda do nascente.<sup>484</sup>

1717-09-17. O oleiro [sic] Carlos Pinheiro, morador na Rua do Acipreste, e o mestre oleiro **Bernardo Francisco**, morador na Rua da Madragoa, foram testemunhas do casamento de José Alves com Luísa Maria, na paróquia de Santos.<sup>485</sup>

1721-01-25. Óbito de Teodora Maria, filha menor de Carlos Pinheiro e Eugénia Maria, na Paróquia de Santos.<sup>486</sup>

1728-03-05. Óbito de Antónia, filha de Carlos Pinheiro e Eugénia Maria, na Paróquia de Santos.<sup>487</sup>

1728-07-11. Carlos Pinheiro e Eugénia Maria baptizaram o filho **Guilherme**, na Paróquia de Santos. José da Costa foi o padrinho.<sup>488</sup>

---

<sup>484</sup> AHSV, *Livro das pessoas que se desobrigaram nesta Quaresma nesta Parochial Igreja de Santos*, no anno de 1713, fólho 45. A data refere-se ao relatório elaborado pelo pároco.

<sup>485</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1716-1723, C-8, fólho 25.

<sup>486</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O2, fólho 182v.

<sup>487</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1721-1733, O-3, fólho 108.

<sup>488</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1728-1734, B-14, fólho 11v.

1729-06-14. Carlos Pinheiro a esposa Eugénia Maria residiam na Rua de São Bento, da banda do Poente.<sup>489</sup>

1737-05-19. Carlos Pinheiro e António Gonçalves foram testemunhas do casamento dos escravos António Rebelo e Rosa Maria, na Igreja de Santos.<sup>490</sup>

1738. Carlos Pinheiro, a esposa Eugénia Maria, o filho **Guilherme [Pinheiro]**, menor, e a filha Teresa, menor, residiam na Rua de São Bento, da banda do poente.<sup>491</sup>

1739-02-04. O pintor de azulejos Carlos Pinheiro, morador na Rua de São Bento às Trinas, foi testemunha de um empréstimo entre o negociante Veríssimo de Matos Souto e o mestre pedreiro João da Silva.<sup>492</sup>

1742. Carlos Pinheiro, a esposa Eugénia Maria, a filha Teresa e o filho **Guilherme [Pinheiro]**, são moradores na Rua de São Bento às Trinas.<sup>493</sup>

1745. Carlos Pinheiro, a esposa Eugénia Maria, a filha Teresa e o filho **Guilherme [Pinheiro]**, são moradores na Rua do Conde, na banda do Sul.<sup>494</sup>

1752. Carlos Pinheiro, a esposa Eugénia Maria, a filha Teresa das Chagas e Lourença Maria e o filho **Guilherme da Costa [Pinheiro]**, residiam na Rua de São Bento às Trinas, vizinhos do oficial de oleiro **António Pedroso**.<sup>495</sup>

1754. Carlos Pinheiro, a esposa Eugénia Maria, o filho **Guilherme da Costa [Pinheiro]**, a filha Teresa de Jesus e Lourença Maria são moradores na Rua de São Bento às Trinas.<sup>496</sup>

---

<sup>489</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1729, fólio 44. A data refere-se ao relatório final elaborado pelo pároco.

<sup>490</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1734-1744, C-10, fólio 67.

<sup>491</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1738, [páginas não numeradas].

<sup>492</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório número 1, (actual cartório 2), livro 467, fólios 62-63.

<sup>493</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1742 [sem numeração de páginas].

<sup>494</sup> AHSV, *Livro da desobrigação desta Quaresma de 1745*, fólio 66v.

<sup>495</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1752, fólio 49 [páginas não numeradas].

<sup>496</sup> AHSV, *Rol de Confessados desta freguesia de Santos deste anno de 1754*, fólio 49.

#### 5.1.10.9 MANUEL PEREIRA, PINTOR E DOURADOR (act.1700-c.1733)

O pintor e dourador Manuel Pereira desenvolveu uma longa relação clientelar com a Casa dos Condes de Vila Nova de Portimão, e foi responsável pela realização de várias campanhas de pinturas decorativas, entre os anos de 1708 e 1724. Pintou e dourou carruagens, pintou portas, janelas e tectos na Quinta de Marvila e na igreja de Nossa Senhora da Piedade em Vila Franca de Xira, em campanhas anónimas, mas relativamente bem pagas. Parece pouco provável que tenha sido responsável pela pintura de azulejos.

Embora existam outros pintores com o mesmo nome, os dados que dispomos condizem com o pintor dourador Manuel Pereira, que faleceu por volta de 1733, ano em que se registam as despesas pelas missas em memória da sua alma, na Irmandade de São Lucas. Do mesmo modo, os livros de conta da Casa de Vila Nova de Portimão, por volta de 1735, registaram a dívida ao falecido pintor Manuel Pereira, pai do pintor António Pereira Farinha (act.1718-1746).

#### **cronologia**

1700-09-05. O dourador Manuel Pereira, morador na Rua Direita, foi testemunha do casamento de Manuel dos Santos com Júlia de Oliveira, na Paróquia de Santa Catarina.<sup>497</sup>

1708-08. O mestre pintor Manuel Pereira pinta de novo “o coche castelhano e o jogo novo do Conde.”<sup>498</sup>

1709-04. O mestre pintor Manuel Pereira recebeu por um “rol de pintar e dourar a liteira vermelha rica que se concertou.”<sup>499</sup>

1711-06. O pintor Manuel Pereira recebeu a quantia de quinhentos mil e setecentos e vinte réis por uma campanha de pinturas decorativas no edifício principal da Quinta de Marvila, dos Condes de Vila Nova.

---

<sup>497</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1695-1707, C-6, folio 135v.

<sup>498</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número 247, registo 4798, *Livro da receita e despesa da Casa do Conde de Vila Nova*, fólho 58.

<sup>499</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número 247, registo 4798, *Livro de receita e despesa da Casa do Conde de Vila Nova*, fólho 69v.

Ao mestre pintor Manuel Pereira quinhentos mil e setecentos e vinte réis, pelo rol de pinturas que fez de verde nos quartos altos e baixos da quinta, patio, cozinha e coppa, engessar todo o 4º baixo, saguão, coppa, pintura das grades e caixilhos e mais obra que fez do patio para dentro e nas cazas em que morou a mulata e João Baptista.”<sup>500</sup>

1720. O mestre pintor Manuel Pereira recebeu 4800 reis por “hum rol de pinturas feytas na cerca do sequeiro, na porta do quintal das amoreiras e nas janellas e portas das cazas em que morou António do Valle.”<sup>501</sup>

1724-02-20. Manuel Pereira recebeu 16\$500 réis, por “pintar as grades, caixilhos e portas da ermida nova” da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.<sup>502</sup>

1732-1733. Na Irmandade de São Lucas registam-se as despesas com as missas pela alma do pintor Manuel Pereira.<sup>503</sup>

c.1735. Registo de dívidas ao pintor Manuel Pereira, já falecido, que deveriam ser pagas ao seu filho, o também pintor António Pereira Farinha.

A António Pereira Farinha, filho do pintor Manuel Pereira estão consignados na renda da Quinta do Seixal que tras arrendada Joseph Pereira da Silva, guarda da Casa da India, 160R, pagos aos quartéis adiantados, a 40R cada quartel, para pagamento de outocentos e tantos mil reis que se devião a seu pai, por pinturas.<sup>504</sup>

#### 5.1.10.10 MANUEL RODRIGUES PEREIRA, PINTOR DE AZULEJOS (act.1713-1734)

Dispomos ainda de poucos dados seguros sobre o percurso do pintor Manuel Rodrigues Pereira, envolvido na pintura dos desaparecidos azulejos para o Palácio de Santos, em 1733-34. Em todo o caso, esse percurso diferencia-se do pintor dourador Manuel Pereira, pai do pintor António Pereira Farinha, que faleceu por volta de 1733.

---

<sup>500</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número 247, registo 4799, *Livro de receita e despesa da Casa do Conde de Vila Nova*, 1710-1712, fólio 319.

<sup>501</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número 247, registo 4800, *Livro de receita e despesa da Casa do Conde de Vila Nova*, 1720-1722, fólio 11v.

<sup>502</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número 248, registo 4801, *Livro de receita e despesa do padre Frei António da Conceição*, 1723-1726, fólio 133.

<sup>503</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.87.

<sup>504</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número de ordem 204, registo 4279. *Livro da receita e despesa da Casa do Conde de Vila Nova*, fólio v.

## **cronologia**

1713-04-30. Manuel Pereira, a esposa Páscoa Maria e a filha Joana Maria residiam na Rua dos Ferreiros, na banda do nascente, na freguesia de Santos.<sup>505</sup>

1721-01-23. Óbito de João, filho de Manuel Rodrigues e de Páscoa Maria.<sup>506</sup>

1733-11-02. Manuel Rodrigues Pereira passou um recibo de 4.800 reis por conta dos azulejos que pinta para o palácio dos Condes de Vila Nova.

Recebi do excelentissimo Senhor Conde de Vila Nova, por mão de Antonio de Lucena e Vasconcelos, quatro mil e outocentos reis por conta dos azulejos que pinto para as obras que faz o dito Excelentíssimo Senhor neste seu palácio. Lisboa Occidental, 2 de Novembro de 1733. Manoel Rodrigues Pereira. Frei Antonio da Conceição.<sup>507</sup>

1734. Nova verba paga, desta vez para finalizar a encomenda, do “resto do azulejo”. Dessas campanhas de obras subsistem também recibos de pagamentos realizados ao mestre pedreiro José Antunes.<sup>508</sup>

1734-08-21. Óbito de Manuel Rodrigues Pereira, casado com **Pascoa Maria**, em Santos-o-Velho.

Aos vinte e hum dias do mês de Agosto de mil e settecentos trinta e quatro, faleceo, com todos os sacramentos, Manoel Rodrigues Pereira, casado com Pascoa Maria, nam fez testamento, foi sepultando nesta egreja, dia *ut supra*.<sup>509</sup>

---

<sup>505</sup> AHSV, *Livro das pessoas que se desobrigaram nesta Quaresma nesta Parochial Igreja de Santos*, no anno de 1713, fólho 28v.

<sup>506</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólho 182v.

<sup>507</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número 99, Maço de documentos.

<sup>508</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número 99, Maço de documentos.

<sup>509</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais. Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1733-1746, O-4, fólho 17v.

#### 5.1.10.11 FRANCISCO DE SALES, MESTRE OLEIRO (1707-1763)

O mestre oleiro Francisco de Sales nasceu e foi baptizado em Santos, em 1707, e dirigiu uma das mais importantes olarias de Lisboa do segundo quartel do século XVIII, onde foi responsável pela produção de louça e azulejos.

Entre os anos de 1733 e 1742, o mestre oleiro Francisco de Sales colaborou com o mestre oleiro Tomás da Costa, da olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão, articulando-a com a da Rua da Madragoa, num período em que o pai, Bernardo Francisco, colaborava com o pintor de azulejos Carlos Pinheiro.

Entre 1743 e 1763, Francisco de Sales dirigiu a Olaria da Rua da Madragoa, onde com os pintores de azulejo Valentim de Almeida, Sebastião Gomes Ferreira e Sebastião de Almeida, realizou diversos conjuntos de azulejos para o Palácio de Santos e para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira, dos Condes de Vila Nova de Portimão, proprietários da Olaria.

Na gestão da Olaria da Rua da Madragoa, Francisco de Sales manteve a estreita colaboração com o primo Cláudio Gonçalves, da Olaria da Rua do Guarda-mor, onde Sebastião de Almeida pintou os azulejos para o Oratório da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira, em 1752.

Tudo indica que na Olaria da Rua da Madragoa foi realizada parte da encomenda dos azulejos para o Colégio do Espírito Santo em Évora, entre os anos de 1744-1749.

Entre os mestres ladrilhadores que colaboraram com essa produção, os documentos identificam José da Silva Pepino, em 1744, Francisco Martins, entre os anos de 1747 e 1752, e Joaquim dos Santos e António Francisco Vidigal, em 1761.

Como quase todos os ladrilhadores, oleiros e pintores de azulejos de Santos, Francisco de Sales foi membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de Santos, onde os vizinhos Condes de Vila Nova de Portimão são juizes perpétuos. Foi também mordomo da Irmandade da Via Sacra, na mesma paróquia, entre os anos de 1749-1750.

Entre os muitos oficiais de oleiro que colaboravam com a olaria, António Pedroso, que havia se formado com o pai, foi um dos mais fiéis, numa colaboração que se estende até a morte de Sales, em 1763. Pelo testemunho de Pedroso, confirma-se que, em 1750, em início de actividade, o mestre ladrilhador Domingos Jorge foi cliente da olaria, quando residiu na Rua da Madragoa.

Em confirmação da extensa rede de colaboração que estabeleceu com os mais importantes mestres ladrilhadores de Lisboa, Francisco de Sales forneceu também azulejos para a Nova Patriarcal, em 1758, numa obra conduzida pelo mestre ladrilhador António Antunes [2].

No testamento, elaborado em abril de 1763, poucos dias antes da morte, sem grandes detalhes sobre os seus bens, Francisco de Sales declarou que o seu cunhado José Matias tinha uma loja no terreiro do Paço, onde vendia a louça produzida na Olaria da Rua da Madragoa.

Tanto o filho, o pintor de azulejos Veríssimo Xavier de Sales, quanto o genro, Joaquim José Henriques, deram continuidade à gestão da olaria.

### **cronologia**

1707-02-13. Francisco de Sales, filho de **Bernardo Francisco** e Mariana dos Santos, foi baptizado na igreja paroquial de Santos-o-Velho, quando os pais ainda viviam na Rua das Madres.

Aos treze de Fevereiro de mil setecentos e sete, baptizei a Francisco, filho de Bernardo Francisco e de Mariana dos Santos, ambos naturaes desta freguesia e nella moradores na Rua das Madres; forão Padrinhos João Gonçalves, morador na Rua dos Mastros, e por procuração Soror Vitoria da Cruz, Relligiosa no Convento da Esperança, de que fiz e assinei este assento dia *ut supra*.<sup>510</sup>

1733. Francisco de Sales, a mulher Marcelina Maria, Teresa Maria, Inocência Maria e os escravos Roque e Maria residiam na Rua da Oliveira.<sup>511</sup>

1734-03-03. Francisco de Sales casou-se com Marcelina Maria Caetana, na Igreja de Santos-o-Velho. **Bernardo Francisco**, pai do noivo, foi uma das testemunhas.

Aos tres dias do mês de Março de mil settecentos e trinta e coatro, se receberam por marido e mulher, assim como manda a Sagrada Madre Igreja de Roma, a porta dessa Paroquial Igreja de Santos, em presença do Padre Francisco Ferreira Sobreira, tesoureiro desta Igreja, de minha comissão, Francisco de Sales, filho de Bernardo Francisco e de Mariana dos Santos, baptizado e morador nessa freguesia, com Marcelina Maria, filha legitima de Joseph Pereira e de Maria da Costa, baptizada na freguesia de Nossa Senhora do Monte de Caparica, e nella moradora, sem embargo

---

<sup>510</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paroquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 24.

<sup>511</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados da Paróquia de Santos-o-Velho*, 1733 [sem numeração de página].

de serem parentes em 3º grau de consanguinidade, por serem dispensados no dito impedimento por Bullas Apostolicas. E no mais, se guardou a forma do Sagrado Concilio Tridentino e Constituição, sendo testemunhas que presentes estiverão, e comigo assinarão, Bernardo Francisco, pai do dito contrahente, e Joseph Paulo, morador na Caparica, de que se fez esse assento que assinei dia ut supra.<sup>512</sup>

1736-02-26. Francisco de Sales e a esposa Marcelina Maria Caetana baptizaram o filho, Veríssimo Xavier de Sales, na igreja paroquial de Santos-o-Velho.<sup>513</sup>

1740. Francisco de Sales, a mulher Marcelina Maria, Teresa Maria da Rosa, a moça Inocência e o escravo Roque residiam na Rua da Oliveira, na banda do nascente, vizinhos do mestre oleiro Tomás da Costa.<sup>514</sup>

1743-03-31. Francisco de Sales e a mulher Marcelina Maria baptizaram a filha Teotónia na paróquia de Santos. Manuel de Moura foi o padrinho.<sup>515</sup>

1743-07-01. Após o falecimento do pai, o mestre oleiro Francisco de Sales, com a aprovação dos Condes de Vila Nova, passou a gerir a Olaria da Rua da Madragoa.

Desde o primeiro de Julho do anno de 1743, por falecimento de meu Pay, que Deos haja em Gloria, foi Vossa Excelencia servido e determinou que eu occupasse a Olaria em que de presente assisto desde o qual tempo the o São João próximo futuro deste presente ano de 1750 fazem sete annos, que a trinta mil reis de aluguer cada anno emportão a quantia de 210.000.<sup>516</sup>

1744-04-27. Segundo certidão do mestre ladrilhador José da Silva Pepino, Francisco de Sales forneceu 600 azulejos de padrão para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira. António da Silva redige o recibo para o mestre ladrilhador que não sabe ler nem escrever.<sup>517</sup>

---

<sup>512</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1723-1734, C-9, fólio 243.

<sup>513</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1734-1739, B-15, fólio 44.

<sup>514</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1740, [sem numeração de página].

<sup>515</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1739-1743, B-16, fólio 131.

<sup>516</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>517</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

- 1747-05-15. Segundo certidão do mestre ladrilhador **Francisco Martins**, o mestre oleiro Francisco de Sales forneceu 3124 azulejos de brutesco e 1554 azulejos ordinários para seis casas da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.<sup>518</sup>
- 1748-06-20. Segundo certidão do mestre ladrilhador **Francisco Martins**, o mestre oleiro Francisco de Sales forneceu um milheiro de azulejos para o corredor pertencente a ala de D. Magdalena, no Palácio de Santos, e noventa azulejos brancos para a varanda.
- 1748-06-20. Segundo certidão do mestre ladrilhador **Francisco Martins**, o mestre oleiro Francisco de Sales forneceu 1465 azulejos de brutesco para a casa de jantar no Palácio da Póvoa.
- 1749-1750. Francisco de Sales foi eleito para primeiro mordomo da Irmandade de Nossa Senhora da Piedade da Paróquia de Santos-o-Velho.<sup>519</sup>
- 1749-12-01. Segundo certidão do mestre ladrilhador **Francisco Martins**, o mestre oleiro Francisco de Sales forneceu 1016 azulejos de brutesco para a Ermida de São Jerónimo da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.
- 1750-02-19. O mestre ladrilhador **Francisco Martins** emitiu uma certidão da quantidade dos azulejos fornecidos pelo oleiro Francisco de Sales e assentes na sala principal, no quarto de Manuel de Távora e no gabinete da Condessa de Vila Nova de Portimão, do Palácio de Santos.
1750. A administração da Casa de Vila Nova de Portimão fez um balanço das contas da Olaria da Madragoa entre os anos de 1743 e 1750, sob a gestão do mestre oleiro Francisco de Sales, reconhecendo a dívida de 173\$536 reis, depois de se descontar sete anos de aluguer da propriedade.
- Vi esta conta do mestre azolejador, digo, oleyro, Francisco de Salles, da qual se mostra ficarse devendo de conta antiga a Bernardo Francisco, pay do dito mestre, 83\$916 réis, os quais lhe forão lançados em sua carta de partilhas como se ve da certidão do inventário que apresenta, passada pelo escrivão dos órfãos, Francisco Xavier de Castro. Mostrace dos recibos do mestre Francisco Martins haver recebido na primeira conta o azoleio que importou em 244\$886. Mostra-se mais haver o dito mestre pago

---

<sup>518</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>519</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade da Via Sacra, Santo Cristo e Nossa Senhora da Piedade*, 1718, fólio 16.

sette annos de foros, como se ve dos conhecimentos qye apresenta, a quantia de 14\$000. Soma 342\$802. Soma a despeza das tres adicoens assima declaradas trezentos quarenta e dous mil, outocentos e dous reis. 342\$802.

Mostra mais deverse lhe do azoleio que deu neste anno de 1750, como se ve dos recibos do mestre Francisco Martins, a quantia de 40\$734, soma 383\$536.

Abatidos destes trezentos e trez mil quinhentos e trinta e seis reis sette annos de aluguel da olaria, que se hão de vencer em dia de São João Baptista deste presente anno a 30\$000 reis por anno, que faz a soma de 210\$000 reis.

Resta sua excelencia a dever athe o presente, salvo erro, a quantia de cento settenta e tres mil quinhentos e trinta e seis reis com que sahe 173\$536.<sup>520</sup>

1751-04-01. Francisco de Sales inscreveu-se na Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos-o-Velho.<sup>521</sup>

1751-08-28. D. Fernando Botelho da Silva e Meneses Mascarenhas, administrador do morgado, celebrou um contrato de obras com o mestre carpinteiro de casas António Antunes, para reformar a olaria da Rua do Cura do Mocambo.<sup>522</sup>

1754. Francisco de Sales residia com a esposa Marcelina Maria Caetana na Rua da Madragoa, na banda do Norte. Com o casal, residia também o filho **Veríssimo Xavier**, as filhas Joana e Teotónia, os criados António de Freitas, Tomas Francisco e Manuel, e ainda quatro oficiais: José Miguéis, Jacinto Palhais, Manuel Mendes e **Manuel Alves**.<sup>523</sup>

1754-04-07. Francisco de Sales emitiu o recibo para o pagamento de 641 azulejos que realizou para a antecâmara do Palácio de Santos. O pintor **Valentim de Almeida**, alguns dias depois, passou um recibo com a mesma quantidade de azulejos, para cobrar o trabalho de pintura.

Azulejo que foy para Ante Camara do Palacio do excelentissimo senhor Conde de Vila Nova. A saber, foy de azulejo de burtesco, 641, a presso de 14 reis, emporta 8\$974. Recebi do Excelentissimo Senhor Manoel de Tavora a contia assima declarada. E por

---

<sup>520</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>521</sup> AHSV, *Livro de Assentos dos Irmãos do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Santos Velhos*, fólio 60v.

<sup>522</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 12 B (actual cartório 1), livro 665, fólios 43v-45.

<sup>523</sup> AHSV, *Rol de Confessados desta freguesia de Santos deste anno de 1754*, fólio 51.

tudo constar na verdade lhe mande passar a presente que me assino. Lisboa, sette de Abril de 1754. Francisco de Sales.<sup>524</sup>

1755-04-14. Francisco de Sales emitiu o recibo para o pagamento de 168 azulejos de brutesco e 125 azulejos brancos que forneceu para o Jardim do Palácio de Santos.

Em 7 de Novembro fiz azulejo perra o jardim do excelentissimo senhor Conde de Villa Nova. A saber azulejo de brutesco 168, que emportão 2352. Foy mais azulejo branco 125 que emportão 1125, soma 3477. Francisco de Salles. Recebi do excelentissimo senhor Conde de Villa Nova a contia de trez mil e quatrocentos e setenta e sette reiz persudidos de azulejo que fiz para o jardim do ditto senhor e por estar pago e sastifeitto lhe passey o presente. Lisboa 14 do mes de Abril na era de 1755 a. Francisco de Salles.<sup>525</sup>

1755-05-04. Os oleiros Francisco de Sales, morador na Rua da Madragoa, e **António Pedroso**, morador na Rua de São Bento às Trinas, foram testemunha do casamento do oleiro **Manuel Alves** com Maria Correia.<sup>526</sup>

1761-10-15. Os mestres ladrilhadores **Joaquim dos Santos** e **António Francisco Vidigal** apresentaram a conta dos azulejos fornecidos por Francisco de Sales utilizados nas obras das varandas do Paço de Santos.<sup>527</sup>

1758-08-12 - O mestre oleiro Francisco de Sales passou um recibo no valor de 2565 réis ao mestre ladrilhador **António Antunes** [2], pelos azulejos que forneceu para a Nova Igreja Patriarcal. Foram 95 azulejos de brutesco “à francesa” .<sup>528</sup>

1763. O mestre oleiro Francisco de Sales, mais cinco oficiais, Miguel Monteiro, Amaro de Sousa, Caetano José, Pedro António, Pedro Rodrigues, **Manuel Alves** e Caetano de

---

<sup>524</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>525</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>526</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de Casamentos*, C-12, 1749-1756, fólio 185v.

<sup>527</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>528</sup> João Castel-Branco Pereira – Notícias para a história dos azulejos na Real Fábrica de Louça in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.437

Sousa, e o moço de servir José da Rocha foram identificados na Olaria da Rua do Cura, para o pagamento da décima.<sup>529</sup>

1763-04. Os oleiros Pedro de Matos, morador no Senhor Jesus dos Navegantes; Pedro António, morador na Rua de Nossa Senhora dos Remédios, no campo das Trinas; Pedro Rodrigues, morador na Rua do Acipreste; José António da Nazaré, na Rua do Meio; Caetano José, morador na Calçada de Nossa Senhora do Monte, as Olarias; Álvaro da Silva e **Manuel Alves**, moradores na Rua da Bela Vista; e o pintor de azulejos, **Bernardo José [de Sousa]**, morador na Travessa da Oliveira, na Freguesia de Santos, foram testemunhas da aprovação do testamento do mestre oleiro Francisco de Sales.

Testamento de Francisco de Salles, testamenteiros em 1.º lugar seu cunhado Joze Mathias e em 2.º lugar Vicente Luis, o primeiro morador no Terreyro do Paço, com loge de louça [...]

Em nome da Sanissima Trindade, Padre, filho, esperito santo, em que eu Francisco de Sa/lles bem e verdadeiramente creio [...], sou cazado nesta cidade de Lisboa com/ Marcelina Maria Caetana de quem tenho hum filho e duas filhas, os quais são meus herdeyros forçados [...]

Primeiramente declaro que na mão da dita minha/ molher fica hum cordão de ouro que peza tres mil onças, que a dita minha filha me/nor, por ser comprado com dinheiro, digo, com dinheiro que seu tio Francisco da Costa/ Pereira lhe mandou, cujo dinheiro são 250.000 e o resto se lhe satisfara a/lem do resto, digo, alem de sua parte que lhe couber sem que para isso possa/ [34v] possa haver embarços entre os mais erdeyros./ Declaro que não devo ma/iz que quanto na labuta com a Fabrica da minha olaria se vencer e ferias in/teyramente, como he notorio a minha mulher e aos ditos meus filhos, que ordeno se pague/ logo do que ouver de meus bens, e quero tambem mais, se pague do que ouver de minha fazenda e sem contenda alguma de justissa, outras quaisquer dividas que por/ meu esquecimento me não lembre nomear e dellas se mostrar clareza verdadeira,/ achando meus testamenteiros e erdeyros que assim/ he, sem embargo de não ser/ nomeado neste meu testamento./ Declaro que a mim me são devedores varias/ pessoas do officio de ladrilhador e outros de azuleijos e louças que lhe vendi da/ minha olaria, e consta dos meus livros de assentos de contas, aonde se de/clarão para meus testamenteiros e herdeiros averem pela melhor forma que em/ dereito se requer, para assim ser inteirada/ a dita minha molher da 3a que

---

<sup>529</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da Décima de Santos-o-Velho*, 1762-1763, volume II, fólio 321.

lhe nomeio e/ meus filhos ao que tãobem lhe tocar em partilha./ Ordeno mais, e nomeio/ por meus testamenteiros, em primeiro lugar, meu cunhado Jose Matias, e em 2.o lu/gar o senhor Vicente Luis, e a qualquer dos dous pelo amor de Deos quei/rão aceitar este meu testamento./ Peço que mandem dizer cem missas de corpo presente e me acompanhem todas as minhas irmandades [...] e por eu estar molesto e não saber ler nem escrever roguei ao Doutor Antonio dos Santos Ribeiro que este me escrevesse

[...] Pedro de Matos morador no Senhor Jesus dos Navegan/tes, Pedro Antonio, morador na Rua de Nossa Senhora dos Remedios no Campo/ [fólio 35] no Campo das Trinas, ambos oleiros; Pedro Rodrigues, do mesmo/ officio, morador na Rua do Asepreste,/ Joze Antonio da Nazare, do mesmo officio, morador na Rua do Meio; Caetano Jo/ze, do mesmo officio, morador na Calçada de Nossa Senhora do Monte, as Olarias;/ e Alvaro da Silva, do mesmo officio de oleiro, morador na Rua da Bella/ Vista; e Manuel Alvarez, do mesmo officio, assistente na mesma caza delle./ Testemunhas que disserão ser o proprio que por não saber escrever assignou a seu/ rogo Bernardo Joze, pintor de azuleyo, morador na Travessa da oliveira/ Freguesia de Santos.<sup>530</sup>

1763-04-18. Óbito de Francisco de Sales, casado com Marcelina Maria, morador na Rua da Madragoa.

Aos dezoito dias do mez de Abril de mil e setecentos e secenta e três, falleceo, com os Sacramentos, Francisco de Sales, cazado com Marcellina Maria, morador na Rua da Madragoa, foi sepultado no Convento de Jezus, fez testamento, testamenteiro Joze Mathias, de que fiz esse assento, que assignei, dia ut supra.<sup>531</sup>

---

<sup>530</sup> IANTT, Registo Geral de Testamentos, livro 282, fólhos 34-35.

<sup>531</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1762-1769, O-7, fólio 30.

#### 5.1.10.12 MANUEL ALVES, OFICIAL DE OLEIRO (act.1749-1764)

Manuel Alves nasceu em Braga, e foi oficial de oleiro da Olaria da Rua da Madragoa, do mestre oleiro Francisco de Sales, entre os anos de 1749 e 1764.

##### **cronologia**

1749. Manuel Alves é oficial de oleiro da Olaria da Rua da Madragoa de Francisco de Sales.<sup>532</sup>

1750. Manuel Alves é oficial de oleiro da Olaria da Rua da Madragoa de Francisco de Sales.<sup>533</sup>

1754. Manuel Alves, José Miguéis, Jacinto Palhais e Manuel Mendes são oficiais da Olaria da Rua da Madragoa, de Francisco de Sales.<sup>534</sup>

1755-05-04. Manuel Alves, natural de Braga, casou-se, em Santos-o-Velho, com Maria Correia. O mestre oleiro **Francisco de Sales**, morador na Rua da Madragoa, e o oleiro **António Pedroso**, morador na Rua de São Bento às Trinas, foram testemunhas do casamento.<sup>535</sup>

1763-04. O oleiro Manuel Alves, morador na Rua da Bela Vista, na Freguesia de Santos, foi testemunha do testamento do mestre oleiro **Francisco de Sales**.<sup>536</sup>

1764. O oleiro Manuel Alves é um dos oficiais da Olaria da Rua da Madragoa, da viúva Marcelina Maria Caetana.<sup>537</sup>

---

<sup>532</sup> AHSV, *Livro Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1749.

<sup>533</sup> AHSV, *Livro Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1750, fólio 55v.

<sup>534</sup> AHSV, *Rol de Confessados desta freguesia de Santos deste anno de 1754*, fólio 51.

<sup>535</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1749-1756, C-12, fólio 185v.

<sup>536</sup> IANTT, Registo Geral de Testamentos, livro 282, fólios 34-35.

<sup>537</sup> AHSV, *Livro Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1764 [sem numeração de página].

### 5.1.10.13 JOSÉ DA SILVA PEPINO, LADRILHADOR (1694-act.1744)

O ladrilhador José da Silva Pepino, filho do mestre ladrilhador António da Silva Pepino, colaborou com o ladrilhador Domingos de Almeida e com o oleiro Francisco de Sales, da Olaria da Rua da Madragoa, no assentamento de azulejos da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira, em 1744.

#### **cronologia**

1694-03-24. **António da Silva Pepino** a esposa Luísa da Luz, moradores a Rua da Madragoa baptizaram o filho José. O vizinho Manuel de Oliveira foi padrinho.

Aos vinte e quatro dias do mez de março de mil e seiscentos e noventa e quatro baptizei, Joseph, filho de Antonio da Silva Pepino e de sua mulher Luiza da Luz, moradores na Rua da Madragoa forão [sic] padrinho Manuel de Oliveira, morador a mesma Rua da Madragoa, que fiz este assento, hoje dia era *ut supra*.<sup>538</sup>

1736-09-02. O ladrilhador José da Silva Pepino assina a petição para as alterações ao regimento do ofício de ladrilhador.<sup>539</sup>

1744-03-26. O mestre ladrilhador José da Silva Pepino, que não sabe ler nem escrever, solicita a **Domingos de Almeida** que redija uma certidão onde comprova que o mestre oleiro **Francisco de Sales** forneceu 600 azulejos de brutesco para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.

Rol do azolejo que foy da caza do mestre Francisco de Sales para a Quinta da Povia, seiscentos de brotesco e por não saber ler nem escrever, pedi a Domingos de Almeida que este por mim fizesse e assinace, hoje, 26 de Março de mil setecentos e corenta e quatro, 1744. Joseph da Silva Pepino, Domingos de Almeida.<sup>540</sup>

---

<sup>538</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1688-1705, B-10, fólio 88.

<sup>539</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.105.

<sup>540</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184. Sobre o mestre ladrilhador José da Silva Pepino, veja-se Celso Mangucci - “Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII” in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.164 e Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.105.

1744-04-27. O mestre ladrilhador José da Silva Pepino, que não sabe ler nem escrever solicita a António da Silva que redija uma certidão onde comprova que o oleiro **Francisco de Sales** forneceu 600 azulejos ordinários para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.

Rol do azulejo que foy da caza do mestre oleiro Francisco de Salis para a Quinta da Pvoa, do Excelentissimo Senhor Conde de Vila Nova; a saber a conta delle foram 600 azulejos ordinarios e para sua clareza lhe passei esse e por mim assinado e por não saber ler nem escrever, roguei a Antonio da Silva que esse por mim fizeçe e como testemunha assinace hoje 27 de abril de 1744. Antonio da Silva, Joseph da Silva Pepino.<sup>541</sup>

#### 5.1.10.14 FRANCISCO MARTINS, MESTRE LADRILHADOR (act.1736-1754)

O mestre ladrilhador Francisco Martins, que residiu na vizinhança da Olaria da Rua do Olival, em Santos, entre os anos de 1736 e 1754, colaborou com o pintor de azulejos Valentim de Almeida e com a Olaria da Rua da Madragoa, de Francisco de Sales, em vários assentamentos de azulejos para o Palácio de Santos e para a Quinta da Piedade, entre os anos de 1747 e 1752. Nessas empreitadas, que definem uma relação clientelar com a Casa dos Condes de Vila Nova de Portimão, um dos colaboradores foi o jovem Valentim Borges, filho do mestre ladrilhador Manuel Borges.

#### **cronologia**

1736-09-02. O ladrilhador Francisco Martins assina a petição para a reforma do regimento do ofício dos ladrilheiros.<sup>542</sup>

1744-04-20. Francisco Martins, ladrilhador, morador na Rua do Olival, às Janelas Verdes, assina, como procurador do juiz da Irmandade de São José dos Carpinteiros, a quitação do empréstimo do entalhador João de Oliveira.<sup>543</sup>

---

<sup>541</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, Conta do rendimento das casas da olaria, 13A, maço número 184.

<sup>542</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in Revista de Artes Decorativas, 2011, número 5, p.104.

<sup>543</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, Cartório 12 A (actual cartório 1), caixa 105, livro 471, fólios 63v-64v.

1745. Francisco Martins, a esposa Teresa Inácia, e as filhas Maria Vitória e Catarina Maria, residiam na Rua do Olival, na banda do Norte.<sup>544</sup>

1747-05-15. O mestre ladrilhador Francisco Martins emitiu uma certidão com a quantidade dos azulejos fornecidos pelo oleiro **Francisco de Sales** para o edifício principal da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.

Digo eu, Francisco Martins, mestre azulejador, que levei da каза do mestre Francisco de Sales, mestre oleyro, a saber, foi azulejo para o palacio do excelentissimo senhor Conde de Vila Nova, sito na Povoá, foi azuleio de brotesco, 3124, foi ordinario para a mesma parte, 1554, que tanto se acentou em seis cazas, por assim ser verdade repassei esta ressalva, hoje, 15 de Mayo de 1747, Lisboa. Francisco Martins.<sup>545</sup>

1748-06-20. O mestre ladrilhador Francisco Martins emitiu uma certidão com a quantidade dos azulejos de padrão e azulejos brancos fornecidos pelo oleiro **Francisco de Sales** e assentes no Palácio de Santos, dos Condes de Vila Nova.

Digo eu, Francisco Martins, mestre azulejador, que lhevei da каза do mestre Francisco de Sales, mestre oleyro, a saber, foi azulejo ordinario, que se gastou no corredor da senhora dona Madanela, em o palacio do excelentissimo senhor Conde de Vila Nova, hum milheiro, 1000, mais azulleijo branco que se gastou na baranda noventa azulleijos, 0090. E por assim ser verdade repassei esta ressalva, hoje, vinte de Junho de 1748. Francisco Martins.<sup>546</sup>

1748-06-20. Nesse mesmo dia, o mestre ladrilhador Francisco Martins emitiu uma segunda certidão com a quantidade dos azulejos fornecidos pelo oleiro **Francisco de Sales** que assentou na casa de jantar da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.

Digo eu, Francisco Martins, mestre azulejador, que lhevei da каза do mestre Francisco de Sales, mestre oleyro, para o Palacio da Povoá do excelentissimo senhor Conde de Vila Nova, que se gastou na casa do jantar de azulleijo de brotesco, mil e

---

<sup>544</sup> AHSV, *Livro da desobrigaçam desta Quaresma de 1745*, fólho 77.

<sup>545</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>546</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184..

quatrocentos e sessenta e cinco, 1465. E por assim ser verdade lhe passei esta ressalva, hoje, vinte de Junho de 1748. Francisco Martins.<sup>547</sup>

1749-12-01. O mestre ladrilhador Francisco Martins emitiu uma certidão da quantidade dos azulejos fornecidos pelo oleiro **Francisco de Sales** para a Ermida da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.

Diguo eu, Francisco Martins, mestre ladrilhador, que levei da caza do mestre Francisco de Sales, oleyro, para a ermida do excelentissimo senhor Conde de Vila Nova, sita na Povia, mil e dezasseis azulleijos de brotesco, e por assim passar na verdade, lhe mandei passar a perzente de que me assignei. Lisboa, de Dezembro o primeiro, de mil e setesentos e corenta e nove annos. Francisco Martins.<sup>548</sup>

1750-1752. Nas diversas folhas semanais dos trabalhos realizados na Quinta da Piedade, o mestre ladrilhador Francisco Martins, foi acompanhado pelos ladrilhadores João dos Santos, Fernando Cruz, **Valentim Borges**, José dos Santos e um aprendiz.<sup>549</sup>

1750-02-19. O mestre ladrilhador Francisco Martins emitiu uma certidão sobre os azulejos fornecidos pelo oleiro **Francisco de Sales** e assentes na sala principal, no quarto de Manuel de Távora e no gabinete da Condessa de Vila Nova de Portimão, do Palácio de Santos.

Azuleijo que levei da caza do mestre Francisco de Sales para o palacio do excelentissimo senhor Conde de Vila Nova. A casa grande, de bortesco, com tres mil outenta e nove azuleijos, faz 3089. Na segunda caza, com as janellas para a rua, tem de bortesco dois mil e duzentos e trinta e sete azuleijos, 2237. O gueniste [sic] da excelentissima senhora condessa, tem setecentos e noventa e tres azulleijos de bortesco, 793. Azulejo ordinario, que lhevou o quarto do senhor Manuel de Tavora, tem tres mil e novesentos e outenta azuleijos, 3980, mais o dito quarto sinco alizares, 5. E por tudo ser verdade, lhe mandei passar a perzente, de que me assignei. Lisboa, de fevereiro, 19, de 1750 annos. Francisco Martins.<sup>550</sup>

---

<sup>547</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>548</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>549</sup> Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.65.

<sup>550</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

1752. Francisco Martins, a esposa Teresa Inácia, as filhas Maria Vitória, Catarina Maria e Andreza Maria, e o aprendiz João Tavares residiam na Rua do Olival.<sup>551</sup>

1754. Francisco Martins, a esposa Teresa Inácia, as filhas Maria Vitória, Catarina Maria e Andreza Maria, residiam na Rua do Olival.<sup>552</sup>

#### 5.1.10.15 VERÍSSIMO XAVIER DE SALES, PINTOR DE AZULEJOS (1736-act.1772)

Veríssimo Xavier de Sales nasceu em Santos, em 1736, na Olaria da Rua da Madragoa, filho do mestre oleiro Francisco de Sales. Depois da morte do pai, em 1763, e até 1772, Veríssimo de Sales está envolvido com a mãe, Marcelina Maria, na gestão da Olaria da Rua da Madragoa, enquanto a irmã e o cunhado Joaquim José Henriques dirigem a Olaria da Rua do Pé de Ferro-Rua do Arcipreste (Bela Vista). Em 1771, a mãe contraiu um empréstimo com o mestre ladrilhador Manuel António Godinho, com o pintor de azulejos, a exemplo do que fazia o pintor Guilherme da Costa Pinheiro, a assumir a responsabilidade pela produção de azulejaria seriada e pequenos painéis figurativos, numa produção ainda por identificar.

#### **cronologia**

1736-02-26. Francisco de Sales e a esposa Marcelina Maria baptizaram o filho Veríssimo na igreja Paroquial de Santos-o-Velho.

Aos vinte e seis de Fevereiro de mil settecentos e trinta e seis, baptizou, de minha licença, o Padre Francisco Ferreira Sobreira, thezoureiro desta Igreja, a Verissimo, filho de Francisco de Sales, baptizado nesta freguesia, e de Marcelina Maria, baptizada na freguesia de Nossa Senhora do Monte Termo da Villa de Almada, recebidos nesta freguesia, moradores na Rua da Mandragoa, foi padrinho Hiacinto de Oliveira, de que fiz este assento que assignei dia *ut supra*.<sup>553</sup>

---

<sup>551</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1752, fólio 77.

<sup>552</sup> AHSV, *Rol de Confessados desta freguezia de Santos deste anno de 1754*, fólio 65.

<sup>553</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1734-1739, B-15, fólio 44.

1755-11-27. Veríssimo Xavier de Sales casou-se com Higinia Maria de São José, na Paróquia de Santos.<sup>554</sup>

1763-06-13. Veríssimo Xavier de Sales e Higinia Maria de São José baptizaram a filha Antónia. João Xavier Teles e Dona Francisca Maria Freitas de Gusmão Meneses foram os padrinhos.<sup>555</sup>

1764. Marcelina Maria Caetana, os oleiros Álvaro da Silva, Pedro de Matos, Caetano José, Francisco dos Santos, Pedro Rodrigues, **Manuel Alves** e Custódio de Sousa, e os criados José da Rocha e Matias José Rodrigues foram identificados na Olaria da Rua do Cura, para o pagamento da décima.<sup>556</sup>

1764-09-02. Veríssimo Xavier de Sales e Higinia Maria de São José, moradores na Rua da Madragoa baptizaram o filho Simão. José da Silva Debrie foi o padrinho.

Aos dois dias de Setembro de mil e setecentos e secenta e quatro, nesta parochial Igreja de Santos, baptizei, e pus os santos oleos a Simam, que nasceo aos dezoito dias do mes de Agosto proximo passado, filho legitimo de Verissimo Xavier de Sales, baptizado nesta mesma freguesia; e de Higinia Maria de São José, baptizada na freguesia de Nossa Senhora da Esperança da Vila da Batalha deste Patriachado, e recebidos nesta freguesia, moradores na Rua da Mandragoa; foi padrinho José da Silva Debre, morador na Rua de São Bento, de que fiz este assento que assignei dia, era *ut supra*.<sup>557</sup>

1765-02-09. O pintor de azulejos e arquitectura, Veríssimo Xavier de Sales, morador na Rua da Madragoa, recebeu uma carta de privilégio.<sup>558</sup>

---

<sup>554</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paroquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1749-1756, C-12, folio 206v.

<sup>555</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paroquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1762-1765, B-22, fólho 44v.

<sup>556</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da Décima de Lisboa Santos-o-Velho*, 1764, fólho 225.

<sup>557</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paroquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1762-1765, B-22, fólho 147v.

<sup>558</sup> Publicado por Lécio Leal na base de dados digital: *Ars Gest - Base de dados de artífices e artistas*, 2011, <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março de 2018].

1767. Segundo o Livro da Décima da freguesia de Santos, Marcelina Caetana, viúva do mestre oleiro Francisco de Sales, é a principal responsável pela Olaria da Rua da Madragoa.<sup>559</sup>

1771-03-23. O pintor de azulejos Veríssimo Xavier de Sales, morador na Rua do Cura, em Santos-o-Velho, foi testemunha numa procuração.<sup>560</sup>

1771-08-18. O pintor de azulejos Veríssimo Xavier de Sales foi testemunha num contrato de empréstimo e obrigação celebrado entre o mestre ladrilhador **António Manuel Godinho** e a sua mãe, Marcelina Maria Caetana, como arrendatária da olaria da Rua da Madragoa.

#### 5.1.10.16 JOAQUIM JOSÉ HENRIQUES, MESTRE OLEIRO (1726-1785)

O mestre oleiro Joaquim José Henriques, natural de Santos, onde foi baptizado em 1726, casou-se com a filha do mestre oleiro Francisco de Sales, em 1760. Em confirmação de uma antiga e frutuosa colaboração na produção de azulejos com os dirigentes da Olaria da Rua da Madragoa, o pintor Valentim de Almeida foi uma das testemunhas do casamento.

A partir de 1765, após a morte do mestre oleiro António Rodrigues de Almada, Joaquim José Henriques dirigiu, por alguns anos, a Olaria do Pé de Ferro - Rua do Arcipreste (Rua da Bela Vista), em colaboração com a viúva Ana Maria do Nascimento que, nesse mesmo ano, foi madrinha de baptismo de Norberto, filho de Joaquim José. Nesse período, a Olaria do Pé de Ferro e a Olaria da Rua da Madragoa, onde pontuava o pintor de azulejos Veríssimo Xavier de Sales, seu cunhado, funcionavam em conjunto.

Poucos anos passados, por volta de 1773, Joaquim José Henriques abandonou esse projecto e voltou para dirigir a Olaria da Rua da Madragoa, onde produziu azulejos em colaboração com o pintor Bernardo José de Sousa, identificado como oficial da olaria nesse mesmo ano.

---

<sup>559</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, número 1027, *Livro da Décima de Lisboa Santos-o-Velho*, 1767, fólio 153v.

<sup>560</sup> Publicado por Lécio Leal na base de dados digital: *Ars Gest - Base de dados de artífices e artistas*, 2011, <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março de 2018].

Desde 1768, como testemunhou no processo de habilitação do mestre ladrilhador, o mestre oleiro Joaquim José Henriques colaborou com Francisco Jorge da Costa, de quem era muito próximo e foi testemunha do casamento, em 1774.

Sob a direcção de Joaquim José Henriques, a olaria da Rua da Madragoa será responsável por alguma das mais importantes produções de azulejo dessa época, onde se destacam os azulejos para o corredor das Mangas da Real Quinta de Queluz, pintados por Bernardo José de Sousa e aplicados pelo mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa.

### **cronologia**

1726-02-16. António Henriques e Silvestra de Jesus baptizaram o filho Joaquim José na paróquia de Santos.

Aos desasseis dias do mês de Fevereiro de mil e setecentos vinte e seis baptizei e pus os Santos olios a Joachim Joze, naceo a sinco desse mês de Fevereiro, filho legitimo de Antonio Henriques e de Silvestra de Jessus, baptizados e recebidos nessa freguesia; foram padrinhos o padre Frei Joseph Ribeyro da Santissima Trindade, Quiteria Olreza[?], dia *ut supra*.<sup>561</sup>

1760-06-07. O mestre oleiro Joaquim José Henriques casa-se com Joana Teresa, filha de Francisco de Sales. O pintor de azulejos **Valentim de Almeida**, morador na Rua de Nossa Senhora dos Remédios, é testemunha.

Aos sete dias do mês de Junho de mil setecentos e sessenta, nessa Parrochial Igreja de Santos, em minha presença e das testemunhas abaixo assignadas, se receberam por marido e molher, na forma do Sagrado Concilio Tredentino, e constituçam deste Patriarchado, Joaquim Joseph Enriques, filho de Antonio Enriques, e Silvestra de Jezus, com Joana Thereza, filha de Francisco de Salles e Marcelina Caetana, digo, e Marcelina Maria Caetana, ambos os contrahentes baptizados e moradores nessa freguesia; foram testemunhas Valentim de Almeyda, morador na Rua de Nossa Senhora dos Remedios, e o Padre Antonio Francisco de Oliveira, morador na Rua da Madragoa, de que fiz este assento, que assignei com as testemunhas, anno *ut supra*.<sup>562</sup>

---

<sup>561</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1719-1728, B-13, fólio 172-172v.

<sup>562</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1776-1782, C-16, fólio 244v.

1763-10-12. Baptizado de José, filho de Joaquim José Henriques e Joana Teresa de Sales, moradores “de frente das Trinas”.<sup>563</sup>

1765-06-22. Baptizado de Norberto, filho de Joaquim José Henriques e Joana Teresa Gonçalves [sic], moradores na Rua do Pé de Ferro. A madrinha da criança, Ana Maria do Nascimento, é esposa do oleiro **António Rodrigues de Almada**.

Aos vinte e dous dias do mes de Junho de mil e setecentos e sesenta e cinco, nessa parochial igreja de Santos o Velho, baptizei e pus os santos oleos a Norberto, que nasceo a seis deste prezente mes, filho legitimo de Joachim Joze Henriques, baptizado nesta mesma freguesia e de Joanna Thereza Gonçalves, baptizada nesta mesma freguesia e nella recebidos, assistentes na rua do Pé de Ferro desta freguesia; forão seus padrinhos Sebastião Rodrigues Nogueyra, morador na Rua de São Bento, freguesia de Santa Izabel e Anna Maria do Nascimento, por quem, com procuração, tocou Antonio Joachim de Almada, morador na rua do Castelo Picão desta freguezia, de que fiz este assento, dia e era *ut supra*.<sup>564</sup>

1767. O mestre oleiro Joaquim José [Henriques] arrendava a olaria da Bela Vista, propriedade de Ana Maria do Nascimento, viúva de **António Rodrigues de Almada**.<sup>565</sup>

1773. Joaquim José residia na Rua da Madragoa Norte, com a esposa, Joana Teresa, o filho Inácio José e a criada Paulina Maria. Do pessoal da olaria fazem parte os criados José Correia e Manuel Pimentel e os oficiais **Bernardo José de Sousa**, Bernardo Francisco, e, sem identificação de ocupação, Joaquim de Souza e Eusébio Rodrigues. Na casa reside ainda Manuel de Sousa, pobre.<sup>566</sup>

1774-01-27. Joaquim José Henriques foi uma das testemunhas do casamento do mestre ladrilhador **Francisco Jorge da Costa**, na Paróquia de Nossa Senhora da Lapa.<sup>567</sup>

---

<sup>563</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1762-1765, B-22, fólio 70.

<sup>564</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1762-1765, B-22, fólio 210v.

<sup>565</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da Décima de Santos-o-Velho*, 1767, fólio 136v.

<sup>566</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1773.

<sup>567</sup> Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólio 8.

1778. O oleiro Joaquim José Henriques, em colaboração com o pintor de azulejos **Bernardo José de Sousa**, passa um recibo pelo valor de 206 azulejos de brutesco que forneceu para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira, dos Condes de Vila Nova de Portimão.

O azulejo que vai para a casa do senhor [sic] excelentíssimo senhor Conde de Vila Nova são 206, de brutesco, que importão 2884 réis. Só do oleiro, Joaquim José Henrique. O azulejo que pintei para a casa do Excentíssimo Senhor Conde de Vila Nova foram duzentos e seis, a preço de um vintém cada um, importam em 4120 réis de pintura. 7\$004. Bernardo José de Sousa.<sup>568</sup>

1780-01-17. Joaquim José Henriques, com fabrica de louça, de 54 anos, natural e morador nas Trinas, foi testemunha do processo de habilitação do mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa, que conhece e com quem tem uma relação de colaboração há mais de doze anos: "...a rrezão do seu conhecimento he por se tratarem e hir muitas vezes a sua fábrica, o que haverá doze anos". Conhece tambem a esposa do mestre ladrilhador, Madalena Maria da Conceição, "por serem vizinhos e tambem em rrezão da ocupação do seu marido, o que havia mais de quinze anos".<sup>569</sup>

1784-05-20. [atribuição] Em colaboração com a olaria da Rua da Madragoa, Bernardo José de Sousa pintou os azulejos que o mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa assentou na sala das Mangas da Real Quinta de Queluz.<sup>570</sup>

1785-09-10. Óbito de Joaquim José Henriques, casado com Joana Teresa de Sales, na Paróquia de Santos.

Em os des dias do mês de Setembro de mil setecentos e oitena e sinco, faleceu, com os sacramentos, Joaquim Jose Henriques, casado com Joana Thereza de Sales, moradores na Rua da Madragoa dessa Freguezia de Santos: foi sepultado no convento de Jesus dessa Cidade, de que fiz e assinei o presente assento.<sup>571</sup>

---

<sup>568</sup> Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.81.

<sup>569</sup> Documentação revelada por Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólio 36 e fólio 131.

<sup>570</sup> António Pequito Caldeira Pires - *História do Palácio Nacional de Queluz*, 1924-1926, volume I, p.405.

<sup>571</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paroquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1783-1789, O-9, fólio 95.

1788-12-10. O mestre pedreiro Joaquim José Pedroso passou um certificado sobre as obras realizadas, por ordem do Conde de Vila Nova, na Olaria da Rua da Madragoa, que são “ocupadas pela senhora Joana Teresa de Sales.”<sup>572</sup>



Figura 209. Gabriel del Barco (?), Grande Vista de Lisboa, c.1700, Museu Nacional do Azulejo. Ao lado do convento das Trinas do Mocambo situava-se a Olaria da Rua da Madragoa. Fotografia do autor.

---

<sup>572</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número 110, registo 2126, maço de 1788.

## 5.1.11 OFICINA DE FRANCISCO JORGE DA COSTA

### 5.1.11.1 DOMINGOS JORGE, MESTRE LADRILHADOR (act.1738-1781)

Domingos Jorge nasceu na freguesia de São Pedro de Lousa, em Loures, mas foi no Mocambo que fez o seu aprendizado com o mestre ladrilhador Manuel Borges, com quem residia na primeira travessa da Madragoa, em 1738.

No princípio da actividade, continuou residir em Santos, onde casou em 1746, e colaborou com a Olaria da Rua da Madragoa, de Francisco de Sales, de quem era vizinho, quando baptizou o filho Francisco Jorge da Costa, em 1749.

A colaboração de Domingos Jorge com a Olaria da Madragoa é corroborada pelo depoimento do oficial de oleiro António Pedroso que, em 1780, declarou conhecer o ladrilhador Domingos Jorge, por se tratarem em razão do seu ofício, há mais de 30 anos.

A partir de 1760, o mestre ladrilhador Domingos Jorge foi cliente da olaria do mestre António Rodrigues de Almada, segundo testemunhou Ana Maria do Nascimento, a esposa do mestre oleiro, em 1780.

Nesse mesmo período, e segundo o testemunho de António da Costa Labanha, sobrinho do mestre oleiro José da Costa Labanha, Domingos Jorge foi também cliente da Olaria da Bela Vista – Inglesinhas.

Dois anos após o Grande Terramoto, em 1757, Domingos Jorge concordou em participar numa sociedade que seria liderada pelos experientes João Nunes de Oliveira e João Antunes [2], mas rapidamente desistiu do projecto.

Entre os mestres ladrilheiros de Lisboa, os mais próximos de Domingos Jorge foram o filho do mestre, Manuel Borges de Palma e, principalmente, António Manuel Godinho, com quem estabeleceu uma sociedade plena, tanto nas perdas como nos lucros, sem necessidade de haver uma contabilidade única, em 1768.<sup>573</sup>

---

<sup>573</sup> Publicado por Lécio Leal na base de dados digital: *Ars Gest - Base de dados de artífices e artistas*, 2011, <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março de 2018]. Ver também o percurso das diversas sociedades de mestres ladrilheiros em Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.53-55.

Tudo indica que Domingos Jorge estabeleceu uma relação de colaboração privilegiada com o pintor Joaquim de Oliveira, provável autor dos painéis com representações dos deuses da Antiguidade Clássica, agora colocados nas varandas da Quinta Real de Belém.

Já idoso, em 1770, integrou uma grande sociedade liderada por João Nunes de Oliveira e António Manuel Godinho, para controlar o mercado da cidade de Lisboa.

### **cronologia**

1738. O aprendiz **Domingos Jorge** residia na casa do mestre ladrilhador Manuel Borges, na primeira travessa da Madragoa, da banda do nascente.<sup>574</sup>

1746-11-05. Domingos Jorge casou-se com Eufrásia Maria da Piedade, na paróquia de Santos.<sup>575</sup>

1749-05-11. Domingos Jorge e a esposa Eufrásia Maria da Piedade, moradores na Rua da Madragoa, baptizaram o filho **Francisco [Jorge da Costa]**, na paróquia de Santos. O doutor Francisco de Almeida Torres foi o padrinho.<sup>576</sup>

1757-02-23. Domingos Jorge, morador na Rua do Norte à Cruz de Buenos Aires, e os mestres ladrilheiros **António Francisco Vidigal**, **João Antunes [2]**, **João Nunes [de Oliveira]**, e **Joaquim Gomes** constituíram uma sociedade para a realização de todas as obras pertencente ao seu ofício, assim de empreitada, como de jornal, pelo prazo de dez anos. Cada um dos sócios contribui com 100 mil réis para o fundo de maneio da sociedade, liderada pelo tesoureiro João Nunes e pelo escrivão João Antunes [2]. No entanto, Domingos Jorge e o mestre ladrilhador **António Francisco Vidigal**, no mês seguinte, desistiram do projecto e a sociedade foi novamente constituída com os restantes membros.<sup>577</sup>

---

<sup>574</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1738 [fólios não numerados].

<sup>575</sup> Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólio 7v.

<sup>576</sup> Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólio 7v.

<sup>577</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.53-55.

1759. Domingos Jorge recebeu 196\$770 por uma campanha de azulejos não identificada.<sup>578</sup>

1760. Domingo Jorge realizou o assentamento de azulejos no Convento de São José de Ribamar, em Algés.<sup>579</sup>

1768-03-14. O mestre ladrilhador Domingos Jorge, morador na Rua de São Francisco de Borja, à Fonte Santa, freguesia de Santa Isabel, e o mestre ladrilhador **António Manuel Godinho**, morador na travessa do Meio, ao Campo de Santana, freguesia de Nossa Senhora da Pena, constituíram uma sociedade sem cotas e sem prazo definido para dissolução.<sup>580</sup>

1768. Domingos Jorge assentou os desaparecidos azulejos na ala do Rei, no Palácio da Ajuda.<sup>581</sup>

1770-08-10. O mestre ladrilhador Domingos Jorge morador na Rua de São Francisco de Borja, na freguesia do Salvador, na companhia de **Joaquim dos Santos**, **João Antunes [2]**, **João Nunes**, António da Cunha, Manoel da Costa, Guilherme Joaquim da Silva, **António Gomes**, Francisco Luís da Silva Pepino, **Manuel Borges Palma**, Francisco da Silva, **António Francisco Vidigal**, **Tomás de Barros**, **António Manuel Godinho**, José António e Teotónio da Costa constituíram uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, pelo período de três anos.<sup>582</sup>

1771-02-05. O mestre ladrilhador Domingos Jorge, morador na Rua de São Francisco de Borja, firmou um contrato de venda.<sup>583</sup>

---

<sup>578</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, pp.30-31.

<sup>579</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, pp.30-31.

<sup>580</sup> Publicado por Lécio Leal na base de dados digital: *Ars Gest - Base de dados de artífices e artistas*, 2011, <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março de 2018]. Ver também o percurso das diversas sociedades de mestres ladrilhadores em Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.53-55.

<sup>581</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, pp.30-31.

<sup>582</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.56-57.

<sup>583</sup> Publicado por Lécio Leal na base de dados digital: *Ars Gest - Base de dados de artífices e artistas*, 2011, <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março de 2018].

1771-08-24. Domingos Jorge estabelece uma sociedade com o ladrilhador António Manuel Godinho para realizarem a obra do capitão António Rodrigues, em Belém.<sup>584</sup>

1778. Domingos Jorge recebeu o pagamento pelos azulejos de duas salas contíguas à varanda da Quinta Real de Belém.<sup>585</sup>

1781-03-06. Domingos Jorge solicitou a isenção do pagamento das quotas anuais da Irmandade de São José dos Carpinteiros, alegando não ter bens e encontrar-se a viver com familiar.<sup>586</sup>

---

<sup>584</sup> Publicado por Lécio Leal na base de dados digital: *Ars Gest - Base de dados de artífices e artistas*, 2011. Disponível em: <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março de 2018].

<sup>585</sup> Ayres de Carvalho - *Os três arquitectos da Ajuda: do "rocaille" ao neoclássico*, 1979, p.31.

<sup>586</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 139, fólios 303 a 304v.

### 5.1.11.2 JOAQUIM DE OLIVEIRA, PINTOR DE AZULEJOS (c.1714-act.1780)

Ainda dispomos de poucos dados para estabelecer com segurança o percurso profissional do pintor de azulejos Joaquim de Oliveira, que nasceu em Santos, e foi um dos muitos artífices formados nas olarias do Mocambo. Foi também um dos primeiros colaboradores do mestre ladrilhador Domingos Jorge, podendo ser-lhe atribuído a pintura dos azulejos agora aplicados nas varandas do Palácio Real de Belém.



Figura 210. Joaquim de Oliveira. *Hércules*. Varanda da Quinta Real de Belém. © Beatriz Mangucci, 2018

#### **cronologia**

c.1770-1780. [atribuição] Os azulejos que actualmente decoram a varanda da Quinta Real de Belém não são os que a documentação referencia com as obras do mestre ladrilhador Domingos Jorge, que assentou, em 1778, azulejos em duas salas contíguas à varanda. Após várias campanhas de restauro e adaptações, esses painéis, provavelmente

provenientes dos jardins, ainda assim podem ser atribuídos ao pintor Joaquim de Oliveira, um colaborador do princípio da actividade do mestre ladrilhador.<sup>587</sup>

1780-01-18. O pintor de azulejo Joaquim de Oliveira, de 66 anos, morador na Rua do Meio, na Freguesia da Lapa, foi testemunha do processo de habilitação do mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa, que conhece desde criança, há mais de vinte anos. Conhece também o pai, Domingos Jorge, “por se tratarem pela razão de seus officios, o que haverá quarenta annos.”<sup>588</sup>

### 5.1.11.3 FRANCISCO JORGE DA COSTA, MESTRE LADRILHADOR (1749-1829)

A biografia do mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa, com uma actividade marcante nas duas últimas décadas do século XVIII, foi criteriosamente estabelecida nos diversos trabalhos de Sandra Costa Saldanha, dissociando-o definitivamente da actividade como pintor de azulejos.<sup>589</sup>

O que aqui nos interessa é principalmente o início de actividade, que como a de seu pai, Domingos Jorge, esteve ligado a várias olarias de Santos, como demonstra o processo de habilitação para familiar do Santo Ofício, realizado entre os anos de 1779 e 1780.

Nesse período inicial, Francisco Jorge da Costa foi cliente do mestre oleiro José da Costa Labanha, da Olaria da Rua do Pé de Ferro – Bela Vista, do mestre oleiro António Rodrigues de Almada da Olaria da Rua do Pé de Ferro – Rua do Acipreste e do pintor de azulejos Guilherme da Costa Pinheiro, da Olaria da Rua da Oliveira.

---

<sup>587</sup> Ayres de Carvalho - *Os três architectos da Ajuda: do "rocaille" ao neoclássico*, 1979, p.31.

<sup>588</sup> Documentação revelada por Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólio 49-49v.

<sup>589</sup> Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa e os ciclos iconográficos para o convento do Santíssimo Coração de Jesus in *Actas do I Colóquio Sacrae Imagines*, 2013, pp. 105-111; Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017.

Dentre as colaborações com os mestres oleiros, sobressai a relação que Francisco Jorge da Costa estabeleceu com o mestre oleiro Joaquim José Henriques da Olaria da Rua da Madragoa, que foi testemunha do seu casamento, em 1774.

Em 1777, quando inscreveu-se na confraria profissional, Francisco Jorge da Costa residia na Rua das Trinas, na vizinhança da Olaria da Rua da Madragoa.

Francisco Jorge da Costa colaborou também com o pintor de azulejos Bernardo José de Sousa, que também vimos associado à Olaria da Rua da Madragoa, com quem mantinha uma relação de amizade pessoal desde 1770.

Tudo indica que as encomendas que realizou para a Quinta Real de Queluz, documentadas entre os anos de 1765 e 1784, especialmente a última, para o Corredor das Mangas, foram realizadas em parceria com a Olaria da Rua da Madragoa e com o pintor Bernardo José de Sousa.

### **cronologia**

1749-05-11. Domingos Jorge e a esposa Eufrásia Maria da Piedade, moradores na Rua da Madragoa, baptizaram o filho Francisco [Jorge da Costa], na paróquia de Santos. O doutor Francisco de Almeida Torres foi o padrinho.<sup>590</sup>

1774-01-27. Francisco Jorge da Costa, morador na freguesia do Salvador, casou-se com Maria Madalena da Conceição, na Paróquia de Nossa Senhora da Lapa. O mestre oleiro **Joaquim José Henriques** foi uma das testemunhas.<sup>591</sup>

1777-10-05. Com 28 anos, Francisco Jorge da Costa, morador na Rua das Trinas, associou-se à Irmandade de São José dos Carpinteiros, em Lisboa.<sup>592</sup>

---

<sup>590</sup> Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólio 7v.

<sup>591</sup> Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólio 8.

<sup>592</sup> João Castel-Branco Pereira – Notícias para a história dos azulejos na Real Fábrica de Louça in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.445.

1780. Entre as testemunhas do processo de habilitação de Francisco Jorge da Costa para familiar do Santo Ofício, destacam-se os pintores de azulejo **Bernardo José de Sousa**, **Guilherme da Costa Pinheiro** e **Joaquim de Oliveira**, e os mestres oleiros **Joaquim José Henriques** e Ana Maria do Nascimento, viúva do mestre oleiro **António Rodrigues de Almada**, que alegam um conhecimento pessoal ou motivado pela realização de negócios.

1781-1792. Francisco Jorge da Costa foi responsável pelo fornecimento de 63.300 azulejos para o Convento do Santíssimo Coração de Jesus [Estrela], que corresponderam a uma despesa total de 2.279\$942 réis.<sup>593</sup>

1784-05-20. Francisco Jorge da Costa passou um recibo com a despesa dos azulejos para a sala das Mangas da Real Quinta de Queluz.<sup>594</sup>

1784-07-20. Francisco Jorge da Costa passou um recibo da despesa do azulejo assente no jardim da Real Quinta de Queluz, “defronte do embrexado”, assinado pelo arquitecto Mateus Vicente de Oliveira.<sup>595</sup>

1787-05-10. Francisco Jorge da Costa assentou azulejos no Paço Real de Samora Correia, por ordem do arquitecto Manuel Caetano de Sousa.<sup>596</sup>

1796-04-08. Francisco Jorge da Costa, mestre azulejador da Real Casa do Infantado e da Real Casa das Obras, foi fiador do mestre pedreiro Francisco Fernandes para a construção do muro da cerca das religiosas carmelitas do convento dos Cardais.<sup>597</sup>

1829-07-16. Óbito de Francisco Jorge da Costa.<sup>598</sup>

---

<sup>593</sup> Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa e os ciclos iconográficos para o convento do Santíssimo Coração de Jesus in *Actas do I Colóquio Sacrae Imagines*, 2013, p.108.

<sup>594</sup> António Pequito Caldeira Pires - *História do Palácio Nacional de Queluz*, 1924-1926, volume I, p.405.

<sup>595</sup> António Pequito Caldeira Pires - *História do Palácio Nacional de Queluz*, 1924-1926, volume II, p.355.

<sup>596</sup> António Pequito Caldeira Pires - *História do Palácio Nacional de Queluz*, 1924-1926, volume I, p.407.

<sup>597</sup> Ayres de Carvalho - *Os três arquitectos da Ajuda: do "rocaille" ao neoclássico*, 1979, p.67.

<sup>598</sup> João Castel-Branco Pereira – Notícias para a história dos azulejos na Real Fábrica de Louça in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.445.

#### 5.1.11.4 BERNARDO JOSÉ DE SOUSA, PINTOR DE AZULEJOS (1738-act.1790)

O pintor Bernardo José de Sousa nasceu na freguesia de Santos, em 1738, e os pais eram próximos da família do ladrilhador Manuel Borges de Palma, que foi padrinho de baptismo da sua irmã Teodora.

Entre os anos de 1755-1760, Bernardo José foi discípulo do pintor de azulejos José dos Santos Pinheiro, testemunha do seu casamento com Dona Rosa Joaquina de São José, filha do capitão Luís Ferreira Salgado, na igreja paroquial de Santos, em 1759.

Nos primeiros anos de actividade, colaborou com a olaria da Rua da Oliveira-Castelo Picão do mestre oleiro Agostinho Baptista Soares, de quem era oficial em 1760, e quem apresentou como fiador quando da constituição da sociedade dos pintores de azulejo, em 1764.

Entre os anos de 1764-1769, Bernardo José foi o mais jovem dos membros da sociedade dos pintores de azulejo, liderada pelos experientes Sebastião de Almeida e José dos Santos Pinheiro, com a participação ainda de Valentim de Almeida e Joaquim de Brito e Silva.

No ano de 1773, Bernardo José é oficial da olaria da Rua da Madragoa, na gestão de Joaquim José Henriques, com quem realizou um desaparecido conjunto de azulejos de brutesco, policromos, para a Quinta da Piedade em Vila Franca de Xira, poucos anos depois, em 1778.

Desde 1770, travou amizade com o mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa, como testemunhou no processo de habilitação para familiar do Santo Ofício. É provável que tenha sido o autor dos azulejos para o corredor da manga da quinta real de Queluz, um conjunto que combina a *chinoiserie* com a representação das quatro estações do ano e as quatro partes do mundo, fornecidos por aquele mestre ladrilhador, em 1784.

Nesse conjunto, é invulgar a utilização da policromia para representação da parte central figurativa, algo que já havia sido realizado nos azulejos para a sala dos arceiros da Universidade de Coimbra, numa campanha datável de 1765-1770, na época em que participou na sociedade dos pintores de azulejo.

Depois da morte do mestre oleiro Joaquim José Henriques, Bernardo José deixou de colaborar com as olarias de Santos, e passou a colaborar com a Real Fábrica de Louça do Rato, onde adquiriu azulejos, em 1790.

Figura 211. Bernardo José de Sousa, c.1784. Detalhe dos painéis corredor da manga da Quinta Real de Queluz. Fotografia do autor.



### **cronologia**

1738-11-9. João André e Teresa de Jesus, baptizados e casados na freguesia de Santos baptizaram o filho Bernardo na Paróquia de Santos. Bernardo da Silva e Francisca Maria foram os padrinhos.

Aos nove dias do mês de Novembro de mil setecentos e trinta e oito baptizou, de minha licença, o Padre João Pereira Soares, a Bernardo, filho de João André e de Tereza de Jezus, baptizados e recebidos nesta freguesia; foram padrinhos Bernardo da Silva e Francisca Maria, dia *ut supra*.<sup>599</sup>

1740-10-02. O mestre ladrilhador **Manuel Borges de Palma** foi padrinho da menina Teodora, irmã do pintor de azulejos Bernardo José de Sousa.<sup>600</sup>

---

<sup>599</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1734-1739, B-15, fólio 121.

<sup>600</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1739-1743, B-16, fólio 42.

1759-08-21. Bernardo José de Sousa, filho de João André de Sousa e Teresa de Jesus, casou-se com Dona Rosa Joaquina de São José, filha do capitão Luís Ferreira Salgado. O pintor de azulejos **José dos Santos Pinheiro** foi uma das testemunhas de casamento.

Aos vinte e hum dias do mês de Agosto de mil setecentos cincoenta e nove, em esta Parrochial Igreja de Santos, em minha presença e das testemunhas abaixo assignadas, se receberam por marido e mulher, na forma do Sagrado Concilio Tredentino e Constituíam desse Patriarchado, Bernardo Joseph de Souza, filho de João André e de Thereza de Jezus, baptizado nessa freguesia, com D. Roza Joachina de Sam Joseph, filha do Capitam Luis Ferreira Salgado e de Dona Anna de Sancta Rita, baptizada na freguesia de Santa Catherina, e ambos moradores nessa freguesia para o que me apresentaram banhos correntes nas freguesias. E presentes foram testemunhas Joseph dos Santos Pinheiro, morador na Rua direita das Trinas e Antonio Gomes de Araujo, morador na Rua Larga da Bela Vista; de que fiz esse assento, que assinei com as testemunhas, anno *ut supra*.<sup>601</sup>

1760. Bernardo José integra o conjunto de colaboradores da olaria de Agostinho Baptista Soares, na Rua da Oliveira.<sup>602</sup>

1762-1763. Bernardo José foi identificado nos livros da Décima de Lisboa, como oficial de pintor de azulejo, morador na Travessa da Oliveira, no bairro do Mocambo.<sup>603</sup>

1763-04. Bernardo José, pintor de azulejos, morador na Travessa da Oliveira, Freguesia de Santos-o-Velho, é uma das testemunhas da aprovação do testamento do mestre oleiro **Francisco de Sales**.

1764. No Rol de Confessados desse ano, Bernardo José foi identificado como oficial da Olaria da Rua da Oliveira, de **Agostinho Baptista Soares**.<sup>604</sup>

1764-02-02. Bernardo José e Dona Rosa de São José, moradores na Travessa da Oliveira, baptizaram a filha Inácia, na paróquia de Santos.

Em os dous dias do mes de Fevereiro de mil settecentos secenta e quatro baptizou, debaixo de condição, por ter sido baptizada em caza, em caso de necessidade da vida

---

<sup>601</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1756-1762, C-13, fólho 199.

<sup>602</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1760, fólho 36.

<sup>603</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.31.

<sup>604</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1764, fólhos 201v e 202.

do baptismo, e pus os Santos olios a Ignacia, que nasceu em dezasseis de Janeiro proximo passado, filha legitima de Bernardo Joze, baptizado em esta freguesia e de Donna Rosa de Sam Joseph, baptizada na freguesia de Santa Catherina de Monte Sinay dessa cidade e recebidos nesta freguesia e nella moradores na Travessa da Oliveira, foi padrinho Joze Teotonio e Maria Ignacia, moradores nessa freguesia de que fiz esse assento era *ut supra*.<sup>605</sup>

1764-03-30. Bernardo José, morador na Travessa da Oliveira, foi padrinho do menino Bento, filho de Joaquim Ribeiro e Ana de Oliveira.<sup>606</sup>

1764-12-16. Bernardo José de Sousa, morador na travessa do Outeiro, do sítio da Bela Vista, é o mais novo dos pintores a participar na criação de uma sociedade para o «tráfico e laboração de pintar azulejo e mais pertences do mesmo emprego», na companhia de Valentim de Almeida, Sebastião Inácio de Almeida, José dos Santos Pinheiro e Joaquim de Brito e Silva. Bernardo José apresentou o oleiro **Agostinho Batista Soares**, morador a Castelo Picão, na freguesia de Santos, como fiador.<sup>607</sup>

c.1765-1770. [atribuição] Painéis com cenas campestres para a sala dos arqueiros da Universidade de Coimbra.

1769-07-06. Bernardo José de Sousa, morador na Travessa do Outeiro, do sítio da Bela Vista, assinou o contrato de dissolução da sociedade de pintores de azulejo.<sup>608</sup>

1773. Bernardo José de Sousa foi identificado como “oficial” do mestre oleiro **Joaquim José Henriques** na Olaria da Madragoa.<sup>609</sup>

1778. Em colaboração com o oleiro **Joaquim José Henriques**, da olaria da Rua da Madragoa, Bernardo José de Sousa, passa um recibo pelo valor de 206 azulejos de brutesco que

---

<sup>605</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1762-1765, B-22, fólio 97.

<sup>606</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1762-1765, B-22, fólio 107v.

<sup>607</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59. Sobre o oleiro Agostinho Batista Soares, veja-se Celso Mangucci - “Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII” in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.165.

<sup>608</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

<sup>609</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1773 [páginas não numeradas].

forneceu para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira, dos Condes de Vila Nova de Portimão.

O azulejo que vai para a casa do senhor [sic] excelentíssimo senhor Conde de Vila Nova são 206, de brutesco, que importão 2884 réis. Só do oleiro, Joaquim José Henrique. O azulejo que pintei para a casa do Excentíssimo Senhor Conde de Vila Nova foram duzentos e seis, a preço de um vintém cada um, importam em 4120 réis de pintura. 7\$004. Bernardo José de Sousa.<sup>610</sup>

1780-01-18. O pintor de azulejo Bernardo José de Sousa, de 41 anos, morador na Rua das Trinas, na Freguesia da Lapa, foi testemunha do processo de habilitação do mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa, que conhece em virtude da amizade que “com elle tem o que haverá mais de dez annos.”<sup>611</sup>

1784-05-20. [atribuição] Bernardo José de Sousa pintou os azulejos que o mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa assentou na sala das Mangas da Real Quinta de Queluz.<sup>612</sup>

1790. O pintor de azulejos Bernardo José adquiriu azulejos a crédito, na Real Fábrica do Rato, em Lisboa.<sup>613</sup>

---

<sup>610</sup> Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.81.

<sup>611</sup> Documentação revelada por Sandra Costa Saldanha - Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real. Comunicação apresentada no colóquio *Quem faz o quê, processos criativos em azulejo*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 7 de Junho de 2017. IANTT, Tribunal do Santo Offício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco Jorge da Costa, maço 123, documento 1840, fólio 38-38v.

<sup>612</sup> António Pequito Caldeira Pires - *História do Palácio Nacional de Queluz*, 1924-1926, volume I, p.405.

<sup>613</sup> João Castel-Branco Pereira – Notícias para a história dos azulejos na Real Fábrica de Louça in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.444.



Figura 212. Bernardo José de Sousa, c.1784. Detalhe dos painéis de chinoiserie do corredor da manga da Quinta Real de Queluz. Fotografia do autor.

## 5.1.12 OFICINA DE VALENTIM DE ALMEIDA

### 5.1.12.1 DOMINGOS FRANCISCO (act.1685-1712)

Não foi possível determinar com exatidão a profissão de Domingos Francisco, pai de Valentim de Almeida, que não é o oleiro Domingos Francisco [1], casado com Ana Rodrigues, que dirigiu a Olaria da Travessa do Benedito e faleceu em 1705.

Os dados biográficos que dispomos também não correspondem ao oleiro Domingos Francisco[2] que residia na Olaria do Pé de Ferro, em 1706, quando da aquisição pelo mestre ladrilhador Sebastião Francisco, provavelmente o mesmo oficial de oleiro que se encontrava activo entre os anos de 1703-1705, mas com residência na Rua Larga das Olarias, nos Anjos.

Há ainda a possibilidade do pai de Valentim de Almeida ter sido um desconhecido pintor, que assentou como irmão da Irmandade de São Lucas, em 1701, mas do qual se desconhece qualquer outro dado biográfico.<sup>614</sup>

#### **cronologia**

1685-0-27. Casamento de Domingos Francisco, filho de João Vieira e Páscoa Gomes, de Torres Vedras, com Maria da Assunção, filha de Luís Domingues e de Maria Rodrigues, natural de Santa Ana, na Paróquia dos Anjos. O escrivão João Ribeiro e o pedreiro João de Gouveia, morador na Tinturaria, foram as testemunhas.<sup>615</sup>

1688-04-04. Baptismo de António, filho de Domingos Francisco e Maria de Almeida, na paróquia do Socorro.

Em quatro de Abril de mil e seiscentos e oitenta e oito baptizou, de minha licença, o Padre João Ribeiro, a Antonio, filho de Domingos Francisco e de sua mulher Maria de Almeida, padrinho Lopo Furtado de Mendonça.<sup>616</sup>

---

<sup>614</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.78 e 100.

<sup>615</sup> A mãe de Valentim de Almeida é identificada tanto como Maria de Assunção, Maria de Almeida e Maria de Almeida de Assunção. IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Anjos, *Livro de registo de casamentos*, 1680-1698, C-4, fólio 180.

<sup>616</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Socorro, *Livro de registo de baptismos*, 1683-1702, B-5, fólio 68.

1692-02-25. Baptismo de **Valentim de Almeida**, filho de Domingos Francisco e Maria de Almeida de Assunção, na Paróquia do Socorro.<sup>617</sup>

1712-07-24. Domingos Francisco, casado com Maria de Almeida, faleceu na sua residência, na Rua do Capelão.

Em os vinte e quatro dias do mês de Julho de mil setecentos e doze, faleceo, com os Sacramentos, excepto o da Extrema Unção, por senão pedir a tempo, Domingos Francisco, cazado com Maria de Almeida, morador na Rua do Cappellão, não fez testamento, esta sepultado nessa freguesia, de que fiz esse assento era *ut supra*.<sup>618</sup>



Figura 213. Valentim de Almeida e Sebastião Gomes Ferreira, detalhe dos painéis exteriores da Ermida do Senhor Morto, 1749. Quinta da Piedade, Vila Franca de Xira. Fotografia do autor.

<sup>617</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia do Socorro, *Livro de registo de baptismos*, 1683-1702, B-5, fólio 213.

<sup>618</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia do Socorro, *Livro de registo de óbitos*, 1693-1719, O-3, fólio 132v.

### 5.1.12.2 VALENTIM DE ALMEIDA, PINTOR DE AZULEJOS (1692-1779)

Valentim de Almeida foi um pintor de azulejos que desenvolveu uma longa e influente carreira de mais de cinco décadas, em colaboração com as olarias dos três pólos de produção de Lisboa.

O anonimato que acompanhou o seu percurso profissional foi fruto do processo colectivo de produção do azulejo, da relação com os mestres oleiros e com os ladrilhadores, que no seu caso cedeu lugar à predominância da parceria de Nicolau de Freitas com Bartolomeu Antunes, com quem colaborou, a partir dos meados da década de 40, quando da formação da Grande Oficina.

Foi também fruto de um certo espírito de camaradagem oficial, estabelecido pela colaboração com o genro, Sebastião Gomes Ferreira, com o filho Sebastião de Almeida, e ainda, a partir de 1764, pela participação na sociedade dos pintores, na companhia de José dos Santos Pinheiro, Joaquim de Brito e Silva e Bernardo José de Sousa, todos eles também pintores anónimos.

Esse espírito de identidade coletiva é comum entre os pintores de têmpera associados na Irmandade de São Lucas, e como bem analisaram Susana Flor e Pedro Flor, o reconhecimento profissional de Valentim de Almeida como pintor de azulejos, beneficiou de uma longa e pouco comum participação nos negócios da confraria profissional, documentada entre os anos de 1717-1750.<sup>619</sup>

Esse anonimato prosseguiu com a colaboração com os pintores a óleo, como no caso da campanha para o Mosteiro da Graça, com Jerónimo da Silva, em 1730.<sup>620</sup>

Esse reconhecimento no meio dos pintores lisboetas, fez com que fosse diretamente contactado em Lisboa pelos emissários da Sé do Porto, em 1729, e que o pintor José Francisco Botapouco o indicasse para a realização do registo de Nossa Senhora da Conceição, para um lagar do Mosteiro de Santiago de Palmela, em 1762.

Apesar de nascido no Socorro, o aprendizado de Valentim de Almeida decorreu entre Santos e Santa Catarina, onde colaborou com a Olaria da Rua da Madragoa, de Bernardo Francisco e

---

<sup>619</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.161-162.

<sup>620</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.59.

nas de Santa Catarina, onde conheceu a esposa Teodora de Escárzia, filha do mestre pedreiro Domingos da Costa, com quem casou em 1718.

Como bem atribuído por José Meco, a primeira obra importante de Valentim de Almeida foi realizada para a igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche, nas olarias dos Anjos, em 1723, em colaboração com o mestre ladrilhador Manuel da Silva.<sup>621</sup>

Valentim de Almeida também colaborou com o ladrilhador Domingos de Almeida, filho de Manuel da Silva, que na Quaresma de 1738, residia na casa do pintor.

A sua obra ficou marcada pela crescente importância da azulejaria em assumir um vocabulário decorativo como signo de modernidade, e Valentim de Almeida foi autor das máquinas teatrais que envolvem as cenas dos Cânticos dos Cânticos para o claustro da Sé do Porto, participou nas inovações *rocaille* do Convento de Nossa Senhora das Necessidades e adoptou o vocabulário ornamental rococó nos azulejos para o oratório da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.

Em Santos, onde os róis de confessados identificam a sua moradia pelo menos desde 1731, Valentim de Almeida vai retomar a colaboração com a Olaria da Rua do Guarda-mor e a da Rua da Madragoa, e estabelecer uma relação clientelar com a Casa dos Condes de Vila Nova de Portimão, com sucessivas encomendas para o Palácio de Santos e para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira, pelo menos até ao ano de 1755.

Tudo indica que, nesse período, entre os anos de 1744 e 1749, em colaboração com o genro, o pintor Sebastião Gomes Ferreira, Valentim de Almeida realizou os azulejos para o Colégio do Espírito Santo de Évora.

Entre os anos de 1753 e 1757, Valentim de Almeida fixou residência no Castelo Picão e colaborou com o mestre oleiro Agostinho Baptista Soares, com quem realizou os azulejos que, em 1754, reclama ainda não terem sido pagos pelo falecido mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.

---

<sup>621</sup> José Meco, *O azulejo em Portugal*, 1989, pp.230-231. Sobre essa campanha veja-se o rigoroso estudo de Flávio Gonçalves – “As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na Arte Portuguesa na primeira metade do século XVIII in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 1983, III série, número 89, I tomo, pp. 245-269. A data refere-se à celebração do contrato, recentemente transcrito por Miguel Portela – “Manuel da Silva: mestre dos azulejos da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche” in *Jornal O Figueirense*, 16 de Julho de 2016, pp.8-9.

Entre os anos de 1758 e até ao fim da vida, Valentim de Almeida residiu na Rua de Nossa Senhora dos Remédios, numa nova urbanização promovida pelas proprietárias dos terrenos, as freiras do Mosteiro de Nossa Senhora da Soledade, e voltou a colaborar preferencialmente com a Olaria da Rua da Madragoa.

Em 1764, com 72 anos, Valentim de Almeida, continuava a pintar azulejo num processo diário, mecânico e extenuante. O pintor foi uma espécie de patrono da sociedade dos pintores de azulejo liderada por Sebastião de Almeida e por José dos Santos Pinheiro, e no contrato havia uma cláusula escrita a pensar no seu caso, prevendo que em caso de doença permanente que o impedisse de trabalhar, receberia uma pequena pensão de sustento:

...porque sucedendo haver molestia que delle se não espera milhora, com que por nenhum modo posso usar da occupação, não sendo molestia galica, se lhe não habaterá couza alguma, e neste cazo só se lhe dará ao tempo de qualquer ajuste de contas dez por cento da sua importancia pera a sua sustentação, bem entendido que isto so fica tendo lugar não tendo o tal doente bens ou meynos alguns de que se possa alimentar; porque tendo-os, não vencerá couza alguma...<sup>622</sup>

O inventário dos seus bens é revelador de que não foi dos que mais beneficiou com os rendimentos da produção de azulejos, e além da casa em que residia, na Lapa, arrendada ao Mosteiro das Trinas, possuía apenas a propriedade herdada do pai, na Rua do Capelão.

---

<sup>622</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.56-57.

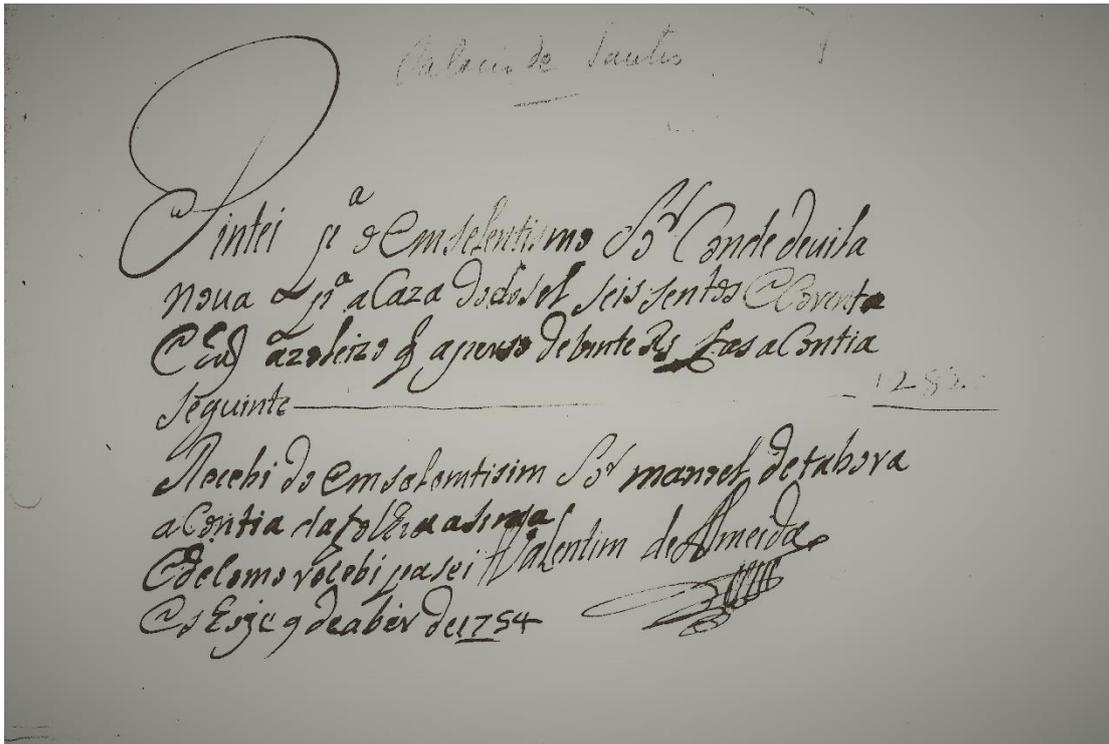


Figura 214. Recibo de pintura de azulejos de Valentim de Almeida, 1754. IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes.

### cronologia

1692-02-25. Domingos Francisco e Maria de Almeida de Assunção baptizaram o filho Valentim de Almeida na freguesia de Socorro. Luís de Sousa foi o padrinho.

Em vinte e cinco de fevereiro de mil seiscentos e noventa e dois, baptizou, de licença minha, o Padre Domingos Bernardes, a Valentim, filho de Domingos Francisco e de sua mulher Maria de Almeida de Assumpção, padrinho Luís de Souza.<sup>623</sup>

1714-03-19. Com vinte e dois anos, Valentim de Almeida, morador na Rua do Capelão, foi padrinho de Máxima, filha do mestre oleiro **Bernardo Francisco** da Olaria da Rua da Madragoa.<sup>624</sup>

1717-10-31. Valentim de Almeida, com 25 anos, morador na Rua Suja, na freguesia de Socorro, tornou-se membro da Irmandade de São Lucas.<sup>625</sup>

<sup>623</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia do Socorro, *Livro de registo de baptismos*, 1683-1702, B-5, fólio 213.

<sup>624</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-5, fólio 184v.

<sup>625</sup> Francisco Augusto Garcez Teixeira - *A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas*, 1931, p.84.

1718-02-23. Valentim de Almeida casou-se na Igreja Paroquial do Socorro, com Teodora Maria de Escárchia, filha de Domingos da Costa e Maria de Escárchia. O pai da noiva, Domingos da Costa, morador na Rua das Parreiras, em Santa Catarina, e Boaventura Capdeville, morador na Rua Direita de São Bento, em Santos-o-Velho, foram as testemunhas.

Em vinte de tres de Fevereiro de mil setecentos e dezouto annos, pelas dez horas da manham, nessa Parochial Igreja de Nossa Senhora do Socorro, perante mim Cura dela se receberão por marido e mulher como manda a Santa Madre Igreja de Roma guardada a forma do Sagrado Consilio Tridentino e costume do Arcebispado, com banhos correntes, sem impedimento, Valentim de Almeyda, filho de Domingos Francisco e de sua mulher Maria de Almeyda, naturais dessa cidade; elle, contrahente, baptizado nessa freguesia e nella morador e desobrigado a Quaresma passada; com Theodora Maria Descarça, filha de Domingos da Costa e de sua mulher Maria Descarça, naturais dessa Cidade; e ella contrahente baptizada na freguesia de Santa Catherina de Monte Sinay e nella se desobrigou as quaresmas passadas; forão testemunhas presentes Domingos da Costa, morador na Rua das Parreiras da freguesia de Santa Catherina de Monte Sinay, e Boa Ventura Capdevilla, morador na Rua Direita de São Bento, freguesia de Santos, e mais gente que presente estava de que fiz esse assento.<sup>626</sup>

1719-01-29. Valentim de Almeida, morador na Rua do Capelão, celebra o baptismo da filha Ana Amadora, na Paróquia do Socorro. Está presente o padrinho António Correia da Franca, enquanto a madrinha, Joana Maria de Escárchia é representada por Frei Veríssimo da Encarnação, religioso da Ordem Terceira de São Francisco.

Em vinte e nove de Janeiro de mil setecentos e dezanove baptizei a Anna, filha de Valentim de Almeida e de sua mulher Theodora Maria, moradores na Rua da Capellam dessa freguesia, e nella Recebidos; padrinhos Antonio Correa da Franca e Anna Maria de Escarça, por seu procurador Frey Verissimo da Encarnação.<sup>627</sup>

1722. O pintor Valentim de Almeida foi mordomo da Irmandade de São Lucas, na gestão presidida por Júlio Cesar de Temine.<sup>628</sup>

---

<sup>626</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia do Socorro, *Livro de registo de casamentos*, 1713-1722, C-7, fólio 132 v.

<sup>627</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia do Socorro, *Livro de registo de baptismos*, 1713-1722, B-7, fólio 145.

<sup>628</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.84.

- 1723-03-07. [atribuição] Valentim de Almeida pintou os azulejos para a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche em colaboração com o mestre ladrilhador **Manuel da Silva**.<sup>629</sup>
- 1724-1725. O pintor Valentim de Almeida serviu como procurador na Irmandade de São Lucas, na gestão presidida pelo pintor André de Castro.<sup>630</sup>
- 1727-02-02. Valentim de Almeida e Teodora de Escárchia baptizaram o filho de **Sebastião Inácio de Almeida**, na igreja paroquial dos Anjos.
- 1729-10-09. Valentim de Almeida e Teodora de Escárchia, moradores na rua direita de Santana, baptizaram o filho **Inácio Veríssimo de Almeida**, na freguesia da Pena.<sup>631</sup>
- 1729-1732. Durante quatro anos seguidos, Valentim de Almeida foi primeiro assistente do pintor Brás de Oliveira Velho, juiz da Irmandade de São Lucas.<sup>632</sup>
- 1729-1730. Valentim de Almeida pintou os azulejos para o claustro inferior da Sé do Porto junto das olarias do Mocambo, na freguesia de Santos-o-Velho. Os pagamentos foram realizados em Lisboa, pelo provedor da Mitra, José da Silva Leal, por ordem do cónego magistral Domingos Barbosa.<sup>633</sup>
1730. Valentim de Almeida colabora com o pintor Jerónimo da Silva em pinturas para o Mosteiro da Graça.<sup>634</sup>
- 1731-03-19. Valentim de Almeida, morador na Rua do Guarda-mor, inscreveu-se como irmão da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>635</sup>

---

<sup>629</sup> A data refere-se à celebração do contrato, recentemente transcrito por Miguel Portela – “Manuel da Silva: mestre dos azulejos da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche” in *Jornal O Figueirense*, 16 de Julho de 2016, pp.8-9.

<sup>630</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.85.

<sup>631</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia da Pena, *Livro de registo de baptismos*, B-10, 1728-1736, fólio 34.

<sup>632</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.86-87.

<sup>633</sup> Flávio Gonçalves – “A data e o autor dos azulejos do Claustro da Sé do Porto” in *Revista da Faculdade de Letras – História*, série 2, 1987, volume 4, pp.257-272.

<sup>634</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.59.

<sup>635</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1671-1734, fólio 285v.

1731. Valentim de Almeida com a esposa Teodora de Escárchia, as filhas Ana Amadora e Josefa Maria Constança [sic], foram vizinhos da olaria da Rua do Guarda-mor. Viviam na mesma habitação, a mãe do pintor, a viúva Maria de Almeida, uma sobrinha de nome Teresa Joana, e ainda Luísa Maria, Maria Luísa e Dionísio Macedo. O pintor tinha um aprendiz, de nome Teotónio José.<sup>636</sup>

1732-09-08. Valentim de Almeida e Teodora de Escárchia baptizaram a filha, Maria Anastácia, na Paróquia de Santos-o-Velho. Francisco da Silva foi o padrinho.

Aos oito dias do mês de Setembro de mil e settecentos e trinta e dois baptizei e pus os santos olios a Maria Anastazia, nascida a vinte e hum de Agosto proximo passado, filha de Valentim de Almeida, baptizado na freguesia de Nossa Senhora do Socorro desta cidade occidental, e de Theodora Maria de Escaçe, baptizada na freguesia de Santa Catherina do Monte Sinai da mesma cidade, e recebidos na do Socorro assima dita; foi padrinho Francisco da Silva, de quem fiz este acento, dia *ut supra*.<sup>637</sup>

1734-07-11. Valentim de Almeida e Teodora de Escárchia fazem batizar o filho, **José [Baptista de Almeida]**, em Santos-o-Velho.<sup>638</sup>

1736-1737. Valentim de Almeida, morador na Rua do Guarda-mor, fez o pagamento das contribuições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>639</sup>

1738-02-02. Valentim de Almeida foi eleito como procurador da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>640</sup>

1738-05-09. Valentim de Almeida passou um recibo sobre o pagamento dos desaparecidos azulejos da varanda do Palácio de Santos, em Lisboa, dos Condes de Vila Nova de Portimão (Palácio Marqueses de Abrantes, actual Embaixada de França, em Lisboa).

---

<sup>636</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1731-1732, fólio 46v.

<sup>637</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1728-1734, B-14, fólio 141v.

<sup>638</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1734-1739, B-15, fólio 2.

<sup>639</sup> AHSV, Presidência do bairro do Mocambo. *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735, fólio 285v.

<sup>640</sup> fólio 90.

Recebi do seletimo Senhor Conde de Vila Nova seis mil e cantorsentos, a conta da obra de pintura de azulejo que fiz para o dito senhor, para huma baranda. E de como os recebi passei este hoje 9 de maio de 1738. Lisboa Osidental, Valentim de Almeida.<sup>641</sup>

1738. Valentim de Almeida residia na Rua do Guarda-mor, com a esposa Teodora Maria de Escárchia. Na moradia vivem também a filha Ana Amadora, os filhos [sic] **Domingos de Almeida**, **Sebastião Inácio [de Almeida]** e **Inácio [Veríssimo de Almeida]**; a sogra de Valentim de Almeida, Maria de Escárchia, e uma filha [sic] Josefa Maria Lourença. Nesse ano, o pintor tinha dois aprendizes, **Sebastião Gomes [Ferreira]** e Agostinho de Oliveira e contava ainda com o auxílio do moço Dionísio de Macedo.<sup>642</sup>

1740. Valentim de Almeida residia na Rua das Janelas Verdes, na banda do Norte, com a esposa Teodora Maria de Escárchia. Na moradia viviam também: Maria de Escárchia [sogra de Valentim de Almeida]; Josefa Maria Lourença, o casal **Sebastião Gomes Ferreira** e Ana Amadora; os filhos Inácio Veríssimo e **Sebastião Inácio [de Almeida]**; a filha, menor, Maria Anastácia; Dionísio de Macedo, o moço António e Catarina Gonçalves.<sup>643</sup>

1740. Valentim de Almeida assinou o acordo entre a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Santos-o-Velho e os Condes de Vila Nova de Portimão para a cedência de terrenos para a ampliação da capela-mor.

1742. Valentim de Almeida foi vizinho da Olaria da Rua do Olival, com o seu genro e colaborador **Sebastião Gomes Ferreira**. Na mesma residência vivem Maria de Escárchia, sogra e viúva e sua irmã Josefa Maria Lourença e também os filhos **Sebastião Veríssimo** [sic], Inácio Veríssimo, **José [Baptista] de Almeida** e Maria Anastácia. Estão ainda referenciados os moços Dionísio Macedo, Miguel e Maria.<sup>644</sup>

1743. Valentim de Almeida foi eleito definidor da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Santos-o-Velho, onde participa na eleição da comissão que deveria dirigir a obra da capela-mor.

---

<sup>641</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, *Recibos de despesas com ladrilhos, telhas e azulejos*, c.1700-1800, número 99, registo 2103, documento 18.

<sup>642</sup> AHSV, *Livro da desobrigação da Quaresma da Freguesia de Santos do anno de 1738*. Fólios não numerados.

<sup>643</sup> AHSV, *Livro da desobrigação da Quaresma da freguezia de Santos do anno de 1740* [páginas não numeradas].

<sup>644</sup> Sebastião Veríssimo é, obviamente, Sebastião Inácio de Almeida. AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho, 1742* [sem numeração de páginas].

- 1744-01-14. Valentim de Almeida foi testamenteiro de Manuel de Escarça Godinho, que faleceu na Paróquia de Santos.<sup>645</sup>
1744. Valentim de Almeida residia na Travessa das Inglesas com a esposa Teodora Maria de Escárchia, Josefa Maria Lourença, a filha Maria Anastácia, os filhos Inácio Veríssimo, **Sebastião Inácio**, e Josefa Baptista; a criada Josefa, o escravo António de Carvalho e Madalena de Brito. O pintor de azulejos é vizinho do mestre ladrilhador Manuel Borges.<sup>646</sup>
- 1745-1749. [atribuição] Valentim de Almeida colaborou com **Sebastião Gomes Ferreira** na pintura dos azulejos para as salas de aula do Colégio do Espírito Santo de Évora.<sup>647</sup>
1746. Valentim de Almeida e a família residiam na Rua da Madragoa.<sup>648</sup>
1746. Valentim de Almeida colabora com o oleiro Francisco de Sales da Olaria da Rua da Madragoa e com o ladrilhador Francisco Martins no fornecimento de azulejos para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira, dos Condes de Vila Nova de Portimão.
1747. Valentim de Almeida e a família residiam na Rua Direita da Freguesia.<sup>649</sup>
1747. [atribuição] Valentim de Almeida pintou os silhares ornamentais rocaille da escadaria do Palácio-Convento de Nossa Senhora das Necessidades, em Lisboa, uma obra dirigida pelos mestres ladrilheiros **Bartolomeu Antunes**, **António Antunes**, **João Antunes [2]**, e **João Nunes de Oliveira**.<sup>650</sup>
1749. Valentim de Almeida e a família residiam na Rua Direita da Freguesia.<sup>651</sup>

---

<sup>645</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais. Paróquia de Santos-o-Velho. *Livro de registo de óbitos*, 1736-1744, O-4, fólio 180v.

<sup>646</sup> AHSV, Livro que servio para a desobrigaçam da Quaresma de 1744, fólio 41v.

<sup>647</sup> Veja-se José Meco – *O Azulejo em Portugal*, 1989, pp.230-232.

<sup>648</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1746, fólio 55.

<sup>649</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1747, fólio 3-3 v.

<sup>650</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144.

<sup>651</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1749, fólio 3v.

1750. Segundo o registo das contribuições da Irmandade de São Lucas, o pintor Valentim de Almeida, casado com Teodora Maria, morador de frente ao Conde de Vila Nova, deve 80 réis e serviu na mesa como 2º assistente do prefeito, o pintor André Gonçalves.<sup>652</sup>

1752. Valentim de Almeida reside na Rua da Madragoa, na banda do Norte. Além da esposa, vivem na mesma casa, os filhos **Sebastião Inácio de Almeida, José Baptista de Almeida**, Maria de Anastácia de Escárchia e Ana Amadora de Escárchia, o neto Valentim Gomes de Almeida, Josefa Maria Lourença, Josefa de Escárchia, Josefa Maria, criada, e João de Andrade, criado.<sup>653</sup>

1753. Valentim de Almeida e a família residiam no Castelo Picão, vizinhos da Olaria de **Agostinho Baptista Soares**.<sup>654</sup>

c.1754. O pintor Valentim de Almeida consta do livro de registo de dívidas do Conde Dom Pedro de Lencastre, que havia falecido em 1752, e cujas dívidas foram pagas pela Condessa de Vila Nova.

E a Valentim de Almeida, o pintor de azuleijos, toda a quantia que se lhe devia que faz 98\$195.<sup>655</sup>

1754. Valentim de Almeida é morador na Rua da Madragoa, na banda do Norte. Além da esposa vivem na mesma casa, os filhos **Sebastião Inácio de Almeida, José Baptista de Almeida**, Maria de Anastácia de Escarce a filha e viúva Ana Amadora de Escarce, o neto Valentim Gomes de Almeida, a criada Josefa Maria e o criado João de Andrade.<sup>656</sup>

1754-04-09. Valentim de Almeida emitiu o recibo sobre o pagamento de 641 azulejos que pintou para a casa do dossel do Palácio de Santos. Dois dias antes, em 7 de Abril do mesmo ano, o mestre oleiro **Francisco de Sales** havia emitido um recibo com a mesma quantidade de azulejos para o pagamento desse trabalho.

Pintei para o emselentissimo senhor Cande de Vila Nova, para a caza do dossel, seiscentos e corenta e hum azoleizo, que a perso de vinte reis, faz a contia seguinte

---

<sup>652</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.172.

<sup>653</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1752 [páginas não numeradas]

<sup>654</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1753, fólio 47.

<sup>655</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, livro 248, registo 4803, *Livro de dívida do excelentíssimo Conde D. Pedro de Lencastre*, fólio 38v.

<sup>656</sup> AHSV, *Rol de Confessados desta freguezia de Santos deste anno de 1754*, folio 48v.

12820. Recebi do emselementisim senhor Manoel de Tabora a contia da folha asima. E de como recebi passei as hoje 9 de abir de 1754.<sup>657</sup>

1754-09-29. Assento de posse pintor de azulejos Valentim de Almeida como procurador da Mesa do Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos, com o pagamento de 5\$000 reis. D. Manuel de Távora, em representação da casa de Vila Nova de Portimão, foi juiz, e o oleiro **António Rodrigues de Almada**, o procurador da Irmandade.<sup>658</sup>

1754-11-19. Valentim de Almeida declara-se credor da quantia de 16.136 reis, nos autos de inventário e partilhas do mestre ladrilhador de Bartolomeu Antunes. Entre as testemunhas que depõem a seu favor, encontram-se os jovens pintores de azulejo **Martinho José e Salvador de Sousa e Carvalho**, e também o mestre ladrilhador **Tomás de Barros**.

Diz Valentim de Almeyda, mestre pintor de azulejo/ que Bartholomeo Antunes, já defunto, lhe ficou de/vendo a quantia de dezasseis mil cento e trinta e seis/ reis, procedidos da pintura que o suplicante lhe fez, para algumas/ obras do seu officio de ladrilhador que era, e como o suplicante/ quer justificar a dita divida perante o escrivão deste/ juizo, afim de se lhe fazer a separação de bens para o seu pagamento...<sup>659</sup>

1755. [atribuição] Valentim de Almeida colaborou, no âmbito da Grande Oficina, na pintura dos azulejos para as conversadeiras e paredes laterais do tanque da Real Quinta de Queluz, em parceria com o mestre ladrilhador **João Nunes de Oliveira**.<sup>660</sup>

1755-04-14. Valentim de Almeida passa o recibo sobre o pagamento dos 175 azulejos que pintou, em colaboração com o mestre oleiro **Francisco de Sales**, para o jardim do Palácio de Santos, dos Condes de Vila Nova de Portimão.

Pintei para o emselentisim senhor Conde de Vila Nova, para o jardim, cento e setenta e sinco azoleijos, que a presso de vinte réis cada hum, emporta a contia 3\$500.

---

<sup>657</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>658</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1746, fólios 18-19.

<sup>659</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>660</sup> Sobre o conjunto, veja-se António Caldeira Pires - *A história do Palácio Queluz*, 1924-1926, volume I, pp.294-296.

Valentim de Almeida. Recebi a contia asima decalrada que são tres mil e cinquentos reis, e de como a resebi passei este, hoje, 14 de abil de 1755. Valentim de Almeida.<sup>661</sup>

1757. Valentim de Almeida residia no Castelo Picão, na vizinhança da olaria de **Agostinho Baptista Soares**. Da extensa família do pintor fazem parte a esposa Teodora Maria de Escárchia, os filhos **Sebastião Inácio de Almeida**, **José Baptista de Almeida** e Maria de Anastácia de Escárchia, e ainda Josefa Maria Lourença, Josefa de Escárchia, Josefa Maria, criada, Manoel de Andrade, moço e Francisco Monteiro, moço.<sup>662</sup>

1758. Valentim de Almeida e a família mudam-se, definitivamente, para a Rua de Nossa Senhora dos Remédios, no novo Bairro da Trinas do Mocambo.<sup>663</sup>

1760-07-07. Valentim de Almeida, morador na Rua de Nossa Senhora dos Remédios, é testemunha do casamento do mestre oleiro **Joaquim José Henriques** com Joana Teresa, filha do mestre oleiro Francisco de Sales.

1762. Valentim de Almeida, morador ao Mocambo, é devedor do imposto da décima, como proprietário de um prédio na Rua do Capelão, na freguesia do Socorro.<sup>664</sup>

*Casas de Valentim de Almeida, andam em 40\$R, deve mil setesentos e vinte.*<sup>665</sup>

1762-07-10. Valentim de Almeida emite um recibo sobre o pagamento de registo de azulejos com a representação de Nossa Senhora da Conceição, para um lagar situado em Alferrara, freguesia de São Pedro, pertencente ao Convento de Santiago de Palmela:

Recebi do Muito Reverendo Padre Clemente Monteiro Bravo, a quantia de outo mil reis, que por tanto me ajustei, e emportou o feitio de hum painel de azolejo que fiz com a pintura de Nossa Senhora da Conceisção, para se por na parede de hum lagares do Real Convento de Palmela, e por me dar por pago e ser verdade o referido, lhe

---

<sup>661</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

<sup>662</sup> AHSV, *Livro da desobrigação da Quaresma do anno de 1757*, fólio 47.

<sup>663</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1758.

<sup>664</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.26.

<sup>665</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Décimas de Prédios, Anjos*, 1762, livro 2987, fólio 54v.

passei a presente de minha letra, que assinei. Lisboa, 10 de julho de 1762. Valentim de Almeida.<sup>666</sup>

1762-07-10. O intermediador da encomenda, o pintor dourador Francisco dos Santos Botapouco envia o recibo do pintor Valentim de Almeida ao superior do convento, o Padre Clemente Monteiro Bravo.

Meu compadre, remeto o resibo do pintor, pois chamase Valentim de Almeida, mora nas terras das freiras trinas, numa rua nova que se abriu, chamada a Rua de Nossa Senhora dos Remedios, no meio da sua freguesia de Santos, na mesma rua e mesma freguesia, mora seu filho, chama-se o filho Sebastião Inácio de Almeida...”<sup>667</sup>

1762-07-25. Óbito de Josefa Maria Lourença, solteira, em casa de Valentim de Almeida, morador na Rua de Nossa Senhora dos Remédios.<sup>668</sup>

1764-12-16. Valentim de Almeida, morador na Rua de Nossa Senhora dos Remédios, do sítio da Lapa, participou na criação de uma sociedade de pintores para o «tráfico e laboração de pintar azulejo e mais pertences do mesmo emprego», na companhia do seu filho Sebastião Inácio de Almeida, e dos pintores José dos Santos Pinheiro, Joaquim de Brito e Silva, e Bernardo José de Sousa.<sup>669</sup>

1768. Valentim de Almeida e a família residiam na Rua de Nossa Senhora dos Remédios.<sup>670</sup>

1769-07-06. Valentim de Almeida, morador na Rua da Senhora dos Remédios, no sítio da Lapa, assinou o contrato de dissolução da sociedade de pintores de azulejo.<sup>671</sup>

---

<sup>666</sup> IANTT, Ordem de Santiago, Convento de Palmela, livro 287,

<sup>667</sup> IANTT, Ordem de Santiago, Convento de Palmela, livro 287.

<sup>668</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos, 1757-1762*, O-6, fólio 184v.

<sup>669</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

<sup>670</sup> AHSV, *Livro do rol de confessados* de Santos-o-Velho, 1768.

<sup>671</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

1773-74. Valentim de Almeida, morador na Rua de Nossa Senhora dos Remédios, pagou as contribuições para a Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Santos-o-Velho.<sup>672</sup>

1779-04-16. Óbito de Valentim de Almeida, na freguesia de Nossa Senhora da Lapa.

Em dezasseis de Abril de mil setecentos e setenta e nove, faleceu Valentim de Almeida, viúvo de Teodora Maria de Escarce, com todos os sacramentos, sem testamento. Veio a sepultar em esta, digo, a esta mesma freguesia, em fé do que me assinei, era *ut supra*.<sup>673</sup>

1779-08-19. Processo de inventário das peças de ouro e prata pertencentes a Valentim de Almeida, processo acompanhado pelo filho **José Baptisa de Almeida**.

[6] Certifico eu Estevão da Costa Pereira/ Comtraste de fiel desta cidade e ava/liador das pessos de ouro e Prata e dia/mantes que emirão no depozito Geral, por/ impedimento de Affonso Porsse de Sou/za, que eu pezei a avaliey/ Duas quulheres e quatro/ garfos de tres pontas cada hum, tudo lizo/ e vazado, mais dois resplandores, hum ma/yor, outro mais pequeno, peza tudo de Pra/ta sete onsas e duas outavas e meya, a rezão/ de sinco mil e seiscentos reis Marco/ emporta em sinco mil e sento e de/zoito reis 5\$118./ Dous pares de fivellas que/ servem para os sapatos e ligas em forma/ ouvadas com seus filetes e meyas ca/nas com suas folhaques e charneiras/ de ferro pezão de Prata da sorte que/ estão tres onsas e duas outavas e meya/ avaliada a Prata abatida as charnei/ras emporta em mil e quatro sentos reis/ dequelaro [sic] que não tem meya oitava 1\$400/ 6\$518 [6 v.º] vem da lauda retro/ 6\$518/ Hum espadim com qu/arnisão de Prata tudo com filetes/ e meyas canas em forma retrosido/ e lavrado em forma de comchas com/ dois bocais e botão e ponteira avalia/da da sorte em que esta e quatro mil/ e duzentos reis 4\$200./ Somão as tres adiçoins em dez/ mil e setesentos e dezoito reis 10\$718/ Por ser verdade a pre/zente pedida a [ileg.] pasey por mim/ feita e assignada. Lisboa, 19 de Agosto/ de 1779/ [assinatura] Estevão da Costa Pereira.<sup>674</sup>

1779-09-02. Termo de inventário dos bens móveis pertencentes a Valentim de Almeida, acompanhado pelo filho **José Baptisa de Almeida**.

---

<sup>672</sup> AHSV, *Livro da Presidência da Freguesia da Lapa*, 1773-1774, fólio 26.

<sup>673</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia da Lapa, *Livro de registo de óbitos*, 1770-1795, O-1, fólio 99v.

<sup>674</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra V, *Inventário dos bens de Valentim de Almeida*, 1779, maço 28, fólio 6 e 6v.

Termo de Juramento dado/ aos mestres e peritos./ Aos doiz dias do mes de Se/tembro de mil setecentos seten/ta e nove nesta cidade de Lisboa/ e cazas de morada do inventariante/ Jose Baptista de Almeйда, filho/ que ficou de valentim de Almeйда, donde eu escrivão vim,/ em observancia da comissão do/ Doutor Jose Caetano Cezar Ma/metti, Juiz Corregedor dos orphãos/ do Bairro Alto, lhe dey o juramen/to dos Santos Evangelhos, aos Mes/tres e peritos abaixo assignados,/ que se achavão por mim avizados,/ para que debaxo do Referido/ juramento avaliassem os bens/ que pello inventariante lhes/ fossem mostrados, e sendo pellos ditos Mestres e peritos recebido/ o juramento assim o promete/rão fazer com the era emca/rrigado de que fiz este termo/ que assignarão Cypriano Soares/ de Aguiar/ [assinaturas]

[fl. 7v.º] Hum Oratorio madeyra/ de pinho pintado cor de nogueyra/ com seus ornatos de talha, e figuras/ e seo armario por baixo, e parteleyras/ dentro com quatro meyas portas/ e sua banquetta pintada de varias/ cores onze palmos de alto e sinco/ de frente e meyo de fundo, e dentro/ huma imaje de christo cruze/ficado de palmo em cruz de esgalho/ Calvario de monte// hua imaje/ de Santo Antonio debaxo pintada/ com sua pianha emtalhada// Hua/ Image de Nossa Senhora de Con/ceição de madeyra Estufada de dois/ palmos e meyo de alto// outra de/ Santo Antonio de madeyra de/ tres quartos de alto// hum Bom/ Pastor de Marfim tudo esti/mado em onze mil reis com/ que se sahe 11\$000/ Seis tamboretas madeyras de/ nogueyra com acentos de Tripe/ Cramezim velhos avaliados em/ mil e outocentos reis com que se sahe 1\$800/ Hum Bofete de vestir ma/deira de pau santo per torcidos mun/to uzado avaliado em seiscentos/ reis com que se sahe 600.

[fl. 8] Huma banca Redonda ma/deyra de Pinho pintada de Nogueyra/ de seis pesp com Sua gaveta avaliada/ em seiscentos reis com que/se sahe 600/ Outra dita mais pequena munto/ velha avaliada em trezentos reis com/que se sahe 300/ Huma Papeleyra madeyra de Noguey/ra com sinco palmos digo com sin/co gavetas ferraje de latão ordinaria/ avaliada em dois mil reis com que/ se sahe 2\$000/ Huma caixa de seis palmos ma/deyra do Brazil pintada de preto com/ fixadura avaliada em seiscentos reis/ com que se sahe 600/ Hum banco de madeyra do Brasil/ dois palmos e meyo de comprido velho/ avaliado em quarenta reis com que se/ se ha 40/ Dois acentos de madeyra de Pinho/ avaliados em outenta reis com que se sahe 80/ Dois paineis ao Devino moldu/ras pretas hum delles roto em/ panno estimados em quinhentos reis/ com que se sahe 500/

[fl. 8 v.º] Hum bahu de couro de cabelo/ avaliado em quinhentos reis com que/ se sahe 500/ Hum bofete por torcidos mun/to velho avaliado em Seiscentos reis/ com que se sahe 600/ Hum espelho moldura de/ vidro com ornato de talha pintado/ de

douradura e faz o vidro de alto/ dous palmos e meyo avaliado em/ outocentos reis com que se sahe 800/Outro dito de dois vidros quatro pal/mos de alto molduras acharoadas/ munto velho avaliado em outo/centos reis com que se sahe 800/ Duas palcas madeyra de Pinho/ com talha dourada sem derandellas/ avaliadas em duzentos reis com que/ se sahe 200. Duas taboas com pinturas de duas/ marinhas molduras pretas avalia/das em mil reis com que se sahe 1\$000./ Sinco Paineis pequenos ao Devino/ molduras acharoadas pintura/ em taboa dois delles quebrado e/ avaliados em mil reis com que se sahe 1\$000.

[fl. 9] Outra taboa pintura de paiz/ munto velhas, avaliadas em seis/centos reis, com que se sahe 600./ Quatro sobre portas, madeyras/ de pinho, com ornatos de talha, velhas,/ avaliadas em quatro centos reis, com/ que se sahe 400./ Huns almarios, madeyra de/ pinho, pintados de encarnado, com/ suas portas lizas, parteleyras e gave/ta por baxo, avaliado em mil e outo/centos reis, com que se sahe 1\$800./ Huma caixa, madeyra de sedro,/ outo palmos de comprido, velha,/ avaliada em mil e qautrocentos reis,/ com que se sahe 1\$400./ Tres lançoes de linho, velhos e rotos,/ de tres ramos, avaliados em mil, e duzen/tos reis, com que se sahe 1\$200./ Huma Toalha de Meza, de olho/ de Perdiz, munto velha, avaliada em/ duzentos e quarenta reis, com que se sahe 240./ Hum travisseyro grande de ladi/lhos, velho, em duzentos/ e quarenta reis, com que se sahe 240.

[fl. 9 v.º] Outro dito pequeno de linho, lizo e ve/lho, avalaido em cem reis, com que se sahe 100./ Dois cobertores de papa, munto ve/lhos e rotos, avaliados em duzentos e qua/renta reis, com que se sahe 240./ Huma pouca de laã da terra,/ avaliada em outocentos reis, com/ que e sahe 800. Bens, acrescidos do uzo/ do defunto, são os seguintes:/ Huma cassaqua veutia [?], de brilhan/te, forrado de tafeta, velha, e o forro roto,/ avaliado em mil e duzentos reis, com/ que se sahe 1\$200. Huma cassaqua de baetão, alva/dio, forrada de baeta, velho, avaliado/ em mil e duzentos, digo, mil e seiscen/tos reis, com que se sahe 1\$600./ Huma cassaqua de liminte preto,/ forrada de tafeta, velha e virada, ava/liada em mil e duzentos reis, com/que se sahe 1\$200/ Hum/

[fl.10] Hum capote de jardo, cor de/ azeitona de Elvas, avaliada em dois/ mil reis, com que se sahe 2\$000. Huma capa de acompanhar o san/tissimo, velha e traçada, avaliada/ em outocentos reis, com que se sahe 800./ Duas camisas, hua de Guiam/ e outra de panno de linho, velhas,/ avaliadas em outocentos reis com/ que se sahe 800./ Huma cabeleyra de bolça ve/lha, avaliada em duzentos e quaren/ta reis, com que se sahe 240./ Hum chapeo velho, avaliado/ em cento e vinte reis, com que se sahe 120./ Declarou/ [fl. 10 v.º] Declaração do inven/tariante/ Declarou que ao tempo do

Faleci/mento do seu pay, Valentim de/ Almeйда, se achou a qauntia de vin/te e cinco mil e seiscentos reis com/ os quaes se fizerão as despezas fone/raes, e mais gastos que em seu lugar/ hirão lançadas, e com a dita quan/tia se sahe 25\$600/ Dinheiro ao tempo/ do falecimento.<sup>675</sup>

1779-09-02. O inventário dos bens de raiz pertencentes a Valentim de Almeida descreve a residência da Rua de Nossa Senhora dos Remédios, arrendadas ao Mosteiro de Nossa Senhora da Soledade, no Mocambo, e o prédio da Rua do Capelão, no Socorro, que pertencera ao seu pai.

[fl.11 v.9] Huma propriedade cita na Rua/ de Nossa Senhora dos Remedios, Fre/guesia de Nossa Senhora da Lappa/ do lado do Poente, contha de hum/ pavimento de lojeas, com cinco cazas,/ sendo huma terria e quatro soalha/das, sendo as suas frentes, e poente/ de Pedra e cal e todos os Portaes/ da dita de madeyra, e os dous aldos/ do Norte e Sul de taipa, e, por sima,/ hum pavimento de Sobrado com/ seis cazas troncas com hua Jinella/ a frente da Rua, e outra para o Quim/tal, o qual he composto de algumas/ arvores de caroço e pareyras, e hum/ posso de agoa pequeno, e os muros,/ dos dois lados, são de tabuado,/ tudo abitado pelo inventariante,/ avaliada a renda em trinta e cinco/ mil reis anual, todas as madeyras/ da dita propriedade são munto/ orninarias [sic] e velhas. São foreyras/ em vidas as Religiosas Trinas de Mo/cambo em Sinco mil e quinhentos/ em cada hum anno: Laudemio de/ Decima. Parte do Norte, com Quin/tal de José Gomes, Sul com cazas/ dos Herdeyros de Sebastião Ignacio/ de Almeйда, Nascente com a Rua/ publica, e Poente com quem de/vão e hajão de partir e confrontar/ por suas devidas e verdadeyras/ confrontações, e atendendo/ [fl.12] E atendendo ao seu mau estado/ citio e pençoens foi vista e avalaida/ em trezentos e secenta mil reis com/que se sahe 360\$000./ E assim mais as bemfeitorias de/ hum prazo de livre nomeação cito/ na Rua de Cappellão, Freguezia de/ Nossa Senhora do Socorro, no lado/ de Norte parte do Nascente com quim/tal e cazas de hua Religioza// Poente/ com cazas de Jose da Fonseca Freyre,/ Sul com Rua publica,// Norte com quem deva e haja de partir/ e confrontar por suas verdadeyras/ e devidas confrontaçoes ao dito pra/zo, he foreyro a Seé, cujas bem/feitorias forã avaliadas em outenta/ mil reis, com que se sahe 80\$000.<sup>676</sup>

---

<sup>675</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra V, *Inventário dos bens de Valentim de Almeida*, 1779, fólio 6 e 6v.

<sup>676</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra V, *Inventário dos bens de Valentim de Almeida*, 1779, fólio 6 e 6v.

1779-09-02. Quando faleceu, Valentim de Almeida era devedor de um empréstimo de trezentos mil réis contraído com os frades de Nossa Senhora da Conceição.

[fólio 12v] Dividas Passivas/ Declarou estarsse ainda devendo aos/ Freires de Nossa Senhora da Conceyção/ a quantia de trezentos mil reis a juro de/ sinco por cento como se verifica da/ certidão ja foi lançada no Inventa/rio materno a folha 28; e agora nova/mente consta pelo conhecimento/ da Decima dos Juros, pago pelo in/ventariante a folha 2 do primeyro/ apenço deste segundo enven/tario; e com a dita quantia se sahe/ 300\$000.<sup>677</sup>

### 5.1.12.3 SEBASTIÃO GOMES FERREIRA, PINTOR DE AZULEJOS (act.1738-1750)

Sebastião Gomes Ferreira nasceu na freguesia de São Nicolau, em Lisboa, e foi aprendiz e do pintor de azulejos Valentim de Almeida. Por volta de 1740, casou-se com Ana Amadora, a filha mais velha do pintor, assumindo-se como o seu principal colaborador.

Entre 1740 e 1742 residia com o sogro, quando ambos colaboram com a Olaria da Rua do Olival, dos irmãos Agostinho Baptista e Bartolomeu de Assunção.

No ano de 1741, terá sido o pintor dos azulejos para o baptistério da Igreja de Santos, em parceria com o mestre ladrilhador Manuel Borges, um conjunto marcado por um discurso decorativo com a presença de uma estrutura arquitectónica em boca de cena, ladeada por colunas de meninos atlantes.

Em colaboração com o mestre ladrilhador José da Costa [2], cunhado de Valentim de Almeida, pintou os azulejos para a capela da Quinta de Lázaro Leitão, na Junqueira, a sua obra mais importante, ainda sim marcada por alguma ingenuidade na construção do espaço onde se movem os grupos de personagens que acompanham o momento da crucificação de Cristo.

Entre os anos de 1745 e 1750, residiu na Rua da Madragoa e colaborou com a Olaria de Francisco de Sales, onde se realizaram os azulejos para as salas do edifício principal da Quinta da Piedade e para o Colégio do Espirito Santo de Évora.

---

<sup>677</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra V, *Inventário dos bens de Valentim de Almeida, 1779*, fólio 12v.

Em 1748, de novo em parceria com a oficina de Manuel Borges, voltou a definir uma arquitectura elaborada em *tromp'oeil* para a decoração da portaria do Mosteiro das Trinas, no Mocambo.

### **cronologia**

1738. Sebastião Gomes foi identificado no Rol de Confessados da Paróquia de Santos como aprendiz do pintor de azulejos **Valentim de Almeida**. Na mesma casa residia o ladrilhador **Domingos de Almeida**.<sup>678</sup>

1740. Sebastião Gomes Ferreira e a filha de Valentim de Almeida, Ana Amadora de Escárzia, casaram-se na freguesia de São Nicolau, onde o noivo foi baptizado. Os recém-casados residiam com o pintor Valentim de Almeida, nas Janelas Verdes.<sup>679</sup>

1740-04-10. Sebastião Gomes Ferreira associou-se à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>680</sup>

1741-08-14. [atribuição] Sebastião Gomes Ferreira realizou a pintura dos azulejos da capela baptismal da Igreja de Santos-o-Velho, em parceria com o mestre ladrilhador Manuel Borges.<sup>681</sup>

1742. Sebastião Gomes Ferreira e a esposa Ana Amadora de Escárzia residiam com Valentim de Almeida na Rua do Olival.<sup>682</sup>

1742-06-09. Sebastião Gomes Ferreira e Ana Amadora de Escárzia baptizaram o filho Valentim, na Paróquia de Santos.

Em nove dias do mez de Junho de mil e setecentos e quarenta e dous annos, nessa Igreja de Santos baptizey e pus os Santos óleos a Valentim, filho de Sebastião Gomes Ferreira, baptizado na freguesia de São Niculao, e de Anna Amadora Descarse, baptizada na freguesia de Nossa Senhora do Socorro, e recebidos na freguesia de São

---

<sup>678</sup> AHSV, *Livro da dezobrigaçam da Quaresma da Freguesia de Santos do anno de 1738*. Fólios não numerados.

<sup>679</sup> Infelizmente os registos da Paróquia de São Nicolau desapareceram com o grande terramoto de 1755. A residencia pode ser confirmada através do Rol de Confessados de Santos: AHSV, *Livro da dezobrigaçam da Quaresma da freguezia de Santos do anno de 1740* [páginas não numeradas].

<sup>680</sup> AHSV, *Livro de Assentos dos Irmãos do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Santos Velhos, 1735-1801*, fólio 21.

<sup>681</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.176.

<sup>682</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho, 1742* [sem numeração de páginas].

Niculaõ. Forão padrinhos o Doutor Marçal de Figueiredo Pereira e D. Maria Antonia e Silva, por procuração; e por verdade fiz esse acento.<sup>683</sup>

c.1744. [atribuição] Sebastião Gomes Ferreira Azulejos para a capela da Casa de Lázaro Leitão Aranha, na Junqueira, assentados pelo mestre ladrilhador **José da Costa [2]**.

1744-1749. [atribuição] Sebastião Gomes Ferreira com Valentim de Almeida na pintura dos azulejos para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.

1745-1749. [atribuição] Sebastião Gomes Ferreira com Valentim de Almeida na pintura dos azulejos do Colégio do Espírito Santo de Évora.

1745. Sebastião Gomes Ferreira residia na Rua da Madragoa, na banda do Sul. Além da esposa, Ana Amadora de Escárchia, vivia na mesma moradia a criada Josefa Maria.<sup>684</sup>

1747. Sebastião Gomes Ferreira residia na Rua da Madragoa, na banda do Sul.<sup>685</sup>

1749. Sebastião Gomes Ferreira residia na Rua da Madragoa, na banda do Sul.<sup>686</sup>

1749-12-07. Óbito de Francisco, filho menor de Sebastião Gomes Ferreira e Ana Amadora de Escárchia.<sup>687</sup>

1750. Sebastião Gomes Ferreira, Ana Amadora de Escárchia, o filho Valentim Gomes de Almeida, a criada Josefa Maria e Leonardo de Lima residiam na Rua da Madragoa, na banda do Sul.<sup>688</sup>

1750-08-29. Óbito de Sebastião Gomes Ferreira, casado com Ana Amadora de Escárchia, e morador na Rua da Madragoa.

Aos vinte e nove dias do mes de Agosto de mil setecentos e cinquenta, faleceu, com todos os sacramentos, Sebastião Gomes Ferreira, casado com Ana Amadora de Escarse, moradores na rua da Madragoa, e lhe ficaram filhos menores, foi a sepultar

---

<sup>683</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais. Paróquia de Santos-o-Velho. *Livro de registo de baptismos*, 1739-1743, B-16, fólio 35v.

<sup>684</sup> AHSV, *Livro da desobrigaçam desta Quaresma de 1745*, fólio 53.

<sup>685</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1747, fólio 43.

<sup>686</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1749, fólio 45.

<sup>687</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais. Paróquia de Santos-o-Velho. *Livro de registo de óbitos*, 1746-1757, O-5, fólio 93.

<sup>688</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1750, fólio 50v.

à Ordem Terceira do Carmo, e por verdade fiz esse assento, que assinei, era *ut supra*.

O coadjutor Francisco de Matos Calado.<sup>689</sup>

#### 5.1.12.4 SEBASTIÃO INÁCIO DE ALMEIDA, PINTOR DE AZULEJOS (1727-1779)

Reconhecido como director artístico da Real Fábrica de Louça do Rato, cargo que desempenhou com sucesso entre os anos de 1771 até a morte em 1779, Sebastião Inácio de Almeida, filho do pintor Valentim de Almeida, esteve, desde a infância, associado ao universo das olarias.

A sua experiência como pintor de azulejos decorreu sob o anonimato, seja por integrar a oficina do pai, em tempo de colaboração com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, seja por participar numa grande oficina de pintores de azulejo, entre os anos de 1764 e 1769.

De forma paradoxal, a marca de autor de Sebastião de Almeida só irá existir associada à direcção artística da produção de louça e ao símbolo da Real Fábrica de Louça.

O pintor, que nasceu em 1727, nos Anjos, formou-se junto das olarias de Santos, e em 1752, em parceria com o pai, pintou os azulejos para o Oratório da Quinta da Piedade, uma obra singular pela qualidade da composição ornamental, pela relação com a arquitectura e pela qualidade dos vidrados de várias cores, realizada em colaboração com o mestre oleiro Cláudio Gonçalves, da Olaria da Rua do Guarda-mor.<sup>690</sup>

A experiência que realizou nessa olaria é um marco importante para compreendermos o a vontade com que Sebastião Inácio de Almeida assumiu várias decisões técnicas relacionadas com os fornos, as pastas cerâmicas e os vidrados na Real Fábrica de Louça do Rato e também o âmbito técnico da profissão de pintor de azulejos, que sempre criou uma interface de colaboração com os mestres oleiros na preparação dos vidrados.

No ano seguinte, em 1753, Sebastião de Almeida pintava azulejos para o mestre Bartolomeu Antunes, e entre os seus colaboradores pontuavam os jovens pintores Salvador de Sousa Carvalho e Martinho José, os mesmos que testemunham a favor do pai, Valentim de Almeida.<sup>691</sup>

---

<sup>689</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais. Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos, 1746-1757*, O-5, fólio 69v.

<sup>690</sup> Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.80.

<sup>691</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, p.147.

Com a inclusão do jovem Bernardo José de Sousa em substituição de Nicolau de Freitas, que viria a falecer em 1765, os pintores de azulejo José dos Santos Pinheiro, Joaquim de Brito e Silva e que também reclamaram dívidas ao mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, em 1754, formaram uma sociedade sob a liderança de Sebastião de Almeida, o que acentuou um repertório comum de temas figurativos e decorações, num universo de produção que caracterizava-se, desde sempre, pela colaboração cruzada entre múltiplos intervenientes.<sup>692</sup>

A forma de distribuição dos lucros da sociedade indica que Sebastião de Almeida e José dos Santos Pinheiro são os pintores com um maior número de clientes e, por isso, dividiam entre si metade dos lucros da sociedade, enquanto os restantes dividiam a outra metade:

...farce haõ seis quinhões iguais, e destes pertenceraõ a elles socios Sebastiaõ Ignacio de Almeyda, e Jozé dos Santos Pinheyro, tres quinhões repartidos por ambos igualmente, e [fólio 5v] os outros tres quinhões pertenceraõ a elles tres companheyros Joaquim de Brito, Bernardo Jozé e Valentim de Almeyda, repartidos por cada hum destes tres o seu quinhão igualmente...<sup>693</sup>

Embora Sebastião de Almeida tenha beneficiado da participação de uma oficina constituída em torno de um núcleo familiar, uma constante troca de residências é revelador de um meio competitivo, e de um contínuo processo de desenvolvimento de novas colaborações: com a Olaria do Olival, em 1742, com a Olaria da Rua da Madragoa, entre 1744 e 1752, com a Olaria do Castelo Picão entre 1753 e 1757.

Para a escolha de Sebastião de Almeida para mestre da Real Fábrica de Louça do Rato, concorreu o reconhecimento do pai entre os pintores da Irmandade de São Lucas, a relação clientelar estabelecida com a Casa dos Condes de Vila Nova de Portimão e, principalmente, a realização de azulejos para a Quinta dos Marqueses de Pombal, em Oeiras, em tempo da constituição da sociedade dos pintores de azulejo, o que deve ter granjeado algum conhecimento com os promotores da obra.

Em 1777, Sebastião de Almeida passou a arrendar a Real Fábrica de Louça, da qual foi assumindo progressivamente o controle, primeiro com a nomeação de seu irmão José Baptista

---

<sup>692</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino" in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

<sup>693</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino" in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

de Almeida na supervisão da manufactura das peças moldadas, em 1772, e depois com a nomeação do cunhado António Martins de Sousa para a secção de vendas, em 1774.

Na Fábrica do Rato, Sebastião de Almeida dedicou-se à produção de louça, o principal objectivo da constituição da unidade industrial, orientadas para o mercado de exportação, onde as decorações em azul e branco mesclam sugestões da porcelana chinesa com a modernidade dos motivos decorativos de inspiração francesa.

Durante a sua gestão iniciou-se a produção de azulejos na Real Fábrica do Rato, e em 1773-1774, Sebastião de Almeida pintou os azulejos para a Cascata do Taveira, da Quinta dos Marquês de Pombal, em Oeiras, uma obra mais interessante pela articulação com o contexto arquitectónico e alguma contenção decorativa e cromática, do que propriamente pela qualidade da pintura dos painéis, com representações de divindades aquáticas.<sup>694</sup>

Tudo indica que a produção de azulejos, e mesmo a produção de azulejaria seriada foi relativamente restrita no período em que dirigiu a Real Fábrica do Rato.<sup>695</sup>

---

<sup>694</sup> José Meco – Palácio do Marquês de Pombal in *Azulejos, Maravilhas de Portugal*. Coordenação de Rosário Salema de Carvalho, 2017, p.272.

<sup>695</sup> Para uma análise da produção de Sebastião de Almeida na Fábrica do Rato veja-se Alexandre Nobre Pais – Sebastião de Almeida, 1771-1779 in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, pp.282-307.

## **cronologia**

1727-02-02. Baptismo de Sebastião Inácio de Almeida, filho de Valentim de Almeida e Teodora de Escárcia, na freguesia dos Anjos. O padrinho é o padre Frei Vicente da Encarnação, religioso da Ordem Terceira.

Aos dous de Fevereiro de mil e settecentos e vinte e sette baptizou o Padre Themudo Netto a Sebastião, filho de Valentim de Almeida, natural da freguesia de Nossa Senhora do Socorro, a de sua molher, Theodora Maria de Escarse, natural da freguesia de Santa Catarina, padrinho o Reverendo Frei Verissimo da Encarnação, religioso da Ordem 3<sup>a</sup>.<sup>696</sup>

1738. Sebastião Inácio de Almeida residia com o pai e os irmãos na Rua do Guarda-mor.<sup>697</sup>

1742. Sebastião Inácio de Almeida residia com o pai e os irmãos na vizinhança da Olaria da Rua do Olival.<sup>698</sup>

1752. [atribuição] Valentim de Almeida e Sebastião Inácio de Almeida pintaram os azulejos para o oratório da Quinta da Piedade em Vila Franca de Xira, produzidos na Olaria da Rua do Guarda-mor, em colaboração com o oleiro **Cláudio Gonçalves**.<sup>699</sup>

1752. Sebastião Inácio de Almeida residia com o pai e os irmãos Rua da Madragoa, Norte.<sup>700</sup>

1753. Sebastião Inácio de Almeida residia com o pai e os irmãos no Castelo Picão, vizinhos da Olaria de **Agostinho Baptista Soares**.<sup>701</sup>

1754-11-19. O pintor de azulejos Sebastião de Almeida declara-se credor nos autos de inventário e partilhas do mestre ladrilhador de Bartolomeu Antunes. Entre as testemunhas que depõem a seu favor, encontram-se os jovens pintores de azulejo

---

<sup>696</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia dos Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1710-1728, B-5, fólio 441.

<sup>697</sup> AHSV, *Livro da dezobrigação da Quaresma da Freguesia de Santos do anno de 1738*. Fólios não numerados.

<sup>698</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1742 [sem numeração de páginas].

<sup>699</sup> Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.81.

<sup>700</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1752 [páginas não numeradas]

<sup>701</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1753, fólio 47.

**Martinho José e Salvador de Sousa e Carvalho** e também o mestre ladrilhador **Tomás de Barros**.

Diz Sebastião Almeida, mestre pintor de/ azulejo, que Bertholomeu Antunes, falecido, lhe ficou de/vendo 15\$510, procedidos de pintura de azulejo,/ que lhe mandou fazer para va/rias obras de seu officio de ladrilhador, que era; e porque/ não obstante que esta divida esteja inventariada, e os/ her/deiros do mesmo Bartholomeu Nunes [sic] lhe fizessem o escrito junto, quer contudo justificar a mesma divi/da neste juizo, para a separação de bens para pagamento/ da sobreditta, ser o supplicante admittido a essa justificação/ perante o escripto do inventario.<sup>702</sup>

1755. [atribuição] Sebastião de Almeida colaborou, no âmbito da Grande Oficina, na pintura dos azulejos para as conversadeiras e paredes laterais do tanque da Real Quinta de Queluz, em parceria com o mestre ladrilhador **João Nunes de Oliveira**.<sup>703</sup>

1762. Segundo a carta do pintor dourador Francisco dos Santos Botapouco, que acompanha o recibo de pagamento de um registo de azulejos, Sebastião de Almeida era vizinho do pai, **Valentim de Almeida**, e vivia na Rua de Nossa Senhora dos Remédios, numa propriedade de casas arrendadas às freiras da Santíssima Trindade, do Mocambo.<sup>704</sup>

c.1762-1765. [atribuição] azulejos para a Quinta dos Marqueses de Pombal, em Oeiras.

1764-06-10. Sebastião de Almeida, morador na Rua de Nossa Senhora dos Remédios, foi padrinho de João, filho de Pedro de Matos e de Ana Maria.<sup>705</sup>

1764-12-16. Sebastião de Almeida, morador na Rua da Senhora dos Remedios, e José dos Santos Pinheiro lideraram a criação de uma sociedade de pintores para o «tráfico e laboração de pintar azulejo e mais pertences do mesmo emprego», na companhia de Valentim de Almeida, Joaquim de Brito e Silva e Bernardo José de Sousa. José dos Santos Pinheiro foi fiador de Sebastião de Almeida e vice-versa.<sup>706</sup>

---

<sup>702</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>703</sup> Sobre o conjunto, veja-se António Caldeira Pires - *A história do Palácio Queluz*, 1924-1926, volume I, pp.294-296.

<sup>704</sup> IANTT, Ordem de Santiago, Convento de Palmela, livro 287.

<sup>705</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1762-1765, B-22, fólio 125.

<sup>706</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino" in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

1769-07-06. Sebastião Inácio de Almeida, morador na Rua da Senhora dos Remédios, no sítio da Lapa, assinou o contrato de dissolução da sociedade de pintores de azulejo.<sup>707</sup>

1771-08-14. Sebastião Inácio de Almeida foi nomeado mestre da Real Fábrica de Louça do Rato.<sup>708</sup>

1773-1774. Sebastião Inácio de Almeida pintou os azulejos para a Cascata do Taveira, na Quinta do Marquês de Pombal, em Oeiras.<sup>709</sup>

1774. O mestre da Real Fábrica da Louça Sebastião de Almeida inscreveu-se entre os irmãos da confraria de Nossa Senhora de Monserrate, em Lisboa.<sup>710</sup>

1777-12-19. Sebastião Inácio de Almeida assumiu o controle total da exploração da Real Fábrica de Louça do Rato.<sup>711</sup>

1779-01-12. Óbito de Sebastião de Almeida, mestre da Fábrica Real da Louça, na paróquia de São Mamede.

Aos doze de Janeiro de mil e settecentos setenta e nove, nesta parochial igreja de São Mamede de Lisboa, faleceu, sem sacramentos, por falecer repentinamente, Sebastiam Ignacio de Almeida, cazado com Dona Francisca Xavier Ignácia, mestre da Fábrica Real de Lousa, morador na mesma fábrica, e não lhe ficarão filhos, e foi a sepultar ao Convento de Jezus, e por constar, fiz este termo, que assignei, era *ut supra*.<sup>712</sup>

1779-09-02. No processo de inventário dos bens de raiz pertencentes a Valentim de Almeida, identificou a residência do pintor Sebastião de Almeida, que é vizinho do pai da Rua de

---

<sup>707</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

<sup>708</sup> João Pedro Monteiro - A Real Fábrica de Louça in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.40.

<sup>709</sup> José Meco - Palácio do Marquês de Pombal in *Azulejos, Maravilhas de Portugal*, coordenado por Libório Manuel da Silva e Rosário Salema de Carvalho, 2017, p.272.

<sup>710</sup> Celso Mangucci, Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Teresa Verão – "No vão do quinto Arco das Águas Livres. Os azulejos da Fábrica do Rato para a Ermida de Nossa Senhora de Monserrate" in *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2017, 2ª série, número 7, p.181.

<sup>711</sup> João Pedro Monteiro - A Real Fábrica de Louça in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.40.

<sup>712</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de São Mamede, *Livro de registo de óbitos, 1778-1795, O-2, folio 7v.*

Nossa Senhora dos Remédios, na urbanização do Mosteiro de Nossa Senhora da Soledade, no Mocambo, na Lapa.<sup>713</sup>

#### 5.1.12.5 INÁCIO VERÍSSIMO DE ALMEIDA (1729-act.1753)

Não foi possível determinar o percurso profissional de Inácio Veríssimo de Almeida, que não esteve associado à manufactura ou à pintura dos azulejos na oficina do pai, Valentim de Almeida.

#### **cronologia**

1729-10-09. Baptismo de Inácio Veríssimo de Almeida, na freguesia da Pena. Os pais residiam na Rua Direita de Santana e o padrinho foi o Padre Veríssimo da Encarnação, religioso terceiro da Ordem de São Francisco.<sup>714</sup>

1751-04-14. Casamento de Inácio Veríssimo de Almeida com Francisca Maria da Piedade, filha de Felipe de Lima Carvalhais e Teresa de Jesus, na paróquia de Santos. Agostinho Bisso, morador na Rua do Guarda-mor, foi uma das testemunhas.<sup>715</sup>

1752-01-19. Óbito de Manuel, filho de Inácio Luís [sic] de Almeida e Francisca Maria da Piedade.<sup>716</sup>

1753-03-18. Inácio Veríssimo de Almeida e Francisca Maria da Piedade, moradores na Rua da Madragoa, baptizaram o filho Valentim [José de Almeida] na Igreja de Santos. O avô, **Valentim de Almeida**, e a tia, Ana Amadora de Escárchia, forão os padrinhos.<sup>717</sup>

1762-07-27. Óbito de Valentim José de Almeida, filho de Inácio de Almeida e Francisca Maria da Piedade.<sup>718</sup>

---

<sup>713</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra V, *Inventário dos bens de Valentim de Almeida*, 1779, fólio 6 e 6v.

<sup>714</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia da Pena, *Livro de registo de baptismos*, 1728-1736, B-10, fólio 34.

<sup>715</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1749-1756, C-12, fólio 43v.

<sup>716</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1746-1757, O-5, fólio 96.

<sup>717</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1752-1756, B-19, fólio 59.

<sup>718</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1757-1762, O-6, fólio 185.

1779. O processo de inventário e partilha dos bens de Valentim de Almeida indica que Inácio Veríssimo de Almeida está ausente há “muitos anos, casado com Francisca Maria, dos quaes não há filhos...”, faltando inclusive entregar-lhe a parte da herança que era devida pela morte da mãe.<sup>719</sup>

#### 5.1.12.6 ANTÓNIO MARTINS DE SOUSA (act.1759-1779)

António Francisco Martins foi casado com Maria Anastácia de Escárchia, filha de Valentim de Almeida e irmã de Sebastião Inácio de Almeida. A sua nomeação em 1774, como administrador do sector de vendas da Real Fábrica de Louça do Rato, fez parte da estratégia de Sebastião Inácio de Almeida para alcançar o completo controle da unidade fabril.<sup>720</sup>

#### **cronologia**

1759-08-30. Óbito de Faustina, filha de António Martins de Sousa e de Maria Anastácia de Escárchia, moradores na rua de Nossa Senhora dos Remédios, na freguesia de Santos.

Aos trinta dias do mês de Agosto de mil settecentos cincoenta e nove, faleceu Faustina, menor, filha de António Martins de Sousa e de Maria Anastazia de Escarce, moradores na Rua de Nossa Senhora dos Remedios desta freguezia, foi sepultada nesta igreja; de que fiz este assento, era *ut supra*.<sup>721</sup>

1774. António Martins de Sousa foi nomeado como administrador do sector de vendas da Fábrica.<sup>722</sup>

#### 5.1.12.7 JOSÉ BAPTISTA DE ALMEIDA, OLEIRO MODELADOR (1734-act.1786)

José Baptista de Almeida, filho do pintor de azulejos Valentim de Almeida, nasceu na Rua do Guarda-mor, já depois da família fixar-se na freguesia de Santos, em 1734.

Quando o irmão, Sebastião Inácio de Almeida, foi nomeado director artístico da Real Fábrica de Louça do Rato, e depois do despedimento do contra-mestre Severino José da Silva, em

---

<sup>719</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra V, *Inventário dos bens de Valentim de Almeida*, 1779, fólio 6 e 6v.

<sup>720</sup> O processo de nomeação de António Francisco Martins foi descrito por Gustavo de Matos Sequeira - *Depois do Terramoto - Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, 1967, 2ª edição, volume IV, p.80.

<sup>721</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1757-1762, O-6, fólio 73.

<sup>722</sup> O processo de nomeação de António Francisco Martins foi descrito por Gustavo de Matos Sequeira - *Depois do Terramoto - Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, 1967, 2ª edição, volume IV, p.80.

Setembro de 1772, José Baptista de Almeida passou a supervisionar a secção de moldagem de peças, com recurso aos conhecimentos que terá adquirido como auxiliar do pai e do irmão, no percurso de colaborações estabelecido com as olarias da Rua do Olival, dos irmãos Agostinho dos Santos e Bartolomeu de Assunção, da Rua da Madragoa, de Francisco de Sales, e da Rua da Oliveira, do mestre oleiro Agostinho Baptista Soares.

Nas peças produzidas nesse período, estudadas por Alexandre Nobre Pais, é visível a aproximação aos modelos das baixelas de prata relevadas, num enobrecimento das peças de faiança, com vista a conquistar o mercado de exportação.<sup>723</sup>

Quando Sebastião Inácio de Almeida encetou negociações para o arrendamento da Fábrica, em 1775, uma das condições do contrato foi a de que, em caso de falecimento de Sebastião de Almeida, o arrendamento passaria à viúva e ao irmão José Baptista de Almeida, uma condição que, por razões que desconhecemos, não foi cumprida.<sup>724</sup>

### **cronologia**

1734-07-11. Valentim de Almeida e Teodora de Escárchia batizam o filho José, na Igreja de Santos-o-Velho. O irmão, Sebastião Inácio de Almeida, foi o padrinho.

Aos onze dias do mês de Julho de mil e settecentos e trinta e quatro, baptizei e pus os santos olios a Joseph, nacido a vinte e tres de Junho proximo passado, filho de Valentim de Almeida, baptizado em a freguezia de Nossa Senhora do Socorro desta cidade, e de Theodora Maria Descarça, baptizada em a freguezia de Santa Catherina do Monte Sinay, e recebida em a ditto do Socorro, tudo desta cidade, foram padrinhos Sebastião Ignacio de Almeida, de que fiz este assento, dia e anno *ut supra*.<sup>725</sup>

1742. José de Almeida residia com os pais e os irmãos, vizinhos da Olaria da Rua do Olival, de Agostinho da Silva e Bartolomeu de Assunção.<sup>726</sup>

---

<sup>723</sup> Alexandre Nobre Pais – Sebastião de Almeida, 1771-1779 in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.284.

<sup>724</sup> João Pedro Monteiro - A Real Fábrica de Louça in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.42.

<sup>725</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1734-1739, B-15, fólio 2.

<sup>726</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1742 [sem numeração de páginas].

1752. José de Almeida residia com os pais e os irmãos, na Rua da Madragoa, na banda do Norte, vizinhos da Olaria da Rua da Madragoa de **Francisco de Sales**.<sup>727</sup>
1757. José de Almeida residia com os pais e os irmãos, no Castelo Picão, na vizinhança da olaria de **Agostinho Baptista Soares**.<sup>728</sup>
- 1772-12. José Baptista de Almeida passou a constar das folhas de pagamento da Real Fábrica de Louça do Rato.<sup>729</sup>
- 1779-09-02. José Baptista de Almeida residia na casa do pai, na Rua de Nossa Senhora dos Remédios, e acompanhou o inventário dos bens de **Valentim de Almeida**.<sup>730</sup>
- 1786-02-15. Óbito de Ana Joaquina Xavier de Almeida, casada com José Baptista de Almeida, moradora na Rua de Nossa Senhora dos Remédios.<sup>731</sup>

#### 5.1.12.8 MARTINHO JOSÉ, PINTOR DE AZULEJOS (c.1732-act.1754)

O pintor de azulejos Martinho José, morador nas proximidades do mosteiro de São Francisco de Paula, em Santos, foi aprendiz e colaborador dos pintores Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida.

#### **cronologia**

1754-11-19. O pintor de azulejos Martinho José, morador nas imediações do mosteiro de São Francisco de Paula, em Santos, foi testemunha das dívidas de Bartolomeu Antunes aos pintores Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida.

Martinho Joze, pintor de azulejo, e mora/dor a Sam Francisco de Paullo, de idade/ de vinte e dous anos, testemunha/ que jurou aos Santos Evangelhos,/ de costume disse nada. E preguntado pello contheudo na/ petiçam disse que sabe pello ver que, ajustando contas, o defunto Bartho/lomeu Antunes com o justeficante das obras da

---

<sup>727</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1752. [páginas não numeradas]

<sup>728</sup> AHSV, *Livro da desobrigação da Quaresma do anno de 1757*, fólio 47.

<sup>729</sup> Alexandre Nobre Pais – Sebastião de Almeida, 1771-1779 in *Catálogo da Exposição Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.284.

<sup>730</sup> IANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra V, *Inventário dos bens de Valentim de Almeida*, 1779, fólio 6 e 6v.

<sup>731</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia da Lapa, *Livro de registo de óbitos*, 1770-1795, O-1, fólio 174.

pintura de azulejos que/ se tinha feito, lhe ficara devendo a/ quantia de dezasseis mil e tantos/ reis da pintura que lhe fizera, de va/rias obras para o seu officio de ladri/lhador, de que o defunto hera mestre,/ e mays nam disse, e o que o sabe/ pellas rezoens dellas e assinou/ com o enqueredor deste juizo, e eu, Ro/drigo Manoel Barreto, o escrevy/ [folha] Escrevi. [assinaturas] Martinho Joseph. Joseph Roiz da Costa.<sup>732</sup>

#### 5.1.12.9 SALVADOR DE SOUSA CARVALHO, PINTOR DE AZULEJOS (1730-1810)

Em 1756, o pintor de azulejos Salvador de Sousa Carvalho casou-se pela segunda vez em Coimbra, cidade onde realizou um percurso notável como pintor de azulejos e gestor de olarias, reconstituído com rigor pelo trabalho de investigação de Diana Gonçalves dos Santos.<sup>733</sup>

O que aqui nos interessa particularmente, é o percurso de formação de Salvador de Sousa Carvalho, no Mocambo, onde nasceu em 1730, na Rua da Madragoa. O seu aprendizado iniciou-se com o pintor José dos Santos Pinheiro, que foi testemunha do seu primeiro casamento, em 1751, com Maria Rosa da Purificação, na Igreja de Santos.

Confirmando o elo deligação entre a oficina de José dos Santos Pinheiro e de Valentim de Almeida, logo a seguir, em 1753, Salvador de Sousa Carvalho foi oficial dos pintores Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida, e testemunhou a favor dos pintores sobre as dívidas do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, em 1754.<sup>734</sup>

A competição no meio lisboeta, a morte da primeira esposa e o grande terramoto de 1755, foram razões poderosas que motivaram a transferência para a cidade de Coimbra.

A sua actividade como pintor de azulejos e gestor da produção de uma olaria, em Coimbra, encontra paralelos, no mesmo período, no percurso dos pintores Sebastião de Almeida, Veríssimo Xavier de Sales e Guilherme da Costa Pinheiro, em Lisboa.

---

<sup>732</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>733</sup> Diana Gonçalves dos Santos - *Azulejaria de Fabrico Coimbrão (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*. Dissertação de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014.

<sup>734</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, p.147.

## **cronologia**

1730-02-09. Bento Rodrigues de Carvalho e a mulher Maria Rosa, moradores na Rua da Madragoa, baptizaram o filho Salvador, na Paróquia de Santos-o-Velho.

Aos nove dias do mes de Fevereiro de mil settecentos e trina baptizou, de minha licença, o Padre Francisco Fernandez Sobreira, thesoureiro desta Igreja, a Salvador, nascido a dois desse mes, filho de Bento Rodrigues baptizado na freguesia de São Jorge de Ayrô, Arcebispado de Braga, e de Maria Roza, baptizada na freguesia de Nossa Senhora da Pena dessa cidade, recebidos na freguesia de Santa Justa, moradores na Rua da Madragoa, foi padrinho Antonio Ferreira de Souza, de que se fes este assento que assignei, dia *ut supra*.<sup>735</sup>

1751-12-22. Salvador de Sousa Carvalho casou-se com Maria Rosa da Purificação, filha de João Gomes e Luzia Maria Freire. O pintor de azulejos **José dos Santos Pinheiro** é testemunha.

Aos vinte e dous dias do mes de Dezembro de mil settecentos cincoenta e hum annos, nesta parochial de Santos, pelas tres horas da tarde, na minha presença, se receberão com palavras de presente, por marido e mulher, Salvador de Souza Carvalho, filho legitimo de Bento Rodrigues de Carvalho e de Maria Roza; com Maria Roza da Purificação, filha legitima de João Gomes e de Luzia Maria Freyre, ambos os contrahentes baptizados nessa freguesia, e nella moradores, na Rua da Madragoa, ambos solteyros, e no mais se guardou a forma do Sagrado Concilio Tridentino e constituçam deste Patriarchado. E testemunhas presentes, que comigo assignarão, Alexandre de Abreu Barboza, morador na Tanoaria, freguesia de Nossa Senhora dos Martires desta cidade, e Joseph dos Santos Pinheiro, morador na Rua do Arcipreste, desta freguesia, de que fiz esse acento, que assignei, era *ut supra*.<sup>736</sup>

1753-03-27. Salvador de Sousa Carvalho e Maria Rosa da Purificação baptizaram a filha Antónia na Igreja de Santos-o-Velho. Francisco da Silva Lisboa, morador à Bica Grande, em Santa Catarina, foi o padrinho.<sup>737</sup>

---

<sup>735</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1728-1734, B-14, fólio 62.

<sup>736</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1749-1756, C-12, fólio 73.

<sup>737</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1752-1756, B-19, fólio

1754-11-19. O pintor de azulejos Salvador de Sousa e Carvalho, de vinte e cinco anos, morador na Rua da Madragoa, foi testemunha de Valentim de Almeida e de Sebastião de Almeida nos autos de partilhas de Bartolomeu Antunes.

Salvador de Sousa, pintor de azulejo e morador na rua da Madragoa, de ida/de de vinte e cinco annos testemunha/ que jurou aos santos evangelhos e do/ costume disse nada. [Fl. 2] E preguntado pello contheudo na/ petissam disse que sabe pello ver, que/ o justificante fizera varias obras/ de pintura de azulejo ao defunto/ Bertholomeu Antunes, para as suas/ obras de ladrilhador, e que sabe que/ entre elles havia contas em que o de/funto lhe hera devedor de varias obras/ que lhe fizera, mas não sabe o de quan/to, e mais não disse, e o que/ dito tem, o sa/be pellas rezoens ditas, e assinou com/ o enqueredor e eu, Rodrigo Manoel Bar/reto, o escrevi. [Assinaturas] Joseph Rois da Costa, Salvador de Soisa.<sup>738</sup>

1756-07-10. Viúvo e natural da freguesia de Santos-o-Velho, em Lisboa, Salvador de Sousa e Carvalho casou com Teresa Rosa, filha de Bernarda Maria, neta do mestre oleiro Agostinho de Paiva.<sup>739</sup>

1760-09-18. Salvador de Sousa e Carvalho Olaria do Terreiro de São Miguel, em Coimbra.<sup>740</sup>

1773-10-01. Salvador de Sousa e Carvalho dirigiu a Fábrica de Telha Vidrada.

1784. Salvador de Sousa e Carvalho pintou os azulejos do claustro do Mosteiro de Semide.

1784. Salvador de Sousa e Carvalho pintou o painel de azulejos, actualmente integrado nas colecções do Museu Nacional Machado de Castro.

1810. Salvador de Sousa e Carvalho faleceu no Terreiro das Olarias.<sup>741</sup>

---

<sup>738</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>739</sup> Alexandre Nobre Pais, António Pacheco e João Coroado - *Cerâmica de Coimbra do séc. XVI-XX*, 2007, pp. 89 e 143.

<sup>740</sup> Diana Gonçalves dos Santos – “Salvador de Sousa, pintor de azulejo. Contributo para o conhecimento da sua actividade a partir de uma nota de arrendamento (1760). *Revista da Faculdade de Letras*, 2008-2209, 1ª série, volume VII-VIII, p. 389-391

<sup>741</sup> Alexandre Nobre Pais, António Pacheco e João Coroado - *Cerâmica de Coimbra do séc. XVI-XX*, 2007, pp. 89 e 143.

#### 5.1.12.10 MANUEL DA SILVA, MESTRE LADRILHADOR (act.1715-1736)

Por contrato firmado em 1723, o mestre ladrilhador Manuel da Silva, que vivia na Rua das Tendras, na freguesia do Socorro, nas proximidades das olarias dos Anjos, responsabilizou-se pela campanha dos azulejos igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche, uma obra atribuída por José Meco ao pintor de azulejos Valentim de Almeida.<sup>742</sup>

Se a nossa reconstituição biográfica estiver correcta, Manuel da Silva era natural de Óbidos e a esposa, de Alcobaça, o que certamente propiciou relações próximas com os membros da Confraria do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche. No contrato, esses dirigentes exigiram azulejos à imitação dos da Holanda, e de melhor pintura dos que os da vizinha igreja de Nossa Senhora da Conceição.<sup>743</sup>

As relações entre o mestre ladrilhador Manuel da Silva e a família de Valentim de Almeida são anteriores a encomenda dos azulejos para Peniche, e a mãe do pintor de azulejos, em 1716, foi madrinha de baptismo de Domingos de Almeida, filho do mestre ladrilhador Manuel da Silva.

Nada mais conhecemos do percurso profissional de Manuel da Silva, que ainda estava activo em 1736, quando assinou a petição para a reforma do regimento do ofício dos ladrilheiros.

#### **cronologia**

1715-03-05. Manuel da Silva e Maria de Almeida casaram-se na paróquia de Socorro.

Em os cinco dias do mês de Março de mil settecentos e quinze annos, de manhã, nesta Parochial Igreja de Nossa Senhora do Socorro, sendo primeiro denunciados e não sendo impedimento algum, em minha presença, se casarão, per marido e molher, per palavras de presente, como manda a Santa Madre Igreja de Roma, Concilio Tridentino e Constituições desse Arcebispado, Manoel da Silva, filho de Manoel da Silva e de Ana Pedroza, já defunta, baptizado na freguesia de São Gregorio da Vila de Ovidos, morador na freguesia da Cruz do Castello, onde se dezobrigou a Quaresma passada, com Maria de Almeyda, filha de Manoel Simois e de Maria de Almeyda, baptizada na freguesia do Santissimo Sacramento da Vila de Alcobaça, veuva que ficou

---

<sup>742</sup> José Meco - *O azulejo em Portugal*, 1989, pp.230-231. Sobre o conjunto veja-se o estudo de Flávio Gonçalves - "As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na arte portuguesa da primeira metade do século XVIII" in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 1983, III série, número 89, 1 tomo, pp.245-269.

<sup>743</sup> O contrato foi recentemente transcrito por Miguel Portela – "Manuel da Silva: mestre dos azulejos da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche" in *O Figueirense*, 16 de Julho de 2016, pp.8-9.

de Manuel Luis, moradora na freguesia de Nossa Senhora do Socorro e desobrigada a Quaresma passada na freguesia dos Anjos. Testemunhas que presentes estavam, João Rodrigues, artilheiro, morador na Rua das Parreyras, João da Rocha de Britto, cabo de esquadra do Regimento da Armada, morador na Rua da Figueira, em Alfama, de que fiz este, que comigo assignarão era *ut supra*.<sup>744</sup>

1716-01-02. Manuel da Silva e Maria de Almeida baptizaram o filho **Domingos [de Almeida]**, na paróquia do Socorro.<sup>745</sup>

1723-03-07. Manuel da Silva, morador na rua das Tendas, em Lisboa, assinou o contrato para a campanha dos azulejos da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche.<sup>746</sup>

1736-09-02. Manuel da Silva assinou a petição para as alterações ao regimento do ofício dos ladrilhadores.<sup>747</sup>

#### 5.1.12.11 DOMINGOS DE ALMEIDA, LADRILHADOR (1716-act.1763)

O ladrilhador Domingos de Almeida, que nasceu nos Anjos, em 1716, filho do mestre ladrilhador Manuel da Silva, é um dos muitos casos de confusão, entre os historiadores, do percurso profissional entre ladrilhadores e pintores. Esse caso em particular, além da interpretação incorrecta do contrato de fornecimento de azulejos para a Ordem Terceira de São Francisco de Faro, resulta da confusão com um pintor homónimo, activo em Lisboa, nas últimas décadas do século XVIII.<sup>748</sup>

Como vimos anteriormente, as relações de Valentim de Almeida com Domingos de Almeida eram próximas e o pai, o mestre ladrilhador Manuel da Silva, colaborou com Valentim de

---

<sup>744</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Socorro, *Livro de registo de casamentos*, 1719-1733, C-4, fólio 59.

<sup>745</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Socorro, *Livro de registo de baptismos*, 1713-1722, B-7, fólio 72.

<sup>746</sup> O contrato foi recentemente transcrito por Miguel Portela – “Manuel da Silva: mestre dos azulejos da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche” in *O Figueiroense*, 16 de Julho de 2016, pp.8-9.

<sup>747</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, pp.79-105.

<sup>748</sup> Para um hipotético percurso como pintor de azulejos veja-se o artigo de José Meco - Os azulejos do antigo Colégio de Jesus, dos Meninos Órfãos in *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria*, Lisboa, Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier (1506-2006), 2005.

Almeida nos azulejos para Nossa Senhora da Conceição de Peniche, enquanto a mãe do pintor foi madrinha de baptismo de Domingos de Almeida.

Na Quaresma de 1738, Domingos de Almeida, num dos seus primeiros trabalhos, estava a colaborar com Valentim de Almeida, na Rua do Guarda-mor, em Santos, quando o pároco que elaborou o Rol de Confessados identificou erroneamente o jovem de 22 anos como filho do pintor.

Em 1744, novamente em parceria com a oficina de Valentim de Almeida, Domingos de Almeida colaborou com o ladrilhador José da Silva Pepino no assentamento dos azulejos fornecidos pelo mestre oleiro Francisco de Sales para a Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira.

Em 1761, Domingos de Almeida, naquele que é o seu trabalho conhecido mais importante, contratou o fornecimento dos azulejos para abóbada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro, numa provável colaboração com o pintor de azulejos José dos Santos Pinheiro.<sup>749</sup>

De forma concordante com o tipo de contrato elaborado em Faro, segundo o livro das Décimas de Lisboa, nos anos de 1762-1763, o oficial de azulejador Domingos de Almeida havia se mudado para Santa Catarina e residia na Rua do Caldeira.<sup>750</sup>

É bastante mais provável que um homónimo do mestre ladrilhador, o pintor Domingos de Almeida, que não se dedicou a pintura de azulejos, seja o autor, em 1780, do risco para o retábulo da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Tavira, num documento revelado por Francisco Lameira.<sup>751</sup>

Como informa Cirilo Volkmar Machado, em 1787, esse segundo Domingos de Almeida está em Lisboa, associado ao pintor Manuel da Costa, realizando os cenários para o Teatro da Rua dos Condes.<sup>752</sup>

---

<sup>749</sup> Francisco Lameira - *A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco*, 1992, p.79.

<sup>750</sup> Agradecemos à Dr.<sup>a</sup> Isabel Mendonça a gentileza de nos ter comunicado a existência do documento. IANTT, Arquivo do Tribunal de Contas, Décima da Cidade, Freguesia de Santa Catarina, Maneios, 1762-1763, fólio 100v.

<sup>751</sup> Francisco Lameira - *A Talha em Portugal no Antigo Regime*, 2000, p.293.

<sup>752</sup> Cirilo Volkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, p.226.

## **cronologia**

1716-01-02. Manuel da Silva e Maria de Almeida baptizaram o filho Domingos, na Paróquia de Nossa Senhora do Socorro. Uma segunda Maria de Almeida, provavelmente a mãe do pintor de azulejos **Valentim de Almeida**, moradora na freguesia do Socorro, foi madrinha do menino.

Em o segundo dia de janeyro de mil setecentos dezaceis baptizei a Domingos filho de Manuel da Silva e de Maria de Almeyda, sua molher, recebidos nesta freguesia. Foi padrinho Francisco Marques e madrinha, Maria de Almeida, moradora na freguesia do Socorro.<sup>753</sup>

1736-03-27. Baptismo de José, filho de Domingos de Almeida, natural dos Anjos, e Maria Teresa, natural da freguezia de São Paulo, moradores na Rua dos Pescadores, na paróquia de Santos. José Gomes e Francisca Teixeira foram os padrinhos do menino.

Aos vinte e sette de Março de mil settecentos e trinta e seis, baptizou, de minha licença, o padre Francisco Fernandes Sobreira, thesoureiro desta igreja, a Joseph, nascido a dezenove deste mês, filho de Domingos de Almeida, baptizado na freguezia dos Anjos desta cidade e de Maria Thereza, baptizada em São Paulo, e recebidos na Santa Casa da Misericordia, moradores na Rua dos Pescadores, foi padrinho Joseph Gomes e Francisca Teixeira, de que se fez este assento que assignei dia *ut supra*.<sup>754</sup>

1738. Domingos de Almeida aparece referenciado de maneira errónea, apenas nesse ano, na casa de Valentim de Almeida, como filho de **Valentim de Almeida**.

1738-10-13. Domingos de Almeida e Maria Teresa baptizaram a filha Joaquina, na Paróquia de Santos.<sup>755</sup>

1740. Domingos de Almeida e Maria Teresa residiam na Rua da Amoreira, na banda do Sul.<sup>756</sup>

1744-03-24. Domingos de Almeida redige o recibo para o mestre ladrilhador José da Silva Pepino, que não sabe ler nem escrever.

---

<sup>753</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Socorro, *Livro de registo de baptismos*, 1713-1722, fólio 72.

<sup>754</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1734-1739, B-15, fólio 47v.

<sup>755</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1734-1739, B-15, fólio 118.

<sup>756</sup> AHSV, *Livro da dezobrigaçam da Quaresma da Freguesia de Santos do anno de 1740* [páginas não numeradas].

Rol do azolejo que foy da caza do mestre Francisco de Sales para a Quinta da Povoá, seiscentos de brotesco e por não saber ler nem escrever, pedi a Domingos de Almeida que este por mim fizesse e assinace, hoje, 26 de Março de mil setecentos e corenta e quatro, 1744. Joseph da Silva Pepino, Domingos de Almeida.<sup>757</sup>

1757. Domingos de Almeida, casado com Maria Teresa, residia na Rua do Meio das Trinas, na companhia de Eufémia Maria e do sobrinho Francisco Vieira.<sup>758</sup>

1761. Domingos de Almeida encontra-se em Faro, realizando a intervenção de restauro do revestimento da abóbada da Igreja do Convento da Ordem Terceira de São Francisco, com o assentamento de novos azulejos policromos, em pareceria com o pintor de azulejos José dos Santos Pinheiro.<sup>759</sup>

1762-1763. Domingos de Almeida, oficial de azulejador, residia na freguesia de Santa Catarina, na rua do Caldeira.<sup>760</sup>

#### 5.1.12.12 TOMÁS DE BARROS, MESTRE LADRILHADOR (1705-act.1770)

O mestre ladrilhador Tomás de Barros nasceu na Paróquia dos Anjos, em 1705, onde provavelmente terá feito o aprendizado, mantendo uma actividade relativamente periférica com relação às principais oficinas do bairro.

A actividade de Tomás de Barros está associada ao Alentejo e desenvolve-se em Elvas, entre os anos de 1748 e 1750, e na Misericórdia de Evoramonte, entre os anos de 1764 e 1769.

Para desenvolver essas encomendas, Tomás de Barros recorreu a duas oficinas de pintores diferentes. Os azulejos das Estações da Via Sacra de Elvas, contratualizados em duas fases, em 1748 e 1750, foram realizadas com um pintor ainda não identificado.

---

<sup>757</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, número 184, documento 21.

<sup>758</sup> AHSV, *Livro da desobrigação da Quaresma do anno de 1757*, fólio 62.

<sup>759</sup> Vítor Serrão, *O Barroco*, História da Arte em Portugal, 2003, p.220.

<sup>760</sup> Agradecemos à Dr.ª Isabel Mendonça a gentileza de nos ter comunicado a existência do documento. IANTT, Arquivo do Tribunal de Contas, Décima da Cidade, Freguesia de Santa Catarina, Maneios, 1762-1763, fólio 100v.

Os azulejos da sala do consistório da Misericórdia de Elvas podem ser associados à oficina do pintor Valentim de Almeida, e já estariam colocados em 1750. A colaboração entre o pintor e o mestre ladrilhador confirma-se poucos anos depois, quando Tomás de Barros foi testemunha das dívidas do falecido mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes aos pintores Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida.

A campanha dos azulejos da Misericórdia de Evoramonte foi coincidente com os anos da formação da sociedade dos pintores de azulejo, e foram provavelmente realizados pelo pintor José dos Santos Pinheiro.

Já idoso, em 1770, Tomás de Barros aceitou participar numa sociedade de ladrilhadores, que se esforçou por reunir os mais experientes e reconhecidos mestres de Lisboa: João Antunes [2], João Nunes de Oliveira, Domingos Jorge, António Manuel Godinho e Manuel Borges de Palma.

### **cronologia**

1705-01-09. Francisco de Barros, a esposa Maria dos Santos e o padrinho Manuel Jorge baptizaram o menino Tomás, na Paróquia dos Anjos.

Aos nove de Janeiro de mil e settecentos e cinco, baptizei a Thomas, filho de Francisco de Bairros e de Maria dos Santos; padrinho Manuel Jorge.<sup>761</sup>

1733-12-09. Tomás de Barros, oficial de ladrilhador, morador nos Anjos, casou-se com Maria do Céu, na igreja da Misericórdia de Lisboa.

Aos nove de Dezembro de mil settecentos e trinta e tres, na igreja da Misericórdia, perante o Padre Fernandes do Sacramento, thesoureiro, recebeu na forma do Sagrado Concilio Tridentino, Thomas de Barros, oficial de ladrilhador, com Maria do Céu. Ele, contrahente, filho de Francisco de Bairros e de Maria dos Santos, baptizado nessa freguesia dos Anjos, onde é morador. Ela, contrahente, filha de Joseph Tellez [?] e de Joana de Jesus, já defuntos, baptizada e moradora nessa freguesia. Assistiram ao dito matrimonio como testemunhas presentes [...] morador na freguesia de São Nicolau e o Doutor Caetano Joseph, Juiz do Crime do Bairro [...] morador nesta freguesia; e a contrahente se recebeu na dita igreja da Misericórdia de Lisboa [...].<sup>762</sup>

---

<sup>761</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia dos Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1710-1728, B-4, fólio 258v.

<sup>762</sup> O fólio, muito manchado, não permite uma leitura completa do registo matrimonial. IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia dos Anjos, *Livro de registo de casamentos*, 1719-1733, C-4, fólio 198.

- 1736-05-06. Tomás de Barros e a esposa Maria do Céu baptizaram o filho José. Foram padrinhos António Rodrigues Madeira e D. Carlota Clara Ferreira de Moura.<sup>763</sup>
- 1736-09-02. O ladrilhador Tomás de Barros assina a petição para a reforma do regimento do ofício dos ladrilhadores.<sup>764</sup>
- 1748-03. O mestre azulejador Tomás de Barros celebra contrato com a Irmandade das Divinas Chagas de Elvas, para assentar os azulejos das Capelas do Passos da Rua André Gonçalves e do Largo da Misericórdia.<sup>765</sup>
- 1750-01-06. O ladrilhador Tomás de Barros passou recibo da importância recebida pelo fornecimento e assentamento dos azulejos da Sala do Consistório do Hospital da Misericórdia de Elvas.<sup>766</sup>
- 1750-06. O mestre azulejador Tomás de Barros celebra contrato com a Irmandade das Divinas Chagas de Elvas, para assentar os azulejos da Capela do Passo da Rua da Olivença e da Rua de Alcamim.<sup>767</sup>
- 1754-11-19. O oficial de ladrilhador Tomás de Barros, de 40 anos [sic], morador na Rua Direita dos Anjos, foi testemunha dos pintores Valentim de Almeida e de Sebastião de Almeida, nos autos de inventário e partilhas do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.
- E perguntado pelo contheudo na petissam, disse que sabe que o justeficante pintara varias obras de azulejo, ao difunto Bertholomeu Antunes, para as suas obras de ladrilhador, e sabe que o dito defunto era devedor ao justeficante, mas não a quantia certa [fólio 3v] certa, e mais não disse, e o que dito tem, o sabe pello ver e o que sabe pelas rezoens ditas...<sup>768</sup>

---

<sup>763</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Anjos, *Livro de registo de bapismos*, 17-17, B-5, fólio 268v.

<sup>764</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, pp.79-105.

<sup>765</sup> Amílcar F. Morgado - *Capelas dos Passos, Elvas*, 1990, p.14.

<sup>766</sup> Mário Henrique Cabeças – “Tomás de Barros, autor dos azulejos da Sala do Consistório no antigo Hospital da Santa Casa da Misericórdia de Elvas (actual Museu de Arte Contemporânea de Elvas)” in *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa. Faculdade de Letras de Lisboa, 2010-2011, números 9-10, pp.471-475.

<sup>767</sup> Amílcar F. Morgado - *Capelas dos Passos, Elvas*, 1990, p.14.

<sup>768</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13. Como acontece por vezes, a idade declarada não corresponde aos dados biográficos que apurámos. A declaração de Tomás de Barros é semelhante para ambos os pintores. Ver a transcrição completa

1768-1769. Tomás de Barros assentou os azulejos da Igreja da Misericórdia de Evoramonte, tendo recebido um primeiro sinal pela obra em 1764-1765.<sup>769</sup>

1770-08-10. Tomás de Barros, morador ao pé do Recolhimento da Encarnação do Carmo de Rilhafoles, na companhia dos mestres ladrilhadores **João Antunes [2]**, **João Nunes de Oliveira**, António da Cunha, Manoel da Costa, **Joaquim dos Santos**, Guilherme Joaquim da Silva, **António Gomes**, Francisco Luís da Silva Pepino, **Manuel Borges Palma**, Francisco da Silva, **António Francisco Vidigal**, **António Manuel Godinho**, José António, Teotónio da Costa e **Domingos Jorge** constituem uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, pelo período de três anos.<sup>770</sup>



Figura 215. Sociedade dos Pintores de Azulejo. José dos Santos Pinheiro, *Fuga para o Egipto*, 1768-1769. Painéis do revestimento do tecto da capela-mor da igreja da Misericórdia de Evoramonte. Fotografia do autor.

---

do documento em Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.147-148.

<sup>769</sup> Rosário Salema de Carvalho - *Por amor de Deus: representação das obras de misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*, 2007, volume II,

<sup>770</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.56-57.

### 5.1.13 OLARIA DA RUA DO GUARDA-MOR, 1698-1754

A Olaria do Guarda-mor, “com sobrados e logeas”, identificada como propriedade de Joana Silveira, foi avaliada em 35 mil réis, no Tombo das Propriedades da Freguesia de Santos, organizado para a coleta de um imposto para custear as obras da Igreja paroquial, em 1694.<sup>771</sup>

Depois da morte do mestre oleiro António Gonçalves em 1719, a olaria foi gerida pela viúva Benta Francisca e pelos vários filhos, sempre em articulação próxima com a Olaria da Rua da Madragoa.

#### 5.1.13.1 ANTÓNIO GONÇALVES [1], MESTRE OLEIRO (act.1694-1719)

O oleiro António Gonçalves [1] dirigiu a Olaria do Guarda-mor, entre os anos de 1698 e 1719, e, em colaboração com o cunhado, o mestre oleiro Bernardo Francisco, da vizinha Olaria da Rua da Madragoa, deu início a um importante produção de azulejos que se vai estender até a década de 80, do século XVIII.

Entre os anos de 1712 e 1719, o mestre oleiro António Gonçalves colaborou com o pintor José da Silva de Oliveira [1] e com o pintor Manuel Caetano Pereira, que foram responsáveis pela pintura dos azulejos da igreja de Nossa Senhora da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira.

Há um outro mestre oleiro de nome António Gonçalves [2], activo entre os anos de 1718-1736, na Olaria da Travessa dos Curas -Travessa do Forno, nos Anjos, que colaborou com o pintor Nicolau de Freitas.

#### **cronologia**

1694-04-04. António Gonçalves e a esposa Benta Francisca, moradores a Rua de São Bento às Trinas, baptizaram o filho Felício. Dionísio Álvares foi o padrinho.<sup>772</sup>

---

<sup>771</sup> Celso Mangucci - “Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII” in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.166.

<sup>772</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 88v.

- 1695-07-17. O oleiro Amaro Gil pagou do imposto da meia-décima para as obras da Igreja Paroquial de Santos, imposto referente às olarias do Guarda-mor, propriedade de Joana Silveira.<sup>773</sup>
- 1695-1696. António Gonçalves, oleiro, morador às Trinas, realizou o pagamento das cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>774</sup>
- 1697-03-17. O oleiro Amaro Gil pagou o imposto da meia-décima para as obras da Igreja Paroquial de Santos, referente às olarias do Guarda-mor.<sup>775</sup>
- 1698-1700. António Gonçalves, oleiro, morador na Rua do Guarda-mor, realizou o pagamento das cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>776</sup>
- 1708-07-22. António Gonçalves e a esposa Benta Francisca, moradores na Rua do Guarda-mor, baptizaram o filho **Cláudio Gonçalves**.<sup>777</sup>
- 1710-01-16. José Francisco de Almeida e Eugénia dos Santos Gonçalves, a filha mais velha de António Gonçalves e Benta Francisca, casaram-se na Igreja de Santos-o-Velho. Foram testemunhas Simão Rodrigues, José Antunes e Manuel Veloso, os dois últimos, vizinhos, moradores na Rua do Guarda-mor.<sup>778</sup>
- 1712-1714. António Gonçalves, oleiro, morador na Rua do Guarda-mor, realizou o pagamento da contribuição para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>779</sup>
1717. António Gonçalves, a esposa Benta Francisca e os filhos António Gonçalves, José Gonçalves, Francisco, **Cláudio [Gonçalves]** e Maria Teresa, os colaboradores Manuel de Araújo e António Ferreira, os escravos João e Mateus residiam na Rua do Guarda-

---

<sup>773</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 291.

<sup>774</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1695, fólio 13.

<sup>775</sup> AHSV, *Tombo das cazas da Fregezia de Santos, meia decima do anno de 1694-1696*, fólio 291.

<sup>776</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1700, fólio 23.

<sup>777</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 59v.

<sup>778</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1706-1716, C-7, fólios 61-61v.

<sup>779</sup> AHSV, Presidência do Bairro do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1712-1714, fólio 5.

mor. José de Almeida e a esposa Eugénia dos Santos, a filha mais velha do mestre oleiro, também residiam na Olaria.<sup>780</sup>

1719-02-17. Óbito de António Gonçalves, morador na Rua do Guarda-mor.<sup>781</sup>

#### 5.1.13.2 JOSÉ DA SILVA DE OLIVEIRA [1], PINTOR (act.1697-1737)

Apesar de baptizado na freguesia de Nossa Senhora do Alecrim do Bairro Alto, José da Silva de Oliveira [1] residia na freguesia de Santos, em 1697, quando se casou com Catarina do Couto. Nesse mesmo ano foi testemunha do pintor José Ferreira de Araújo, num contrato de aquisição de uma propriedade, sendo provável que tenha participado como aprendiz na campanha de pinturas de tecto de emblemas da igreja paroquial de Santos, contratualizada também em 1697.

Numa data que deve coincidir com a finalização do aprendizado, José da Silva inscreveu-se na Irmandade de São Lucas, em 1701. A ligação às olarias passa a ser evidente quando, por volta de 1712, o pintor passou a ser vizinho da Olaria do Guarda-mor, do mestre oleiro António Gonçalves [1], e também do pintor Manuel Caetano Pereira, seu cunhado, numa colaboração que se estende, pelo menos, até 1719.

Pela cronologia de actividade, é provável que, em parceria com Manuel Caetano Pereira, seja o autor dos azulejos para a capela-mor da Igreja da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira, com representações da Vida da Virgem, numa campanha onde se encontram documentadas as intervenções do mestre entalhador Manuel da Costa, do pintor-dourador Manuel Pereira, em 1724, e do mestre ladrilhador Manuel Luís, em 1728.<sup>782</sup>

O esquema decorativo utilizado nos azulejos da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Piedade, aproxima a obra de José da Silva de Oliveira do pintor de azulejos Teotónio dos

---

<sup>780</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1717, fólio 52v.

<sup>781</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 147v.

<sup>782</sup> Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, pp.52-53.

Santos, que também realizou uma encomenda para os Condes de Vila Nova de Portimão, em 1726, em colaboração com o mestre ladrilhador Manuel Luís.

Há um segundo pintor José da Silva de Oliveira, aprendiz do pintor de azulejos José dos Santos Pinheiro, activo entre os anos de 1750-1754.



Figura 216. José da Silva de Oliveira [1] e Manuel Caetano Pereira. *Coroação da Virgem*. Igreja da Quinta da Piedade, Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira, c.1724. © Amélia Gonçalves, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2014.

### **cronologia**

1697-04-22. José da Silva de Oliveira casa-se com Catarina Teresa do Couto, na paróquia de Santos. João Baptista e Domingos Soares foram as testemunhas.

Aos vinte e dois dias do mes de Abril de mil seiscentos e noventa e sete, receberão-se, á porta desta igreja, em minha presença, por marido e mulher, assim como manda a Santa Madre Igreja de Roma, Joseph da Silva de Oliveira, filho legitimo de Manuel da Silva de Oliveira e se sua mulher Francisca da Silva, já defuntos, e moradores que forão na freguezia de Nossa Senhora do Alecrim desta Corte, aonde o contrahente foi baptizado e morador, e de presente o he nesta freguezia, com Catherina Thereza do Couto, filha legítima de Joseph Rodrigues do Vale, e de sua mulher Catherina dos Santos do Couto, moradores nesta freguezia de Santos, aonde a contrahente foi baptizada, e he moradora, guardando-se em tudo a forma do Sagrado Concilio

Tridentino, e Constituições deste Arcebispado, sendo a tudo presentes, por testemunhas que comigo assignarão, João Baptista, morador na Rua dos Ferreiros, e Domingos Soares, morador a Cruz da Esperança, ambos desta freguezia, de que fiz este assento, que assignei, dia *ut supra*.<sup>783</sup>

1697-12-02. José da Silva, morador na Rua Direita da Cruz da Esperança, foi testemunha do pintor José Ferreira de Araújo num contrato de aquisição de uma propriedade.<sup>784</sup>

c.1699. José da Silva, a esposa Catarina Teresa do Couto, o casal José Rodrigues e Caetana dos Santos, e o moço Domingos residiam na Rua Direita dos Barbadinhos.<sup>785</sup>

1701. O pintor José da Silva assentou como irmão da Irmandade de São Lucas, ano em que José Ferreira de Araújo foi juiz.<sup>786</sup>

1701-12-08. O pintor José da Silva, morador “de frente dos Capuchos Franceses”, e João Baptista foram testemunhas do casamento dos escravos Grácia Vieira com Maria do Rosário, na paróquia de Santos-o-Velho.<sup>787</sup>

1702. O pintor José da Silva realizou o pagamento da contribuição para a Irmandade de São Lucas.<sup>788</sup>

1702-03. O pintor José da Silva, morador “de frente dos Barbadinhos”, realizou o pagamento das cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos.<sup>789</sup>

1703-1704. O pintor José da Silva, morador “de frente dos Barbadinhos”, realizou o pagamento da contribuição para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>790</sup>

---

<sup>783</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, C-6, 1696-1707, fólio 5-5v.

<sup>784</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório número 11, livro 367, fólio 64v.

<sup>785</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, c.1699, fólio 5. O livro não foi utilizado de maneira plena, faltando, em muitos casos, o registo das confissões da Quaresma.

<sup>786</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.100.

<sup>787</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 120-120v.

<sup>788</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.167.

<sup>789</sup> AHSV, Presidência do Poço dos Negros, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1701-1702, fólio 115.

<sup>790</sup> AHSV, Presidência da Esperança e Rua Direita, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1703-1705, fólio 112v.

- 1704-08-30. José da Silva, morador “defronte ao convento dos Capuchos Franceses”, e Custódio Jorge de Figueiredo foram testemunhas do casamento do cunhado, Manuel Rodrigues do Vale, com Catarina dos Santos, na Paróquia de Santos-o-Velho.<sup>791</sup>
1710. José da Silva, a esposa Catarina Teresa, José Maria, Maria Correia, e a moço Alberto residiam na Rua Direita dos Barbadinhos.<sup>792</sup>
1712. José da Silva, a esposa Catarina Teresa, a moça Maria e o aprendiz Domingos residiam na Rua do Guarda-mor.<sup>793</sup>
- 1712-07-29. José da Silva, com ocupação de pintor, casado com Catarina Teresa, morador na “de frente desta freguesia”, inscreveu-se como irmão da Irmandade das Almas de Santos-o-Velho.<sup>794</sup>
1716. José da Silva, a esposa Catarina Teresa do Couto, Teodora Maria da Conceição, João Pereira Soares, e os aprendizes António Gonçalves e António Diniz, residiam na Rua do Guarda-mor.<sup>795</sup>
1717. José da Silva, a esposa Catarina Teresa, Teodora Maria da Conceição, João Pereira Soares, os aprendizes António Gonçalves e António Diniz, e a moça Josefa Francisca são vizinhos da Olaria da Rua do Guarda-mor.<sup>796</sup>
- 1717-07-19. O pintor José da Silva, morador na Rua do Guarda-mor, como procurador da Irmandade de Nossa Senhora da Piedade de Santos-o-Velho, foi testamenteiro de Cecília João.

Aos dezanove de Julho de mil e settecentos e dezasete, faleceu, com todos os sacramentos, Cezilia João, viuva de Domingos de Oliveira, moradora nas suas cazas que tinha na Rua de São Bento as Trinas, fez testamento, em que nomea por seu testamenteiro o procurador que servir ao tempo de seu falecimento na confraria de Nossa Senhora da Piedade sitta na Igreja parochial de Santos, o qual he Joseph da

---

<sup>791</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 77.

<sup>792</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados da Paróquia de Santos-o-Velho*, 1710, fólio 3-3v.

<sup>793</sup> AHSV, *Livro da desobrigação deste presente anno de 1712*, fólio 54v.

<sup>794</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade das Almas, sita na Paroquial Igreja de Santos de Lisboa Occidental*, 1738, fólio 1 [apesar do título, o livro contém assentos desde 1712].

<sup>795</sup> AHSV. *Rol de Confessados do Mocambo e da Pampulha*, 1716, fólio 52.

<sup>796</sup> AHSV. *Livro do Rol de Confessados da Paróquia de Santos-o-Velho*, 1717, fólio 52v.

Silva, pintor, morador nesta freguesia, na Rua do Guarda-mor de que fiz e assignei este assento dia *ut supra* e declaro que foi sepultada nesta Igreja na forma de seu testamento.<sup>797</sup>

1718. José da Silva foi eleito procurador da Irmandade de Nossa Senhora da Piedade de Santos-o-Velho.<sup>798</sup>

1719-05-28. José da Silva, a mulher Catarina Teresa, o aprendiz António Diniz, a moça Maria e as sobrinhas Francisca Maria Teresa e Catarina Eugénia do Couto residiam na Rua do Guarda-mor, vizinhos da olaria e do pintor **Manuel Caetano Pereira**.<sup>799</sup>

1721. José da Silva foi eleito primeiro assistente da Irmandade de Nossa Senhora da Piedade de Santos-o-Velho, ano em que se confirmou o acordo para o cumprimento do testamento de Cecília João.<sup>800</sup>

1722. José da Silva foi eleito prefeito da Irmandade de Nossa Senhora da Piedade de Santos-o-Velho.<sup>801</sup>

c.1724. [atribuição] José da Silva de Oliveira [1] e Manuel Caetano Pereira pintaram os azulejos de painéis com passos da Vida da Virgem, para a Igreja de Nossa Senhora da Piedade, da Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira.

1735-1737. O pintor José da Silva, morador “de frente dos excelentíssimo Conde de Vila Nova”, realizou o pagamento da contribuição para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho. O registo menciona, em acréscimo, que o pintor passou a constar da Presidência da Rua Direita<sup>802</sup>

---

<sup>797</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, fólios 122v-123.

<sup>798</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade da Via Sacra, Santo Cristo e Nossa Senhora da Piedade*, 1718, fólio de abertura, sem número.

<sup>799</sup> AHSV, *Livro que ha de servir da desobrigação annual nesta Paroquial Igreja de Santos este anno de 1719*, fólio 50. A data refere-se ao relatório final elaborado pelo pároco.

<sup>800</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade da Via Sacra, Santo Cristo e Nossa Senhora da Piedade*, 1718, fólio 2.

<sup>801</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade da Via Sacra, Santo Cristo e Nossa Senhora da Piedade*, 1718, fólio 2.

<sup>802</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735, fólio 31v.

### 5.1.13.3 MANUEL CAETANO PEREIRA, PINTOR (act.1713-1750)

O pintor Manuel Caetano, ou Manuel Caetano Pereira, que nasceu na freguesia de Santos, assentou como confrade da Irmandade de São Lucas, em 1713. Com uma longa carreira, ainda por identificar, colaborou com o cunhado, o pintor José da Silva de Oliveira [1] e também com a Olaria da Rua do Guarda-mor, do mestre oleiro António Gonçalves, de quem era vizinho, em 1719.

Pela cronologia de actividade, é provável que, em parceria com o cunhado José da Silva de Oliveira [1], tenham pintado os painéis com passos da Vida da Virgem para a capela-mor da Igreja da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira.

Em 1750, a última notícia que dispomos, ainda residia em Santos-o-Velho, e devia as contribuições à Irmandade de São Lucas.<sup>803</sup>



Figura 217. José da Silva de Oliveira [1] e Manuel Caetano Pereira. *Sagrada Família*. Igreja da Quinta da Piedade, Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira, c.1724. © Amélia Gonçalves, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2014.

<sup>803</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.171.

## **cronologia**

1713-04-30. O pintor Manuel Caetano Pereira, casado com Joana Maria dos Santos, associou-se à Irmandade de São Lucas.<sup>804</sup>

1714-1716. O pintor Manuel Caetano foi responsável pela colecta das contribuições dos pintores, ocupando duas presidências da Irmandade de São Lucas.<sup>805</sup>

1715-07-29. Manuel Caetano Pereira, com ocupação de pintor, casado com Joana Maria, morador na “travessa defronte do adro da igreja”, inscreveu-se como irmão da Irmandade das Almas de Santos-o-Velho.<sup>806</sup>

1718-05-15. Manuel Caetano Pereira, morador na “de frente do adro”, inscreveu-se como irmão da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>807</sup>

1719-05-28. Manuel Caetano Pereira, a mulher Joana do Couto, as viúvas Catarina dos Santos, Josefa Maria e Maria da Assunção; Maria Tomásia Neta, a moça Luísa; os aprendizes Manuel e José; Teresa; e as escravas Antónia e Rosa residiam na Rua do Guarda-mor, vizinhos do pintor **José da Silva de Oliveira** [1].<sup>808</sup>

1721-03-16. Manuel Caetano Pereira e Joana do Couto baptizaram o filho Veríssimo na Paróquia de Santos. Manuel Jorge e Francisca Maria Teresa foram os padrinhos.

Aos desasseis dias do mes de março de mil e setecentos e vinte e hum, baptizou, de minha licença, o Padre Francisco Fernandes Sobreira, thesoureiro desta Igreja, a Verissimo, filho de Manoel Caetano Pereira e de Joana do Couto, ambos baptizados nesta freguesia; foram padrinhos Manuel Jorge e Francisca Maria Teresa [?], de que fis este assento dia *ut supra*.<sup>809</sup>

---

<sup>804</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.102.

<sup>805</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.167.

<sup>806</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade das Almas, sita na Paroquial Igreja de Santos de Lisboa Occidental*, 1738, fólho 2v [apesar do título, o livro reúne assentos desde o ano de 1712].

<sup>807</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1671-1734, fólho 245v.

<sup>808</sup> AHSV, *Livro que ha de servir da desobrigação annual nesta Paroquial Igreja de Santos este anno de 1719*, fólhos 49v e 50. A data refere-se ao relatório final elaborado pelo pároco.

<sup>809</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, B-13, 1719-1728, fólho 28.

1723-06-20. Óbito de Veríssimo, filho de Manuel Caetano Pereira e da mulher Joana do Couto, na Paróquia de Santos.<sup>810</sup>

c.1724. [atribuição] José da Silva de Oliveira [1] e Manuel Caetano Pereira pintaram os azulejos de painéis com passos da Vida da Virgem, para a Igreja de Nossa Senhora da Piedade, da Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira.

1728. Manuel Caetano Pereira foi eleito para apontador na mesa da Irmandade de São Lucas, presidida por José Teixeira.<sup>811</sup>

1728-12-26. Manuel Caetano Pereira e Joana Maria do Couto baptizaram o filho Joaquim na Paróquia de Santos. O padre João Abreu da Fonseca foi o padrinho.

Aos vinte e seis dias do mes de Dezembro de mil e setecentos e vinte e oito, baptizei, a Joachim, nasido a treze deste mes, filho de Manoel Caetano Pereira e de Joanna Maria do Couto, ambos baptizados e recebidos nesta freguesia; foi padrinho o padre Joam de Abreu da Fonseca, de que fis este assento dia *ut supra*, Thereza de Jesus por procuração.<sup>812</sup>

1735-1737. O pintor Manuel Caetano Pereira, morador “de frente dos excelentíssimo Conde de Vila Nova”, realizou o pagamento da contribuição para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho. O registo menciona, em acréscimo, que o pintor passou a constar da Presidência da Rua Direita.<sup>813</sup>

1746-02-04. Manuel Caetano Pereira, da arte de pintor, e sua mulher Maria Joana do Couto, moradores na Rua Direita de Santos, de frente do Palácio do Conde de Vila Nova, contratualizaram um empréstimo de 300 mil réis com a Irmandade de Nossa Senhora da Piedade e Via Sacra de Santos.<sup>814</sup>

---

<sup>810</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, O-3, 1721-1733, fólio 30.

<sup>811</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.86.

<sup>812</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1728-1734, B-14, fólio 26.

<sup>813</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735, fólio 42.

<sup>814</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 11, (actual cartório 3), livro 570, fólios 8-10v.

1750. Manuel Caetano, casado com a irmã **Joana dos Santos**, morador em Santos-o-Velho, devia 2000 réis das contribuições para a Irmandade de São Lucas.<sup>815</sup>

#### 5.1.13.4 CLÁUDIO GONÇALVES, MESTRE OLEIRO (1708-1754)

Cláudio Gonçalves, filho do mestre oleiro António Gonçalves, foi baptizado em Santos, em 1708.

Depois da morte do marido, em 1719, a viúva Benta Francisca e os jovens filhos Cláudio Gonçalves, José Gonçalves, Vicente Gonçalves, Valentina Maria e Maria Teresa, com recurso a diversos colaboradores, deram continuidade à gestão da olaria.

Quando o pintor Valentim de Almeida vem fixar residência em Santos, em 1731, é como vizinho da Olaria da Rua do Guarda-mor, onde executou os azulejos para o claustro inferior da Sé do Porto, numa estreita colaboração que se desenvolveria até ao ano de 1738.

Sob a direcção de Cláudio Gonçalves, a Olaria do Guarda-mor atingiu uma assinalável qualidade e foi nessa olaria que se produziram os azulejos policromos para o Oratório da Quinta de Nossa Senhora da Piedade, em Vila Franca de Xira, em 1752, num dos melhores conjuntos produzidos na época, que devem ser atribuídos aos pintores Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida.

Nesse mesmo período, a vizinha Olaria da Rua da Madragoa, de Francisco de Sales, forneceu azulejos para a Quinta da Piedade, mais uma vez confirmando a estreita colaboração entre as duas unidades que vinha desde a parceria dos cunhados Bernardo Francisco e António Gonçalves.

Além do mestre ladrilhador Francisco Martins, envolvido em várias campanhas de assentamento de azulejos na Quinta da Piedade, Cláudio Gonçalves colaborou com o mestre ladrilhador Joaquim dos Santos, com quem foi testemunha do casamento de Manuel Lourenço, na igreja de Santos, em 1748.

Em 1752, o mestre oleiro Cláudio Gonçalves foi eleito mordomo da Irmandade do Santíssimo Sacramento e o juiz da confraria, D. Manuel de Távora, era genro do Condessa de Vila Nova de

---

<sup>815</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.171.

Portimão, a responsável pelo pagamento dos azulejos para o oratório da Quinta da Piedade, como confirmam os recibos.<sup>816</sup>

### **cronologia**

1708-07-22. António Gonçalves e a esposa Benta Francisca, moradores na Rua do Guarda-mor, baptizaram o filho Cláudio. Romão da Costa Freitas, morador a Rua Direita dos Barbadinhos, foi o padrinho.

Aos vinte e dois de Julho de mil e setecentos e oito, baptizou, o padre Coadjutor, a Claudio, filho legitimo de António Gonçalves e de Benta Brancisca, naturais desta freguezia e nella moradores na Rua do Guarda-mor; foi padrinho Romão da Costa Freitas [?], morador na Rua Direita dos Barbadinhos, de que fiz este assento, dia *ut supra*.<sup>817</sup>

1719-05-28. A viúva **Benta Francisca**, os filhos José Gonçalves, Cláudio e Maria, os colaboradores Manuel de Araújo, António Ferreira, Valentim Gonçalves e Pedro residiam na Rua do Guarda-mor. José Francisco e a esposa Eugénia dos Santos, a filha mais velha do mestre oleiro, também residiam na olaria.<sup>818</sup>

1720-05-19. Óbito de João, filho de António Gonçalves e Benta Francisca.<sup>819</sup>

1720-09-06. Óbito de Eugénia Maria, casada com José Francisco, moradores na Rua do Guarda-mor.<sup>820</sup>

1729-06-14. Benta Francisca e os filhos José Gonçalves, Cláudio, Vicente, Maria e Valentina Maria, os sobrinhos António Lourenço e Josefa Maria, o aprendiz Rodrigo de Carvalho,

---

<sup>816</sup> D. Manuel de Távora, filho do Conde de Alvor, casou-se com Isabel de Lencastre, filha de D. Pedro de Lencastre e de D. Maria Sofia, condes de Vila Nova de Portimão, em 1735. Depois da morte do 5º Conde de Vila Nova de Portimão D. Pedro de Lencastre, em 1752, D. manuel de Távora foi tutor do sucessor, o jovem D. José Maria de Lencastre.

<sup>817</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 59v.

<sup>818</sup> AHSV, *Livro que ha de servir da desobrigação annual nesta Paroquial Igreja de Santos este anno de 1719*, fólio 49. A data refere-se ao relatório final elaborado pelo pároco.

<sup>819</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 171.

<sup>820</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 182v.

os colaboradores Isidoro Alves, João Gonçalves e Afonso de Sousa, e o moço Manuel residiam na Rua do Guarda-mor.<sup>821</sup>

1731. A viúva Benta Francisca e os filhos José Gonçalves, Cláudio Gonçalves, Vicente, Maria e Valentina Maria, a sobrinha Josefa Maria, o aprendiz Rodrigo de Carvalho, o oficial Isidoro Alves, e os colaboradores João, Francisco e Afonso residiam na Rua do Guarda-mor.<sup>822</sup>

1736-1737. A viúva Benta Francisca, moradora na Travessa de Santos, fez o pagamento das contribuições para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>823</sup>

1742. A viúva Benta Francisca, os filhos Cláudio Gonçalves, José Gonçalves, Vicente Gonçalves; e Valentina; os aprendizes Clemente e Pedro; os moços Alexandre e António; o oficial Manuel Barbosa e ainda Lourenço de Araújo, Josefa Maria, Teresa Clara e Joaquim Pedro residiam na Rua do Guarda-mor.<sup>824</sup>

1743-05-19. Cláudio Gonçalves, morador na Rua do Guarda-mor, inscreveu-se como irmão da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>825</sup>

1745-02-04. Cláudio Gonçalves, oleiro, morador “de frente da freguesia”, inscreveu-se na Irmandade das Almas de Santos-o-Velho. Acrescentado, à margem: “faleceu em 12 de Novembro de 1754”.<sup>826</sup>

1746-07-30. Cláudio Gonçalves assumiu a presidência do bairro da Pampulha da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos e o mestre oleiro **António Rodrigues de Almada** o cargo de mordomo.<sup>827</sup>

---

<sup>821</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1729, fólio 47. A data refere-se ao relatório final elaborado pelo pároco.

<sup>822</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1731-1732, fólio 46.

<sup>823</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735, fólio 9.

<sup>824</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1742 [páginas não numeradas].

<sup>825</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735-1801, fólio 27.

<sup>826</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade das Almas, sita na Paroquial Igreja de Santos de Lisboa Occidental*, 1738, fólio 47.

<sup>827</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1746, fólio 2v.

1748-09-27. Cláudio Gonçalves e **Joaquim dos Santos** foram testemunhas do casamento de Manuel Lourenço com Jacinta Teresa, na Paróquia de Santos.<sup>828</sup>

1749-12-28. Óbito de Benta Francisca, mãe de Cláudio Gonçalves: “ficaram-lhe quatro filhos, todos maiores.”<sup>829</sup>

1750. Os irmãos Cláudio Gonçalves, José Gonçalves, Vicente Gonçalves, Valentina Maria e Maria Teresa, os oficiais Francisco dos Santos, António Francisco, Isidoro Alves, Manuel João e João da Costa; e os criados Brás de Medeiros, Manuel do Rosário e António Pereira residiam na Rua do Guarda-mor.<sup>830</sup>

1752-02-06. Cláudio Gonçalves, morador na Rua do Guarda-mor, foi testemunha do casamento de André de Sousa com Josefa Maria, na Paróquia de Santos.<sup>831</sup>

1752-06-09. O mestre oleiro Cláudio Gonçalves passa um recibo pelo fornecimento de 2575 azulejos de brutesco de várias cores para a Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, em Vila Franca de Xira.

Lembrança do azuleio que fiz para a Quinta da Póvoa por ordem do ilustrissimo e excelentissimo senhor Conde de Vila Nova; a saber, 2575 azulheios de burtesco, de varias cores, a preço de 16000 o milheiro, emporta, 41\$200 réis. E por aver recebido a dita quantia da mão do ilustrissimo senhor Manuel de Tavora, fiz esta declaração, Lisboa, 9 de Junho de 1752. Cláudio Gonçalves. Declaro que a sobredita quantia assim, recebi da mão da muito excelentissima senhora Condessa de Vila Nova, em 19 de Setembro de 1752. O mestre oleiro Cláudio Gonçalves.<sup>832</sup>

1752-09-21. Assento de posse do oleiro Cláudio Gonçalves como procurador da Mesa Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos, com o pagamento de 5\$000 reis. D. Manuel de Távora foi juiz da Irmandade, o pintor de azulejos **José dos Santos Pinheiro**

---

<sup>828</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1744-1749, C-11, fólio 130.

<sup>829</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1746-1757, fólio 56v.

<sup>830</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1750, fólio 64.

<sup>831</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1749-1756, C-12, fólio 79.

<sup>832</sup> IANTT, Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, *Conta do rendimento das casas da olaria*, 13A, maço número 184.

foi mordomo, e o mestre oleiro **António Rodrigues de Almada** o procurador da Irmandade.<sup>833</sup>

1754-05-31. Cláudio Gonçalves faleceu na paróquia de Santos.

Aos trinta e hum dias do mez de Mayo de mil settecentos e cincoenta e quatro, faleceo, com todos os sacramentos, Claudio Gonçalves, solteiro, filho de Antonio Gonçalves e Benta Francisca, natural desta freguesia: foi sepultado no jazigo dos Santos Martires, e por verdade fiz este assento, que assignei era ut supra.<sup>834</sup>

#### 5.1.13.5 JOAQUIM DOS SANTOS, MESTRE LADRILHADOR (act.1736-1780)

O mestre ladrilhador Joaquim dos Santos residiu sempre nas proximidades das olarias do Mocambo e, como muitos fregueses de Santos associados às actividades das olarias, foi membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia.

Em princípio de actividade profissional, o ladrilhador colabora com a Olaria da Rua do Guardamôr, e na companhia do mestre oleiro Cláudio Gonçalves, foi testemunha do casamento de Manuel Lourenço, em 1748.

Em 1761, Joaquim dos Santos colaborou com o ladrilhador António Francisco Vidigal e com a olaria da Rua da Madragoa de Francisco de Sales no assentamento dos azulejos para as varandas do Palácio de Santos. Nesse mesmo ano, forneceu azulejos para o convento franciscano de Santo António, em Cascais.<sup>835</sup>

Em 1770, Joaquim dos Santos integrou uma sociedade composta pelos mais renomados mestres ladrilheiros de Lisboa, numa tentativa de alcançar o controle da maioria das encomendas da cidade.

---

<sup>833</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1746, fólios 14-15.

<sup>834</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, O-5, 1746-1757, fólio 142v.

<sup>835</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.38

## **cronologia**

1736-09-02. O ladrilhador Joaquim dos Santos assina a petição para se realizar a reforma do Regimento do Ofício de Ladrilheiros.<sup>836</sup>

1748-09-27. Joaquim dos Santos e o mestre oleiro **Cláudio Gonçalves** foram testemunhas do casamento de Manuel Lourenço com Jacinta Teresa, na Paróquia de Santos.<sup>837</sup>

1750. O mestre ladrilhador Joaquim dos Santos, morador na Rua da Oliveira, fez o pagamento da contribuição para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>838</sup>

1753-03-03. O mestre ladrilhador Joaquim dos Santos, morador no Castelo Picão, foi testemunha do casamento de José Pimentel com Felícia Rosa, na Paróquia de Santos.<sup>839</sup>

1756-02-28. O ladrilhador Joaquim dos Santos, morador na rua do Acipreste, arrendou uma propriedade.<sup>840</sup>

1759. O ladrilhador Joaquim dos Santos, morador na Rua do Quelhas, casado com Francisca Xavier, fez o pagamento da contribuição para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>841</sup>

1761-10-15. Os mestres ladrilheiros Joaquim dos Santos e **António Francisco Vidigal** apresentaram a conta dos azulejos fornecidos pelo mestre oleiro **Francisco de Sales**, da Olaria da Rua da Madragoa, utilizados nas obras das varandas do Palácio de Santos, dos Condes de Vila Nova.

Conta do mestre oleiro Francisco Salles tem/ com a Caza do Ilustrissimo, Excelentissimo Senhor Conde de Vila Nova./ A saber,/ por obra que fiz para Vossa

---

<sup>836</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.105

<sup>837</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1744-1749, C-11, fólio 130.

<sup>838</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1750, fólio 46v.

<sup>839</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1749-1756, C-12, fólio 123v.

<sup>840</sup> Publicado por Lécio Leal, na base de dados digital: *Ars Gest - Base de dados de artífices e artistas*, 2011. Disponível em <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março de 2018].

<sup>841</sup> AHSV, Presidência do Campo das Trinas, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1759, fólio 19.

Excelencia, como constão dos recibos/ dos **mestres ladrilhadores Joaquim dos Santos e Antonio Francysco.**/ A saber, dois mil e tresentos e outenta e sette azulejos de/ burtesco, apresso de quatorze mil hum milheiro, emportão 33\$418./ Por mais outosentos e setenta e quatro azolejos de/ ordinário, a presso, digo, de branco, a presso de nove mil/ reis o milheiro, emportão 7\$776./ Por mays trinta e sinco alizares, a presso de sinco/enta reis cada hum, emportão 1\$750./ Por mais outo azolejos ordinários, apresso de dez mil/ reys cada milheiro, emportão \$080./ Soma salvo erro 43\$024./ [folio 2] Lembrança do azuleio que foi para a baranda/ do palacio do excelentissimo Senhor Conde de Vila/ Nova./ Foi, de loge do mestre Francisco do Sales,/ de azuleio de bortesco, 753;/ foi mais de azuleio ordinário 008,/ de alizares 027,/ do azuleio Branco, 408./ Do que certifico que esse azuleio se assentou/ na baranda e em algumas casas ladrilhadas,/ na era de 1761,/ Antonio Francisco Vidigal./ [folio 3] Rol do azolejo que foi de casa do mestre uleiro/ Francisco de Sales para as barandas do Excelentissimo Senhor Conde/ de Vila Nova A saber/ azolejo de brutesco, 1632,/ azolejo branco 456,/ alizares 008./ Por assim ser verdade, lhe passei este rol./ Hoje, 15 de outubro de 1761,/ Joaquim dos Santos.<sup>842</sup>

1761. O mestre ladrilhador Joaquim dos Santos forneceu azulejos para o convento franciscano de Santo António, em Cascais.<sup>843</sup>

1770. O mestre ladrilhador Joaquim dos Santos, casado com Francisca Xavier, morador à Esperança, “deve 960” da contribuição para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>844</sup>

1770-08-10. O mestre ladrilhador Joaquim dos Santos, morador na Cruz da Esperança, freguesia de Santos-o-Velho, na companhia de **João Antunes [2]**, **João Nunes [de Oliveira]**, António da Cunha, Manoel da Costa, Guilherme Joaquim da Silva, **António Gomes**, Francisco Luís da Silva Pepino, **Manuel Borges Palma**, Francisco da Silva, **António Francisco Vidigal**, **Tomás de Barros**, António Manuel Godinho, José António,

---

<sup>842</sup>IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, *Recibos de despesas com ladrilhos, telhas e azulejos*, c.1700-1800, número 99, registo 2103.

<sup>843</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.38

<sup>844</sup> AHSV, Presidência do Campo das Trinas, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1770, fólio 22v.

Teotónio da Costa e **Domingos Jorge** constituíram uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, pelo período de três anos.<sup>845</sup>

1780-01. O ladrilhador Joaquim dos Santos, morador na Rua Direita de Nossa Senhora da Lapa, em dificuldades económicas, solicitou o perdão do pagamento dos anuais da Irmandade de São José dos Carpinteiros.<sup>846</sup>

---

<sup>845</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.56-57.

<sup>846</sup> Publicado por Rosário Salema Carvalho, na base de dados digital: AZ, sistema de referência e indexação do azulejo, 2012. Disponível em: [http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor\\_ficha.aspx?id=800](http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=800) [Dezembro de 2017].

#### 5.1.14 OLARIA DA RUA DAS MADRES (1610-1862)

A Olaria da Rua das Madres situa-se no coração do Mocambo, nas proximidades das Olarias da Rua da Oliveira e da Rua do Pé de Ferro. Com diversas gestões e estratégias, foi acompanhando a evolução da produção oleira na freguesia de Santos, e manteve-se activa desde os princípios do século XVII até meados do século XIX.<sup>847</sup>

Foi propriedade secundária do mestre oleiro João Rodrigues Carlos que produzia louça para exportação e depois do mestre oleiro Adrião Gonçalves, que dou os seus bens à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>848</sup>

Em termos gerais, quando dirigida de forma isolada, a Olaria da Rua das Madres torna-se uma olaria secundária, que só difere das restantes porque estão mais próximas entre si, e foram articuladas em rede familiares.

Os mestres ladrilhadores podem ter subdividido a sua encomenda com alguma produção dessa olaria e António Antunes [1], em início de actividade, residia na Rua das Madres, em 1676; assim como António da Silva Pepino, em 1679; Manuel Borges, em 1741; e António Francisco Vidigal, em 1757.

Entre os anos de 1731 e 1767, a olaria da Rua das Madres foi dirigida pelos mestre oleiro Pantaleão de Sousa, natural de Viseu, e pelo filho Manuel de Sousa [1].

Como indício da produção de azulejos, entre os anos de 1737 e 1741, o pintor Francisco Nunes da Silva, em princípio de actividade, provavelmente realizando conjuntos de azulejaria seriada, foi um dos colaboradores do mestre oleiro Pantaleão de Sousa.

---

<sup>847</sup> Sobre a Olaria da Rua das Madres, activa entre os anos de 1610-1862, veja-se Celso Mangucci - A pesquisa e a análise de documentos como contributo para o estudo das olarias de Lisboa in *Cerâmica Medieval e Pós-Medieval, métodos e resultados para o seu estudo*, 1997, p.427.

<sup>848</sup> Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.168.

#### 5.1.14.1 PANTALEÃO DE SOUSA, MESTRE OLEIRO (act.1710-1750)

Pantaleão de Sousa, natural de Viseu, foi um dos colaboradores do oleiro Manuel Dias que, em parceria com António Álvares dirigiu a Olaria da Rua das Madres, nos últimos anos do século XVII.<sup>849</sup>

A colaboração como o jovem pintor Francisco Nunes da Silva, entre os anos de 1737 e 1741, indica que Pantaleão de Sousa também dedicou-se à produção de azulejos.

#### **cronologia**

1710. Pantaleão de Sousa foi oficial da Olaria da Rua das Madres, que segue arrendada por Maria Gonçalves, viúva do mestre oleiro Manuel Dias.<sup>850</sup>

1711-02-07. Pantaleão de Sousa, natural de Santa Maria da Ventosa, bispado Viseu, casou-se com Isabel dos Reis, na paróquia de Santos.<sup>851</sup>

1718-07-21. Óbito de Bernarda, filho de Pantaleão de Sousa e Isabel dos Reis, na paróquia de Santos.<sup>852</sup>

1721-04-02. Óbito de António, filho de Pantaleão de Sousa e Isabel dos Reis, na paróquia de Santos.<sup>853</sup>

1726-04-14. Pantaleão de Sousa, morador na Rua da Madragoa, assentou como confrade da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>854</sup>

1731. Pantaleão de Sousa, a mulher Isabel dos Reis, o filho João Baptista, o filho **Manuel [de Sousa]** [1] e Manuel, residiam na Rua das Madres, na banda do Norte.<sup>855</sup>

---

<sup>849</sup> Sobre os oleiros António Álvares e Manuel Dias veja-se Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.168.

<sup>850</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1710, fólio 28v.

<sup>851</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1706-1716, C-7, fólio 73v-74.

<sup>852</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 138.

<sup>853</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1721-1733, O-3, fólio 9

<sup>854</sup> AHSV. *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1671-1735, fólio 255.

<sup>855</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1731-1732, fólio 29.

1740. Pantaleão de Sousa, a mulher Isabel dos Reis, o filho **Manuel de Sousa** [1], o aprendiz Pedro, um segundo Manuel de Sousa, o moço Pedro de Sousa, e a escrava Maria residiam na Rua das Madres.<sup>856</sup>

1740. Pantaleão de Sousa, a mulher Isabel dos Reis, o filho **Manuel de Sousa** [1], o aprendiz Pedro, Manuel de Sousa, o moço Pedro de Sousa e a escrava Maria residiam na Rua das Madres.<sup>857</sup>

1744-03-22. Obedecendo as ordens do Corregedor do Civil da Corte, a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos decidiu mandar reedificar a Olaria da Rua das Madres.<sup>858</sup>

1750. Pantaleão de Sousa, a esposa Isabel ds Reis, o criado João de Sima, e os escravos Maria e José residiam na Rua das Madres.<sup>859</sup>

#### 5.1.14.2 FRANCISCO NUNES DA SILVA, PINTOR (act.1737-1744)

Ainda dispomos de poucos dados para estabelecer o perfil profissional do pintor Francisco Nunes da Silva, que fez o início do seu aprendizado provavelmente realizando azulejaria seriada na Olaria da Rua das Madres, do mestre oleiro Pantaleão de Sousa, da qual foi vizinho, entre os anos de 1737 e 1741.

Em 1744, já com residência na freguesia de Santa Catarina, assentou como irmão da Irmandade de São Lucas, uma opção menos comum entre os pintores de azulejo da sua geração, o que parece indicar a participação em outros tipos de campanhas decorativas.

#### **cronologia**

1737-12-31. O pintor Francisco Nunes da Silva, solteiro, morador na Rua das Madres, realizou o pagamento da contribuição para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-

---

<sup>856</sup> AHSV, *Livro da dezobrigação da Quaresma da freguesia de Santos do anno de 1740* [páginas não numeradas].

<sup>857</sup> AHSV, *Livro da dezobrigação da Quaresma da freguesia de Santos do anno de 1740* [páginas não numeradas].

<sup>858</sup> A decisão foi registada no primeiro livro de assentos da Irmandade: AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1566, fólio 144v.

<sup>859</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1750, fólio 43.

o-Velho. O registo menciona, em acréscimo, que o pintor entrou para a Irmandade “em o último de Dezembro de 1737”.<sup>860</sup>

1740. O pintor Francisco Nunes da Silva, morador na Rua das Madres, fez o pagamento da contribuição para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>861</sup>

1741. O pintor Francisco Nunes da Silva, morador na Rua das Madres, “deve 240\$” da contribuição para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>862</sup>

1744-10-30. Francisco Nunes da Silva, casado com Ana Micaela e morador na Rua da Paz, assentou como irmão da Irmandade de São Lucas.<sup>863</sup>

#### 5.1.14.3 MANUEL DE SOUSA [1], MESTRE OLEIRO (act.1735-1767)

O mestre oleiro Manuel de Sousa, depois da morte do pai, em 1750, seguiu com a exploração da Olaria da Rua das Madres, assalariando entre três a quatro oficiais de oleiro. Em 1757, o mestre ladrilhador António Francisco Vidigal residia na Rua das Madres.

Há um segundo oleiro Manuel de Sousa, activo na olaria de Pantaleão de Sousa e depois no Castelo Picão, que faleceu em 1750.<sup>864</sup>

#### **cronologia**

1735-03-28. Manuel de Sousa [1], morador na Rua das Madres, assentou como confrade da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>865</sup>

1751-10-24. O mestre oleiro Manuel de Sousa [1], morador na Rua das Madres, foi procurador da mãe, Isabel dos Reis, viúva de Pantaleão de Sousa, que instituiu uma missa na

---

<sup>860</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735, fólio 70.

<sup>861</sup> AHSV, Presidência do Bairro do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1740, fólio 24v.

<sup>862</sup> AHSV, Presidência do Bairro do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1741, fólio 25.

<sup>863</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.110.

<sup>864</sup> Celso Mangucci - “Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII” in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.168.

<sup>865</sup> AHSV. *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735-1801, fólio 1v.

capela dos Santos Mártires da Igreja de Santos-o-Velho. À data da celebração do contrato, a mesa da Irmandade dos Santos Mártires é presidida por Manuel Ferreira, mestre pintor, morador às Janelas Verdes, e o mestre oleiro José da Costa Labanha é o segundo assistente da irmandade.<sup>866</sup>

1762. A propriedade de Isabel dos Reis na Rua das Madres, com sua “loje” e andar com águas-furtadas, ao mesmo tempo residência e fábrica de olaria, foi avaliada em 60 mil réis. Na olaria trabalham 3 oficiais: Bartolomeu José, Joaquim Rodrigues e Manuel Antunes (pobre).<sup>867</sup>

1763. Manuel de Sousa [1], a mulher Maria Rodrigues, e Catarina Maria residiam na Rua das Madres, na banda do Sul.<sup>868</sup>

1764. O mestre oleiro Manuel de Sousa [1] continuava como arrendatário da Olaria da Rua das Madres, na companhia de 4 oficiais: Bartolomeu José, Francisco de Sousa e dois com o nome de Manuel António.<sup>869</sup>

1767. O mestre oleiro Manuel de Sousa [1] continuava como arrendatário da Olaria da Rua das Madres.<sup>870</sup>

---

<sup>866</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 12-A, livro 476, fólio 32v-34.

<sup>867</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da Décima de Santos-o-Velho*, 1762-1763, volume I, fólio 284.

<sup>868</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1763, fólio 30.

<sup>869</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da décima de Santos-o-Velho*, 1764, fólio 168.

<sup>870</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, número 1027, *Livro da Décima de Lisboa Santos-o-Velho*, 1767, fólio 118.



Figura 218. Detalhe do revestimento do oratório da Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira, realizado pelo mestre oleiro Cláudio Gonçalves em parceria com os pintores Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida, em 1752. Fotografia do autor.

## 5.1.15 OFICINA DE MANUEL BORGES

### 5.1.15.1 MANUEL BORGES, MESTRE LADRILHADOR (1681-act.1763)

A âmbito da actividade de Manuel Borges, o mais importante mestre ladrilhador do primeiro quartel do século XVIII, foi rigorosamente identificado pelos estudos de Virgílio Correia, que estabeleceu a relação de colaboração com a oficina do pintor António de Oliveira Bernardes, desde 1710, quando da realização do revestimento da igreja do convento de São João Evangelista de Évora.<sup>871</sup>

De facto, apesar de colaborar com as olarias próximas da sua residência nos Poiais de São Bento, o pintor António Oliveira Bernardes manteve uma longa relação de colaboração com o mestre ladrilhador Manuel Borges que, logo após o casamento com a filha do mestre ladrilhador Valentim da Costa (1661-1726), mudou-se para a freguesia de Santos, onde fixou residência na primeira travessa da Rua do Olival, em 1713.<sup>872</sup>

Se atentarmos para a necessidade de colaboração de várias olarias para a realização das campanhas mais vastas, é bastante provável que a produção dos azulejos de albarradas e figura avulsa, de menor importância, aplicados nas paredes laterais dos corredores de acesso à sacristia, do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, por exemplo, tenha sido realizada na Olaria da Rua do Olival, em Santos, do mestre oleiro João Francisco [2].<sup>873</sup>

Em 1729, Manuel Borges é vizinho do mestre ladrilhador Domingos Duarte e da Olaria da Rua da Oliveira - Castelo Picão, do mestre oleiro Tomás da Costa, onde podem ter sido realizados parte dos azulejos da campanha para a igreja de São Lourenço de Almancil.<sup>874</sup>

A morte de António de Oliveira Bernardes, em 1732, e o abandono do pintor Policarpo de Oliveira Bernardes, por volta de 1740, depois da obra da Ermida de Porto Salvo, obrigaram

---

<sup>871</sup> Virgílio Correia "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, Maio-Junho de 1918, pp.167-178.

<sup>872</sup> Para uma revisão recente da parceria entre Manuel Borges e a oficina de António de Oliveira Bernardes veja-se Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, volume I, pp.74-75 e pp.223-233. Sobre o mestre ladrilhador Valentim da Costa, veja-se Miguel Portela – "Dados genealógicos do mestre ladrilhador Valentim da Costa [1661-1726]" in *Jornal O Figueirense*, 16 de Outubro de 2017, p.9.

<sup>873</sup> Sobre o conjunto da Nazaré veja-se João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.242.

<sup>874</sup> Sobre o conjunto veja-se Susana Carrusca – "A Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil: um sermão imagético no Algarve Barroco" in *Al-ulyã: Revista do Arquivo Histórico Municipal de Loulé*, 2001, número 8, pp.352-353.

Manuel Borges e os filhos, Manuel Borges de Palma e Valentim Borges, também ladrilhadores, a reorganizarem a sua rede de colaboração com novos pintores de azulejos.

Dessa segunda fase, são as encomendas para o baptistério da Igreja de Santos, em 1741 e para a portaria do convento das Trinas do Mocambo, em 1748, numa provável colaboração com o pintor de azulejos Sebastião Gomes Ferreira, genro de Valentim de Almeida.<sup>875</sup>

É também possível que os azulejos da escada do coro alto da igreja paroquial de Santos, com representações de eremitas, dessa mesma época, tenham sido também coordenadas por Manuel Borges, numa última colaboração com a oficina do pintor Nicolau de Freitas.

Os azulejos para o mosteiro das Trinas, a última obra conhecida de Manuel Borges, foi executada em colaboração com o mestre carpinteiro Jerónimo da Costa, que assumiu a empreitada global da obra e, ainda em 1749, estava em dívida para com o mestre ladrilhador.

Além de Manuel Borges de Palma e de Valentim Borges, continuadores da oficina do pai, Domingos Jorge, aprendiz de Manuel Borges, desenvolveu uma importante carreira como mestre ladrilhador associado às obras da Casa Real.

### **cronologia**

1681-06-05. João Carvalho e Maria Pedrosa baptizaram o filho Manuel na freguesia de São Pedro de Lousa, termo de Lisboa. Foram padrinhos Brás Luís e Leonor Pedrosa.<sup>876</sup>

1710-11-14. Contrato com o mestre azulejador Manuel Borges para o fornecimento e assentamento dos azulejos da Igreja do Convento de São João Evangelista dos Lóios, de Évora.<sup>877</sup>

---

<sup>875</sup> Entre os anos de 1745 e 1748, realizam-se importantes obras no Mosteiro das Trinas do Mocambo. Ver: João Miguel Simões - *O Convento das Trinas do Mocambo*, 2004, p.9.

<sup>876</sup> Virgílio Correia "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, pp. 167-178.

<sup>877</sup> O contrato foi parcialmente publicado em José António Falcão, Francisco Lameira e Vítor Serrão - *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e História de Um Espaço Barroco (1672-1698)*, 2007, p.132. ADE, Cartórios Notariais de Évora, livro de notas de Tomás de Azevedo, número 915, fólios 169-171.

- 1710-02-14. Manuel Borges, morador na Palma de Baixo, extra-muros de Lisboa, assinou o acordo para o fornecimento de azulejos para o consistório, escadas e casa nova da Misericórdia de Estremoz.<sup>878</sup>
- 1712-04-17. Casamento de Manuel Borges com Inácia Maria, filha do mestre ladrilhador Valentim da Costa e de Maria Antunes.<sup>879</sup>
- 1713-04-30. Manuel Borges, a esposa Inácia Maria e o sobrinho Joaquim residiam na primeira travessa da Rua do Olival, na Paróquia de Santos.<sup>880</sup>
1714. Manuel Borges forneceu os azulejos, atribuídos ao pintor António de Oliveira Bernardes, para os corredores da sacristia do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. A azulejaria seriada dessa campanha foi provavelmente realizada na Olaria da Rua do Olival, do mestre oleiro **João Francisco [2]**.<sup>881</sup>
- 1715-09-21. Manuel Borges assinou o contrato para o fornecimento de azulejos da Igreja da Misericórdia de Évora.<sup>882</sup>
1715. Manuel Borges, a esposa Inácia Maria, a filha Antónia Maria, José João e António da Costa residiam na Rua do Olival, na Paróquia de Santos.<sup>883</sup>
- 1715-06-14. Manuel Borges e a esposa Inácia Maria baptizaram o filho, **Manuel Borges de Palma**, na Paróquia de Benfica.<sup>884</sup>

---

<sup>878</sup> Sobre o longo processo de desenvolvimento da encomenda, veja-se Rosário Salema de Carvalho - *Por amor de Deus - Representação das Obras de Misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp.13-14.

<sup>879</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.175-176.

<sup>880</sup> AHSV, *Livro das pessoas que se desobrigaram nesta Quaresma nesta Parochial Igreja de Santos*, no anno de 1713, fólio 61v. A data refere-se ao relatório elaborado pelo pároco.

<sup>881</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.242.

<sup>882</sup> Túlio Espanca - "Documentos Notariais inéditos de artistas alentejanos dos séculos XVI, XVII e XVIII" in *A Cidade de Évora*, 1984-1985, ano XL-XLI, números 67-68, pp.114-115.

<sup>883</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1715, fólio 42.

<sup>884</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, pp.174-175.

- 1718-05-23. O mestre ladrilhador Manuel Borges assinou o contrato para o revestimento da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Faro.<sup>885</sup>
- 1719-1724. Manuel Borges e família residiam na Rua da Madragoa.<sup>886</sup>
- 1719-1721. Manuel Borges forneceu os azulejos para a Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, assinados por Policarpo de Oliveira Bernardes.<sup>887</sup>
- 1720-01-16. Óbito de Tereza, filha de Manuel Borges e Inácia Maria na Paróquia de Santos-o-Velho.<sup>888</sup>
- 1728-08-15. Manuel Borges e a esposa Inácia Maria baptizaram o filho António na Paróquia de Santos-o-Velho. O padrinho, o Doutor António Borges, é provavelmente o irmão mais velho de Manuel Borges.<sup>889</sup>
- 1729-06-14. Manuel Borges, a esposa Inácia Maria, as filhas Marcelina, Josefa Maria, Ana e o filho Manuel Borges; e Antónia Maria e Maria Teresa residiam na Rua da Oliveira, na banda do Nascente, vizinhos do mestre ladrilhador **Domingos Duarte** e do mestre oleiro **Tomás da Costa**.<sup>890</sup>
- 1729-11-16. Manuel Borges assinou o contrato para o fornecimento dos azulejos da Igreja de São Lourenço Almancil, assinados pelo pintor Policarpo de Oliveira Bernardes.<sup>891</sup>
- 1730-03-09. Manuel Borges e a esposa Inácia Maria baptizaram o filho **Valentim Borges**, em Santos-o-Velho. O pintor de azulejos Policarpo de Oliveira Bernardes foi o padrinho.<sup>892</sup>

---

<sup>885</sup> Sobre a campanha veja-se Francisco Lameira - *A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco*, 2000.

<sup>886</sup> Virgílio Correia “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, pp.175.

<sup>887</sup> O bem documentado processo das obras pode ser acompanhado na monografia de José Rosa Araújo - *A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo*, 1983.

<sup>888</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1706-1721, O-2, fólio 163.

<sup>889</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1728-1734, B-14, fólio 14v.

<sup>890</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1729, fólio 41. A data refere-se ao relatório final elaborado pelo pároco.

<sup>891</sup> Susana Carrusca – “A Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil: um sermão imagético no Algarve Barroco” in *Al-ulyã: Revista do Arquivo Histórico Municipal de Loulé*, 2001, número 8, pp.352-353.

<sup>892</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1728-1734, B-14, fólio 65-65v.

1730. Manuel Borges, a esposa Inácia Maria, as filhas Marcelina, Josefa Maria, Ana e o filho Manuel Borges, e também o aprendiz José residiam na Rua da Oliveira, na banda do Nascente.<sup>893</sup>
- 1730-08-10. Inácia Maria, casada com Manuel Borges, faleceu em Benfica.<sup>894</sup>
- 1735-1736. O ladrilhador Manuel Borges, morador na Rua das Madres, fez o pagamento das contribuições para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>895</sup>
1736. Manuel Borges foi eleito procurador dos mestres da Casa dos Vinte e Quatro.<sup>896</sup>
- 1736-09-02. O ladrilhador Manuel Borges assina a petição com a proposta das alterações ao regimento do ofício dos ladrilheiros.<sup>897</sup>
1738. O viúvo Manuel Borges, o filho **Manuel Borges [de Palma]**, a filha Marcelina de Santo António, a filha Josefa Maria, o filho **Valentim Borges**, a viúva Domingas João, e **Domingos Jorge**, aprendiz, residiam na primeira travessa da Madragoa, da banda do nascente.<sup>898</sup>
1740. O viúvo Manuel Borges, o filho **Manuel Borges [de Palma]**, as filhas Marcelina de Santo António, Josefa Maria, o filho, menor, **Valentim Borges**, a escrava Domingas João, viúva e o moço Domingos, residiam na segunda travessa da Madragoa, na banda do poente.<sup>899</sup>
1741. Manuel Borges, mestre ladrilhador, morador na Rua das Madres, devia 960 réis das contribuições para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>900</sup>

---

<sup>893</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1730, fólio 40.

<sup>894</sup> Miguel Portela – “Dados genealógicos do mestre ladrilhador Valentim da Costa [1661-1726]” in *O Figueirense*, 16 de Outubro de 2017, p.9.

<sup>895</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735, fólio 35.

<sup>896</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.102

<sup>897</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, pp. 88-89

<sup>898</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1738 [fólios não numerados]

<sup>899</sup> AHSV, *Livro da desobrigação da Quaresma da freguesia de Santos do anno de 1740* [páginas não numeradas].

<sup>900</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1741, fólio 39.

1741-08-14. Manuel Borges recebeu 54.515 réis pelo fornecimento e assentamento dos azulejos da capela baptismal da Igreja de Santos-o-Velho. É bastante provável que essa campanha incluía os azulejos da escada de acesso ao coro alto.<sup>901</sup>

1742. Manuel Borges residia na Travessa das Inglesas.<sup>902</sup>

1745. Manuel Borges, Domingas João, Josefa Maria e Ana Josefa, António Borges e **Valentim Borges** residiam na Travessa das Inglesas, na banda do Sul.<sup>903</sup>

c.1748. Manuel Borges e **Manuel Borges de Palma** integrados numa campanha de obras dirigidas pelo mestre carpinteiro Caetano Jerónimo, forneceram azulejos para o Mosteiro de Nossa Senhora da Soledade, no Mocambo.

1749-06-08. Manoel Borges, morador na Rua das Madres, cede o remanescente de dívida da obra do Mosteiro das Religiosas Trinas ao seu filho e colaborador **Manuel Borges de Palma**, morador na Bela Vista.

"...que Caetano Jeronimo mestre de obras do officio de carpinteiro/ morador no lugar de Alcantra, suburbios desta cidade, lhe he devedor da quantia/ de cento sessenta tres mil quinhentos e trinta e tres reis, resto de mayor soma, por/cedidos de obra de maos que de seo officio lhe fizera, cuja quantia pertencia i/gualmente a elle dito seo filho Manoel Borges Palma, em rezão de ambos fazerem/ a referida obra, foy feita no Mosteiro das Religiosas Trinas do mesmo bair/ [fólio 82] bairro do Mocambo desta corte..."<sup>904</sup>

1750. Manuel Borges, a filha Josefa Maria, a criada Francisca Mariana e o criado João de Deus residiam na Rua da Bela Vista, vizinhos do mestre oleiro António Rodrigues de Almada.<sup>905</sup>

---

<sup>901</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.176. Sobre esse conjunto, que sofreu alguns restauros, veja-se ainda a entrada sobre Manuel Borges de autoria de José Meco, no *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, 1989, pp.96-97.

<sup>902</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.175.

<sup>903</sup> AHSV, *Livro da desobrigação desta Quaresma de 1745*, fólio 47.

<sup>904</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 11 (actual cartório 3), livro 591, fólhos 82-83.

<sup>905</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1750, fólio 36v.

1759. O viúvo Manuel Borges residia na casa do filho **Manuel Borges de Palma**, na Rua da Bela Vista Mesquitela, na banda do norte.<sup>906</sup>

1763. O viúvo Manuel Borges residia na casa do filho **Manuel Borges de Palma**, na Rua do Pé de Ferro.<sup>907</sup>

#### 5.1.15.2 MANUEL BORGES PALMA, MESTRE LADRILHADOR (1715-1773)

Manuel Borges de Palma, filho do mestre ladrilhador Manuel Borges, vai operar num contexto muito diferente da situação relativamente estável que o seu pai usufruiu com a parceria com a Oficina dos Oliveira Bernardes.

É provável que Manuel Borges de Palma e o pai tenham estabelecido uma colaboração com o pintor de azulejos Sebastião Gomes Ferreira para a realização dos azulejos do baptistério da Igreja Paroquial de Santos, em 1741 e que também sejam os responsáveis pelo assentamento dos azulejos da escada de acesso ao coro alto, alguns anos antes, na mesma igreja, que devem ser atribuídos à oficina de Nicolau de Freitas.

A partir de 1747, Manuel Borges de Palma colaborou com a Olaria de António Rodrigues de Almada, na Rua do Pé de Ferro – Rua do Arcipreste, e novamente com o pintor de azulejos Sebastião Gomes Ferreira, que realizou os azulejos da portaria do Convento das Trinas do Mocambo, em 1748.

O ladrilhador António Francisco Vidigal foi aprendiz e colaborador de Manuel Borges de Palma e juntos foram eleitos para a direcção da confraria profissional, para servirem no ano de 1757.

Em 1770, já idoso, participou na criação de uma sociedade com 16 dos mais conhecidos mestres ladrilheiros de Lisboa, numa tentativa de estabelecer uma reserva de mercado em Lisboa.

---

<sup>906</sup> AHSV, *Livro do rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1759.

<sup>907</sup> AHSV, *Livro do rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1763, fólio 44v.

## **cronologia**

- 1715-06-14. Manuel Borges e Inácia Maria baptizaram o filho Manuel Borges Palma, na paróquia de Nossa Senhora do Amparo de Benfica.<sup>908</sup>
- 1736-09-02. Com apenas 21 anos, Manuel Borges Palma assina a petição com a proposta das alterações ao regimento do ofício dos ladrilhadores.<sup>909</sup>
- 1740-10-02. Manuel Borges de Palma foi padrinho de baptismo da menina Teodora, filha de João André e Teresa de Jesus, irmã do pintor de azulejos **Bernardo José de Sousa**.<sup>910</sup>
- 1741-05. Manuel Borges Palma inscreveu-se na Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Santos-o-Velho.<sup>911</sup>
- 1741-07-29. Manuel Borges Palma, com ocupação de ladrilhador, solteiro, morador na Rua das Madres, inscreveu-se como irmão da Irmandade das Almas de Santos-o-Velho.<sup>912</sup>
- 1742-11-23. Manuel Borges de Palma casa-se com Maria Caetana, filha de José Martins e Teresa de Jesus. José da Costa e Silva, morador na freguesia de São Vicente de Fora, foi testemunha.

Aos vinte e tres de Setembro de mil e setecentos e quarenta e dois me foy apresentada huma certidão pelo, digo, do Reverendo Feliz do Sacramento, thezoureiro da Santa Caza da Misericordia, na qual certificava ter se recebido em sua prezença, na forma do Concilio Tridentino, por comição do Reverendo Doutor Estevão Teixeira de Mesquita, provizor dos casamentos, pelo Excelentissimo Padre Cardeal Patriarcha, Manuel Borges de Palma, filho de Manuel Borges e de Ignacia Maria, baptizado na freguesia de Nossa Senhora do Amparo do lugar de Benfica, termo dessa cidade, e morador na freguesia de Santos, com Maria Caetana, filha de Joze Mathias digo, Joze Martins e Thereza de Jesus, baptizada nesta freguesia de Santos e nella moradora. Forão testemunhas Antonio Ferreira de Sousa, morador nessa freguesia e

---

<sup>908</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, pp.174-175.

<sup>909</sup> Rosário Salema de Carvalho – "O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa" in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.88-89.

<sup>910</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1736-1743, B-16, fólio 42.

<sup>911</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1735-1801, fólio 24.

<sup>912</sup> AHSV, *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade das Almas, sita na Paroquial Igreja de Santos de Lisboa Occidental*, 1738, fólio 29.

José da Costa e Silva, morador na freguesia de São Vicente de Fora, que com o dito thezoureiro assinarão, e por ser verdade fiz esse assento que assiney, era *ut supra*.<sup>913</sup>

1744. Manuel Borges de Palma residia na Rua da Madragoa, na banda do Norte, com a mulher Maria Caetana, com o aprendiz **António Francisco [Vidigal]** e a escrava Maria.<sup>914</sup>

1747-03-15. Manuel Borges de Palma, mestre azulejador, e sua mulher Maria Caetana, moradores na Rua da Madragoa, contraíram um empréstimo de 400 mil reis, para continuar a construção da casa na Bela Vista, com Manuel Rodrigues Pedreira, que vivia nas casas do oleiro **António Rodrigues de Almada**.<sup>915</sup>

1747. Manuel Borges de Palma forneceu azulejos para a Quinta de D. João Pedro de Mendonça Corte Real, em Benfica.<sup>916</sup>

c.1748. Manuel Borges e **Manuel Borges de Palma** integrados numa campanha de obras dirigidas pelo mestre carpinteiro Caetano Jerónimo, forneceram azulejos para o Mosteiro de Nossa Senhora da Soledade, no Mocambo.

1749-06-08. Manoel Borges, morador na Rua das Madres, cede o remanescente de dívida da obra do Mosteiro das Religiosas Trinas ao seu filho e colaborador **Manuel Borges de Palma**, morador na Bela Vista.<sup>917</sup>

1749-07-13. Auto de posse de Manoel Borges de Palma, como mordomo da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos, contra o pagamento de 5\$000 reis.<sup>918</sup>

1750. Manuel Borges de Palma a esposa Maria Caetana, o aprendiz Gregório João e a escrava Maria Antónia residiam na Rua da Bela Vista, vizinho do pai Manuel Borges e do mestre oleiro **António Rodrigues de Almada**.<sup>919</sup>

---

<sup>913</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos, 1734-1744*, C-10, fólio 179.

<sup>914</sup> AHSV, *Livro que servio para a desobrigaçam da Quaresma de 1744*, fólio 45v.

<sup>915</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 11 (actual cartório 3), livro 577, fólio 20 v.

<sup>916</sup> Artur Lamas - *A quinta de Diogo de Mendonça no sitio da Junqueira (extra-muros da antiga Lisboa)*. Lisboa, 1924, p.13.

<sup>917</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 11 (actual cartório 3), livro 591, fólhos 82-83.

<sup>918</sup> AHSV, *Livro de eleições da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, 1746*, fólio 6.

<sup>919</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho, 1750*, fólio 36.

- 1750-05-13. Óbito de António, filho de Maria, escrava de Manuel Borges de Palma, na Paróquia de Santos.<sup>920</sup>
- 1752-09-10. Manuel Borges de Palma e Maria Caetana, moradores à Bela Vista da Mesquitela, baptizaram a filha Rita, na Paróquia de Santos-o-Velho. Gervásio Joaquim foi o padrinho.<sup>921</sup>
- 1755-09-01. Manuel Borges de Palma foi testemunha do casamento de José dos Reis e Teresa Angélica do Rosário.<sup>922</sup>
- 1755-08-18. O viúvo Manuel Borges de Palma casa-se com Bernardina Antónia Joaquina em Santos-o-Velho.<sup>923</sup>
- 1756-07-08. Manuel Borges Palma solicita o cordeamento de umas casas que está a edificar no terreno das religiosas Trinas, na rua da Bela Vista, na freguesia de Santos.<sup>924</sup>
- 1756-12-26 Manuel Borges de Palma foi escolhido para eleitor da bandeira de ladrilhador na Irmandade de São José dos Carpinteiros, enquanto **Joaquim Gomes** foi eleito como escrivão, **João Nunes [de Oliveira]** para juiz “velho” e **António Francisco Vidigal** para juiz “novo”.<sup>925</sup>
- 1758-08-06. Óbito de Eusébia, filha de Manuel Borges, morador na Bela Vista da Mesquitela.<sup>926</sup>
1759. Manuel Borges de Palma a esposa Bernardina Joaquina, os filhos Ana, Teresa e José; e [o pai] **Manuel Borges**, viúvo, residiam na Rua da Bela Vista Mesquitela, na banda do norte.<sup>927</sup>

---

<sup>920</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1746-1757, O-5, fólio 62v.

<sup>921</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1752-1756, B-19, fólio 29v.

<sup>922</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1749-1756, C-12, fólio 196v.

<sup>923</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1749-1756, C-12, fólio 124v.

<sup>924</sup> AML-AH, Administração, Livro de Cordeamentos de 1756, fólio 200 a 202v.

<sup>925</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 148, fólio 214 a 215v.

<sup>926</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1757-1762, O-6, fólio 32.

<sup>927</sup> AHSV, *Livro do rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1759.

- 1759-12-13. Óbito de Pedro, filho de Manuel Borges de Palma e Bernardina Joaquina, moradores na Bela Vista da Mesquitela.<sup>928</sup>
1762. No livro das Décimas de Lisboa da freguesia de Santos, Manuel Borges Palma foi referenciado como arrendatário da Olaria do Pé de Ferro.<sup>929</sup>
1763. Manuel Borges de Palma, a esposa Bernardina Antónia, a filha Teresa Rita, o filho José Calisto Borges, [o pai] **Manuel Borges**, viúvo, Rita Maria, o oficial Domingos Tavares e o moço João Gonçalves, residiam na Rua do Pé de Ferro.<sup>930</sup>
- 1764-03-03. Manuel Borges Palma e Bernardina Antónia Joaquina, moradores na Rua da Madragoa, baptizaram o filho António, em Santos-o-Velho.<sup>931</sup>
- 1770-08-10. O mestre ladrilhador Manuel Borges Palma, morador na Rua da Madragoa, na freguesia de Santos, na companhia de **Domingos Jorge, Joaquim dos Santos, João Antunes [2], João Nunes [de Oliveira]**, António da Cunha, Manoel da Costa, Guilherme Joaquim da Silva, **António Gomes**, Francisco Luís da Silva Pepino, Francisco da Silva, **António Francisco Vidigal, Tomás de Barros**, António Manuel Godinho, José António e Teotónio da Costa constituíram uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, pelo período de três anos.<sup>932</sup>
- 1772-11-09. Óbito de Manuel Borges Palma, casado com Bernardina Antónia Joaquina, na paróquia de Santos.

Aos quatro dias do mês de Novembro de mil settecentos e setenta e dois, faleceu, com os sacramentos, Manoel Borges Palma, cazado com Antonia Joachina, digo, com Bernardina Antonia Joachina, morador nesta freguezia, foi sepultado nesta igreja, no jazigo dos Santos Martires, por pobre, de que fiz este assento era *ut supra*.<sup>933</sup>

---

<sup>928</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1757-1762, O-6, fólio 89.

<sup>929</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da Décima de Santos-o-Velho*, 1762-1763, volume I, fólio 381.

<sup>930</sup> AHSV, *Livro do rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1763, fólio 44v.

<sup>931</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1762-1765, B-22, fólio 102.

<sup>932</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.56-57.

<sup>933</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos*, 1769-1783, O-8, fólio 49.

1773. Requerimento de Bernardina Antónia Joaquina, viúva de Manuel Borges Palma, a solicitar o perdão de dívidas à Irmandade de São José dos Carpinteiros. A petição esclarece que Manuel Borges de Palma foi membro da irmandade por 37 anos e o enterro foi custeado pela Misericórdia de Lisboa.<sup>934</sup>

### 5.1.15.3 ANTÓNIO FRANCISCO VIDIGAL, MESTRE LADRILHADOR (act.1740-1770)

António Francisco ou António Francisco Vidigal, que residiu sempre junto das olarias do Mocambo, foi aprendiz do mestre ladrilhador Manuel Borges de Palma, na casa de quem residia na Quaresma de 1744.

O ladrilhador parece ter realizado várias obras em Almada, onde foi acusado de mancebia em 1740, e onde realizou o revestimento dos desaparecidos azulejos da Ermida de São Sebastião, em 1754, segundo o contrato identificado por Rui Mendes.<sup>935</sup>

Em 1757, António Francisco Vidigal, em parceria com Joaquim Gomes, foi eleito juiz do ofício, e no ano seguinte, o mestre ladrilhador, que então era vizinho da Olaria da Rua das Madres, do mestre oleiro Manuel de Sousa [1], fez uma tentativa de integrar uma sociedade de mestres ladrilheiros liderada pelos reconhecidos mestres João Antunes [2] e João Nunes de Oliveira, mas rapidamente desistiu do projecto.

Em 1761, António Francisco Vidigal colaborou com o ladrilhador Joaquim dos Santos e com o mestre oleiro Francisco de Sales, da Olaria da Rua da Madragoa, no assentamento de azulejos nas varandas do Palácio de Santos.

Em 1770, integrou uma sociedade com os mais reconhecidos mestres ladrilheiros de Lisboa.

---

<sup>934</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 150, fólios 174-175v.

<sup>935</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - Análise, em traços gerais, de obras públicas realizadas nos territórios dos concelhos de Almada e Seixal nos cerca de 370 anos entre a Restauração e a República (1640-1910): Tipologia, financiamento, projecto e execução in *Actas do 2.º Encontro sobre o Património de Almada e Seixal*. Almada: Centro de Arqueologia de Almada, 2014, p.95.

## **cronologia**

1740-10-16. O oficial de azulejador António Francisco Vidigal, morador em Lisboa, foi denunciado como amante de Feliciano Maria, mulher de António Martins, moleiro do lugar da Mutela, em Almada.<sup>936</sup>

1744. O aprendiz António Francisco residia na casa de Manuel Borges de Palma, na Rua da Madragoa, na banda do Norte.<sup>937</sup>

1754-09-21. O mestre azulejador António Francisco Vidigal, morador em Lisboa, contratou com a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmo de Almada, realizar o azulejamento da Ermida de São Sebastião, toda em redondo de altura até ao púlpito, incluindo a capela mor, pela quantia de 153\$600 réis, pagos até 31 de Agosto de 1755.<sup>938</sup>

1756-12-26. António Francisco Vidigal foi eleito para “juiz novo” na bandeira dos ladrilhadores da Irmandade de São José dos Carpinteiros, com **João Nunes [de Oliveira]** para “juiz velho”, **Joaquim Gomes** para escrivão e **Manuel Borges Palma** para eleitor.<sup>939</sup>

1757-02-23. António Francisco Vidigal, morador na Rua das Madres, ao Mocambo, e os mestres ladrilhadores **Domingos Jorge**, **João Antunes [2]**, **João Nunes de Oliveira**, e **Joaquim Gomes** constituíram uma sociedade para a realização de todas as obras pertencente ao seu ofício, assim de empreitada, como de jornal, pelo prazo de dez anos. Cada um dos sócios contribui com 100 mil réis para o fundo de maneio da sociedade, liderada pelo tesoureiro João Nunes e pelo escrivão João Antunes [2]. No entanto, António Francisco Vidigal e o mestre ladrilhador Domingos Jorge rapidamente desistiram do projecto e a sociedade foi novamente constituída com os restantes membros.<sup>940</sup>

---

<sup>936</sup> Dados publicados por Rui Manuel Mesquita Mendes: *Ars Gest*, Base de Dados de Artífices e Artistas, 2013. Disponível em: <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março 2018]

<sup>937</sup> AHSV, *Livro que servio para a desobrigaçam da Quaresma de 1744*, fólho 45v.

<sup>938</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - Análise, em traços gerais, de obras públicas realizadas nos territórios dos concelhos de Almada e Seixal nos cerca de 370 anos entre a Restauração e a República (1640-1910): Tipologia, financiamento, projecto e execução in *Actas do 2.º Encontro sobre o Património de Almada e Seixal*. Almada: Centro de Arqueologia de Almada, 2014, p.95.

<sup>939</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 148, fólho 214 a 215v.

<sup>940</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.53-55.

1757-12-20 António Francisco Vidigal foi eleito como “juiz velho” do ofício de ladrilhador na Irmandade de São José dos Carpinteiros, para o ano de 1758, enquanto **Joaquim Gomes** foi eleito como “juiz novo”, **Domingos Jorge** como eleitor e António Manuel, como escrivão.<sup>941</sup>

1761-10-15. Os mestres ladrilheiros António Francisco Vidigal e **Joaquim dos Santos** apresentaram a conta dos azulejos fornecidos pelo mestre oleiro **Francisco de Sales** utilizados nas obras das varandas do Palácio de Santos.<sup>942</sup>

1769-03-06. O ladrilhador António Francisco Vidigal, morador na Rua de São João da Mata, na Lapa, vendeu uma propriedade.<sup>943</sup>

1770-08-10. O mestre ladrilhador António Francisco Vidigal, na companhia de João Antunes [2], João Nunes, António da Cunha, Manoel da Costa, Guilherme Joaquim da Silva, **António Gomes**, Francisco Luís da Silva Pepino, **Manuel Borges Palma**, Francisco da Silva, **Joaquim dos Santos**, **Tomás de Barros**, **António Manuel Godinho**, José António, Teotónio da Costa e **Domingos Jorge** constituem uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, pelo período de três anos.<sup>944</sup>

#### 5.1.15.4 VALENTIM BORGES, MESTRE LADRILHADOR (1730-act.1790)

Valentim Borges, filho do mestre ladrilhador Manuel Borges, nasceu em Santos em 1730, e apesar de seguir a mesma profissão do pai e do irmão, afastou-se desde cedo da oficina familiar.

Com 20 anos, já casado, Valentim Borges integrou, no princípio da sua actividade profissional, a oficina do mestre ladrilhador Francisco Martins, durante a campanha dos azulejos da Quinta da Piedade em Vila Franca de Xira, dos Condes de Vila Nova, entre os anos de 1750 e 1752.

---

<sup>941</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 148, fólio 230 a 231v.

<sup>942</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, *Recibos de despesas com ladrilhos, telhas e azulejos*, c.1700-1800, número 99, registo 2103, documento 20.

<sup>943</sup> Publicado por Lécio Leal, 2012. Sítio web Ars Gest, Base de Dados de Artífices e Artistas. Disponível em: <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março 2018]

<sup>944</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.56-57.

Em 1761, num erro relativamente recorrente na documentação da época, Valentim Borges foi identificado como pintor de azulejos no registo de casamento de João Nunes Liga e Maria Inácia, na Paróquia de Santos-o-Velho.

Como bem identificou Rui Mendes, o mestre azulejador Valentim Borges, em 1768, participou na constituição de numa sociedade liderada por João Nunes de Oliveira, Domingos Jorge e António Manuel Godinho, que ocupavam os cargos-chaves de tesoureiro, escrivão e clavário, mas a companhia foi dissolvida passado apenas um ano.<sup>945</sup>

As desavenças familiares devem ser a razão para que Valentim Borges não tenha participado das sociedades das quais o irmão Manuel Borges de Palma foi membro, inclusive a de 1770, que contou com todos os mestres ladrilhadores reconhecidos de Lisboa.

Em 1790, como vários outros mestres ladrilhadores lisboetas, Valentim Borges já não colaborava com as olarias de Santos, e adquiria azulejaria seriada na Fábrica Real de Louça do Rato.<sup>946</sup>

## **cronologia**

1730-03-09. Manuel Borges, a esposa Inácia Maria e o padrinho Policarpo de Oliveira Bernardes baptizaram o filho **Valentim Borges**, em Santos-o-Velho.

Aos nove dias do mes de Março de mil settecentos e trinta baptizou, de minha licença, o padre Francisco Fernandes Sobreira, thesoureiro desta igreja, a Valentim, nascido a trinta e hum de Fevereiro, filho de Manoel Borges baptizado na freguezia de São Pedro de [ilegível] deste, digo, de Loiza deste patriarchado, e de Ignacia Maria baptizada na igreja de Nossa Senhora do Amparo de Bemfica e nella recebidos, moradores na Rua da Oliveira; forão padrinhos Policarpio de Oliveira Bernades, de que fiz este assento que assigney, dia *ut supra*.<sup>947</sup>

---

<sup>945</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.55-56.

<sup>946</sup> João Castel-Branco Pereira – Notícias para a história dos azulejos na Real Fábrica de Louça in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.444.

<sup>947</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos, 1728-1734*, B-14, fólio 65-65v.

- 1745 – Valentim Borges residia na residência paterna, na Travessa das Inglesas, na banda do Sul, na companhia da irmã Josefa Maria, Ana Josefa e António Borges.<sup>948</sup>
- 1747 – Valentim Borges residia na residência paterna, na Travessa das Inglesas, na companhia da irmã Josefa Maria, Ana Josefa (ausente) e António Borges.<sup>949</sup>
- 1748-02-18. Valentim Borges casou-se com Maria Teresa, na paróquia de Santos.<sup>950</sup>
- 1750-1752. O ladrilhador Valentim Borges trabalhou sob as ordens do mestre ladrilhador **Francisco Martins** na Quinta da Piedade.<sup>951</sup>
1750. O azulejador Valentim Borges e a mulher Maria Teresa, moradores na Rua Direita de São Bento da Saúde, outorgam uma procuração.<sup>952</sup>
1750. Valentim Borges residia na Rua de São Bento, na banda do Norte, na companhia da mulher, Maria Teresa, e do escravo Francisco Pacheco.<sup>953</sup>
1754. Valentim Borges residia no beco sem saída da Travessa do Pasteleiro, na companhia da mulher, Maria Teresa, e Maria do Nascimento.<sup>954</sup>
1757. Valentim Borges reside na Rua da Madragoa, na companhia da mulher, Maria Teresa, e da criada Antónia Luiza.<sup>955</sup>
- 1761-04-01. O pintor de azulejos [sic] Valentim Borges, morador na Rua Nova das Partilhas, freguesia das Mercês, foi testemunha do casamento de João Nunes Liga e Maria Inácia, em Santos-o-Velho.<sup>956</sup>
- 1768-04-05. O mestre azulejador Valentim Borges, morador na Rua de Nossa Senhora do Monte Olivete, freguesia de Santa Isabel, em parceria com **João Antunes [2]**, **João**

---

<sup>948</sup> AHSV, *Livro da desobrigação desta Quaresma de 1745*, fólio 47.

<sup>949</sup> AHSV, *Rol de Confessados de de Santos-o-Velho, 1747*, fólio 41 v.

<sup>950</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos, 1744-1749*, fólio 134.

<sup>951</sup> Celso Mangucci - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*, 1998, p.65.

<sup>952</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 11, (actual cartório 3), livro 595, fólio 54v.

<sup>953</sup> AHSV, *Rol de Confessados de de Santos-o-Velho 1750*, fólio 32v.

<sup>954</sup> AHSV, *Rol de Confessados desta freguesia de Santos deste anno de 1754*, fólio 37v.

<sup>955</sup> AHSV, *Livro da desobrigação da Quaresma do anno de 1757*, fólio 48.

<sup>956</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos, Livro de registo de casamentos, 1756-1762, C-13*, fólio 298.

**Nunes [de Oliveira], António Manuel Godinho**, Manuel da Costa, Félix António e Guilherme Joaquim da Silva, constituem uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, por tempo de seis anos.<sup>957</sup>

1769-03-01. Passado apenas um ano, os mesmos sócios dissolvem a sociedade.<sup>958</sup>

1773-1774. Valentim Borges está registado como membro da Irmandade de São José dos Carpinteiros.<sup>959</sup>

1790. O ladrilhador Valentim Borges adquiriu azulejos de padrão a crédito, na loja da Real Fábrica de Louça do Rato, em Lisboa.<sup>960</sup>

---

<sup>957</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.55-56.

<sup>958</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.55-56.

<sup>959</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.48.

<sup>960</sup> João Castel-Branco Pereira – Notícias para a história dos azulejos na Real Fábrica de Louça in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.444.

## 5.2 SANTA CATARINA

### 5.2.1 OLARIA DA TRAVESSA DO BENEDITO (1686-1722)

A Olaria da Travessa do Benedito, como identificou o trabalho seminal de Virgílio Correia, fazia parte de um conjunto de três olarias dos Poiais de São Bento, que congregaram um número bastante assinalável de importantes profissionais associados a produção de azulejos figurativos nas primeiras décadas do século XVIII.<sup>961</sup>

O mestre oleiro Domingos Jorge, que se dedicou a produção de louça e azulejos, esteve a frente da olaria, entre os anos de 1680-1688, que depois da sua morte, foi dirigida pelo mestre oleiro António da Costa, que faleceu em 1694.

Ainda em vida de Catarina Pereira, viúva de Domingos Jorge, os mestres oleiros Veríssimo Rodrigues e o cunhado Domingos Francisco [1] administraram a olaria entre os anos de 1695 e 1705.

Sob a direcção do mestre oleiro Francisco dos Santos, depois da morte do pai, Domingos Francisco [1], em 1705, a olaria especializou-se na produção de azulejos, articulada com os pintores Gabriel del Barco, Manuel da Costa Ferreira e José de Almeida. Com o mestre oleiro Francisco dos Santos colaborou o cunhado, o mestre ladrilhador José da Costa [2], e o mestre ladrilhador Pedro de Almeida.

#### 5.2.1.1 DOMINGOS JORGE, MESTRE OLEIRO (act.1673-1688)

Como Virgílio Correia identificou através do Rol de Confessados da freguesia de Santa Catarina, o mestre oleiro Domingos Jorge geriu a olaria da Travessa do Benedito, entre os anos de 1675 e 1688.

Como refere o testamento de Domingos Jorge, a fábrica da olaria estava instalada em um conjunto de três propriedades aforadas ao mosteiro franciscano de Nossa Senhora da Piedade, em Santos (Mosteiro da Esperança), e segundo esse mesmo documento, o mestre oleiro

---

<sup>961</sup> Segundo informação coligida, no Livro do rol de confessados da freguesia de Santa Catarina, por Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

detinha o arrendamento de uma segunda olaria, situada nos Anjos, no Beco do Alegrete, propriedade do Hospital de Todos os Santos.<sup>962</sup>

Domingos Jorge pertenceu à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho e, como o mestre oleiro Manuel Nunes Guizado, percebeu o interesse de desempenhar o cargo de tesoureiro da décimas para as obras da Igreja, arrecadando cento e noventa mil réis, que ainda tinha em sua posse, em 1686.

Como observamos também no caso do oleiro Manuel dos Santos, a gestão das olarias era acompanhada pela realização de outros negócios e Domingos Jorge arrendava uma “prazaria” em Alhandra, com agricultores locais.

Domingos Jorge dedicou-se a produção de louça e azulejos e além dos oleiros para quem fornecia barro, Domingos Jorge menciona entre os seus devedores os mestres ladrilhadores Manuel Rodrigues e Manuel Clemente, enquanto o pintor de louça Manuel de Campos, um colaborador da olaria, foi testemunha do testamento.

### **cronologia**

1673. Domingos Jorge residia na 2ª Travessa de Bento da Silva, com a esposa Maria de Sousa, o filho Manuel de Sousa, com os dois aprendizes, António e José, Veríssimo (sem indicação de estado) e um escravo, de nome Manuel.<sup>963</sup>

1674-01-19. Domingos Jorge presta juramento para servir como escrivão do ofício de oleiro, enquanto **Manuel de Oliveira** foi juiz do ofício de oleiro da loiça pintada, Domingos de Sousa e João Correia serviram de juizes do ofício de oleiro da loiça vermelha, e Diogo da Costa, da loiça vidrada.<sup>964</sup>

---

<sup>962</sup> A informação consta do testamento do mestre oleiro, revelada por José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, pp.442-443. O documento foi transcrito por João Miguel Simões - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II - ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, volume 2, p.29.

<sup>963</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.24-25.

<sup>964</sup> AML-AH, Chancelaria da Cidade, *Livro de termos de juramentos*, documento 127, fólio 22.

1675. Domingos Jorge residia com a esposa Maria de Sousa, e os filhos Manuel de Sousa e José na Olaria da 3ª Travessa do Benedito.<sup>965</sup>
- 1678-02. O oleiro Domingos Jorge, morador na “travessa do cheche”, pagou as contribuições para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho.<sup>966</sup>
- 1679-06-12. Óbito de Maria de Sousa, esposa de Domingos Jorge, na paróquia de Santa Catarina.<sup>967</sup>
- 1682-10-22. Domingos Jorge concedeu um empréstimo de cem mil réis a João Rodrigues Maló e a André Rodrigues, ambos lavradores de Alhandra.<sup>968</sup>
- 1683-03-05. Domingos Jorge e a esposa Catarina Pereira contraíram um empréstimo de duzentos mil réis, com religiosos do Convento de Nossa Senhora dos Remédios, para pagarem as casas em que vivem.<sup>969</sup>
- 1686-02-03. Domingos da Costa, Manuel Pedro e **Matias Baptista, ladrilhador**, João Gomes, sapateiro, João dos Santos, tafoneiro, e Manuel de Campos, pintor de louça, todos moradores na dita travessa e Domingos da Cruz, pedreiro, morador na Rua da Rosa das Partilhas, e Francisco Quaresma, morador às Olarias do Monte, foram testemunhas da aprovação do testamento do mestre oleiro Domingos Jorge.<sup>970</sup>
- 1688-07-12. Óbito de Domingos Jorge, na paróquia de Santa Catarina.<sup>971</sup>

---

<sup>965</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.24-25.

<sup>966</sup> AHSV, Presidência da Rua Direita, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1678-1681, fólio 217.

<sup>967</sup> João Miguel Simões - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II - ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, volume I, p.179.

<sup>968</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.94.

<sup>969</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.94.

<sup>970</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.442. O testamento do mestre oleiro foi transcrito por João Miguel Simões - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II - ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, volume 2, pp.28-31.

<sup>971</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.442.

### 5.2.1.2 MATIAS BAPTISTA LISBOA, LADRILHADOR (act.1677-1687)

Os dados biográficos do mestre ladrilhador Matias Baptista Lisboa foram recentemente revistos por Miguel Portela.<sup>972</sup>

Segundo os dados apurados, o mestre ladrilhador residiu junto das olarias dos Poiais de São Bento, em Santa Catarina, e colaborou com os mestres oleiros Miguel de Azevedo e Domingos Jorge. A relação com o pintor José Ferreira de Araújo indica que Matias Baptista também trabalhou com a oficina de António de Oliveira Bernardes.

#### **cronologia**

1677-08-01. O ladrilhador Matias Baptista Lisboa, morador na Rua dos Poiais de São Bento, juntamente com o oleiro **Miguel de Azevedo**, morador na Rua da Esperança, foram testemunhas do casamento de Manuel Ribeiro com Jerónima Avenes, na paróquia de Santa Catarina.<sup>973</sup>

1680. O ladrilhador Matias Baptista, morador na Rua Direita dos Poiais de São Bento, foi testamenteiro de D. Maria Falcoa da Silva.<sup>974</sup>

1686-02-03. Matias Baptista, ladrilhador, morador na travessa do Benedito, foi testemunha da aprovação do testamento de **Domingos Jorge**.<sup>975</sup>

1687-12-10. O ladrilhador Matias Baptista, morador na Rua dos Poiais de São Bento, e o pintor **José Ferreira [de Araújo]** foram testemunhas do casamento de Dionísio Correia com Maria Josefa, na paróquia de Santa Catarina.<sup>976</sup>

---

<sup>972</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.36.

<sup>973</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo” in *Jornal O Figueiroense*, 16 de Julho de 2017, p.9.

<sup>974</sup> João Miguel Simões - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II - ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, volume II, p.217. Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.81.

<sup>975</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.442.

<sup>976</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.36.

### 5.2.1.2 VERÍSSIMO RODRIGUES, MESTRE OLEIRO (act.1680-1706)

O mestre oleiro Veríssimo Rodrigues, natural do Alenquer, foi aprendiz e oficial da olaria de Domingos Jorge, entre os anos de 1684 e 1686. Na companhia do cunhado, o mestre oleiro Domingos Francisco [1], dirigiu a Olaria da Travessa do Benedito, entre os anos de 1695 e 1706.

Ao seu casamento, em 1687, em Santa Catarina, assistiram como testemunhas os pintores de louça José da Silva e Manuel de Campos que com Veríssimo haviam colaborado com o mestre oleiro Domingos Jorge.

#### **cronologia**

1684. Veríssimo Rodrigues é aprendiz de oleiro do mestre Domingos Jorge, na Olaria da Travessa do Benedito.<sup>977</sup>

1686. Veríssimo Rodrigues é oficial de oleiro do mestre Domingos Jorge, na Olaria da Travessa do Benedito.<sup>978</sup>

1687-06-16. Veríssimo Rodrigues casou-se com Sebastiana Miranda, na paróquia de Santa Catarina. Os pintores de louça José da Silva e Manuel de Campos foram testemunhas.

Em os desasseis de Junho de mil e seiscentos e oitenta e sete, corridos os banhos via ordinaria, a porta desta Igreja, de tarde, e em minha presença, se receberão por marido e mulher na forma ordinaria e disposição do Sagrado Concilio Tridentino, Verissimo Rodrigues, filho de João Rodrigues e de Maria Francisca, já defuntos, natural de Cabanas de Torres, baptizado na freguesia de São Gregorio, termo da Villa de Alemquer; e Sebastiana de Miranda, filha de Incenso Pires e de Dominguas de Miranda, já defuntos, natural da Marquellas, baptizada na freguesia de São Pedro da Cadeira, termo de Torres Vedras, e ambos contrahentes, meus fregueses; forão testemunhas João dos Santos, atafoneiro, morador aos Puaes de São Bento, José da Silva, pintor de louça, morador na Rua Direita da Esperança, e Manoel de Campos, pintor de louça, morador na Rua Larga de Jesus, todos desta freguezia, e outras muitas

---

<sup>977</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - "Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)", Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, p.24.

<sup>978</sup> A informação foi coligida, no Livro do rol de confessados da freguesia de Santa Catarina, por Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

peçoas que presentes estavam, de que fiz este termo, que por verdade assinei, com as ditas testemunhas, no mesmo dia e era assim.<sup>979</sup>

1695-08-13. Procuração de Sebastiana Miranda, mulher de Veríssimo Rodrigues, mestre oleiro, morador na travessa do Benedito da freguesia de Santa Catarina, em que constituiu seu marido como procurador para a partilha de bens de João Rodrigues e Maria Francisca, pais do mestre oleiro.<sup>980</sup>

1701. Veríssimo Rodrigues, morador no Beco do Benedito, foi testemunha da aprovação do testamento de Maria Carvalha, esposa do mestre oleiro António Álvares, da Olaria da Rua das Madres.<sup>981</sup>

1706-09-22. Veríssimo Rodrigues, morador na Travessa do Benedito, foi testemunha da aprovação do testamento do mestre oleiro **Alberto da Costa**.<sup>982</sup>

### 5.2.1.3 DOMINGOS FRANCISCO [1], MESTRE OLEIRO (act.1672-1705)

Não é simples distinguir com exactidão o percurso dos dois oleiros Domingos Francisco, cujo percurso profissional se entrecruza em caminhos contrários entre a freguesia de Santa Catarina e Santos, na primeira década do século XVIII.

O primeiro Domingos Francisco, casado com Ana Rodrigues, iniciou a actividade como gestor da Olaria da Rua do Sacramento, uma pequena unidade na área das Janelas Verdes, onde nasceu o seu filho Francisco dos Santos, em 1672. Nesse período, colaborou com a Olaria da Rua da Madragoa, do oleiro Manuel Nunes Guizado, padrinho de baptismo da filha Isabel, em 1675.

Numa segunda fase, a partir de 1695, Domingos Francisco [1] passou a colaborar com o cunhado Veríssimo Rodrigues, em Santa Catarina, na Olaria da Travessa do Benedito, onde viria a falecer, em 1705.

---

<sup>979</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1684-1695, C-5, f.º 67.

<sup>980</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.95.

<sup>981</sup> Celso Mangucci - "Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII" in *Al-madan*, 1996, 2ª série, número 5, p.168.

<sup>982</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.455.

## **cronologia**

1672-10-16. O casal Domingos Francisco e Ana Rodrigues baptizaram o filho **Francisco [dos Santos]**, na Paróquia de Santos, com os padrinhos Vicente dos Santos e Antónia Rodrigues.<sup>983</sup>

1675-07-14. O casal Domingos Francisco [1] e Ana Rodrigues baptizaram a filha Isabel, na Paróquia de Santos, com o padrinho **Manuel Nunes [Guizado]**.<sup>984</sup>

1677. Domingos Francisco [1] fez o pagamento da meia-décima das casas e forno de louça, da Travessa do Sacramento, avaliadas em 14 mil réis.<sup>985</sup>

1678-03-13. O casal Domingos Francisco [1] e Ana Rodrigues baptizaram o filho Rodrigo, na Paróquia de Santos, com os padrinhos Fernão Pires da Cunha e Benta Simões.<sup>986</sup>

1686-09-08. O casal Domingos Francisco [1] e Ana Rodrigues baptizaram o filho Raimundo, na Paróquia de Santos. À cerimónia assistem, como padrinho, Amaro de Sousa e, como madrinha, Maria do Espírito Santo, mulher do capitão Pedro de Sousa.<sup>987</sup>

1694-07-14. O oleiro de louça pintada Domingos Francisco [1], morador ao Mocambo, foi testemunha do testamento do mestre oleiro **Manuel Nunes Guizado**.<sup>988</sup>

1695-1705. Domingos Francisco [1] geriu a Olaria da Travessa do Benedito.<sup>989</sup>

1701. O oleiro Domingos Francisco [1], morador na Travessa do Xexê, devia 1820 reis do pagamento das cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos.<sup>990</sup>

---

<sup>983</sup> Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito.” *Jornal da Golpilheira*. Junho de 2016, número 228 p.25.

<sup>984</sup> Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito.” *Jornal da Golpilheira*. Junho de 2016, número 228 p.25.

<sup>985</sup> AHSV, *Livro para se cobrar a meia-décima das propriedades da Freguesia de Santos-o-Velho, 1676-1678*, fólio 21v.

<sup>986</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de Baptimos, 1670-1688*, B-9, fólio 95.

<sup>987</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptimos, 1670-1688*, B-9, fólio 253.

<sup>988</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.443.

<sup>989</sup> Virgílio Correia - “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.178.

<sup>990</sup> AHSV, Presidência do Poço dos Negros, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, 1701-1702*, fólio 30v.

1703. Ana Rodrigues, esposa do oleiro Domingos Francisco [1], morador na Travessa do Xexê, fez o pagamento das cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos, com a nota em acréscimo, realizada depois do falecimento do mestre oleiro: “sua mulher corre, Ana Rodrigues, ajustou-se athe este tempo, 2500.”<sup>991</sup>

1705-12-05. Óbito de Domingos Francisco [1], casado com Ana Rodrigues, morador na Travessa do Benedito.

Em dezouto de Dezembro de mil setecentos e sinco, faleceo, com todos os Sacramentos, na traveça do Benedito, Domingos Francisco, que era cazado com Anna Rodrigues; não fes testamento, foi sepultado nesta Igreja.<sup>992</sup>

#### 5.2.1.4 ANTÓNIO DA COSTA, MESTRE OLEIRO (1689-1694)

Segundo a informação coligida por Virgílio Correia, depois da morte do mestre oleiro Domingos Jorge, o mestre oleiro António da Costa, casado com Maria Francisca, dirigiu a Olaria da Travessa do Benedito, entre os anos de 1689 e 1694.<sup>993</sup>

#### 5.2.1.5 MANUEL DA COSTA, OLEIRO DE LOUÇA PINTADA (act.1695)

O oficial de oleiro de louça pintada Manuel da Costa, neto do mestre oleiro Inácio da Costa, e sobrinho de Inês da Costa, é um dos muitos pontos de contacto que associa a actividade das olarias de Santa Catarina com a Olaria do Pé de Ferro do mestre ladrilhador António Antunes.

#### **cronologia**

1695-11-24. Inês da Costa, mulher António Antunes, nomeia o sobrinho **Manuel da Costa**, oficial de oleiro de louça pintada, morador na dita cidade junto ao Poço Novo, como procurador.<sup>994</sup>

---

<sup>991</sup> AHSV, Livro da presidencia da Esperança e Rua Direita, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1703, fólio 29v.

<sup>992</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.96. IANTT, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, livro de registo de óbitos, 1698-1724, 0-6, fólio 52.

<sup>993</sup> Segundo informação coligida, no Livro do rol de confessados da freguesia de Santa Catarina, por Virgílio Correia - “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

<sup>994</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.96.

#### 5.2.1.6 MANUEL DA COSTA FERREIRA, PINTOR DE AZULEJOS (1668-1714)

O pintor de azulejos Manuel da Costa nasceu em Santos, em 1668, paróquia onde casou-se e faleceu em 1714.

Apenas por uma vez, o pintor foi referenciado com o nome de Manuel da Costa Ferreira, no Rol de Confessados de 1713, nome que é preferível adoptar em face da existência de vários homónimos, já que conhecemos um segundo pintor Manuel Costa, casado com Simoa Francisca, que vivia nas Fontainhas, em Santa Catarina, em 1696;<sup>995</sup> um terceiro pintor de nome Manuel da Costa, casado com Joana Maria, inscrito na Irmandade de São Lucas em 1714, e que ainda residia no Poço dos Negros, em 1750;<sup>996</sup> e ainda um quarto Manuel da Costa, morador na Rua Direita da Esperança, que entrou para a Irmandade de São Lucas, em 1720.<sup>997</sup>

É provável que tenha sido um dos colaboradores do pintor Gabriel del Barco, uma hipótese proposta por Susana Varela Flor, já que o percurso dos dois pintores é coincidente entre as olarias de Santos e Santa Catarina. Por outro lado, é muito pouco provável que se possa identificar com algum dos pintores inscritos da Irmandade de São Lucas.<sup>998</sup>

Manuel da Costa Ferreira foi um dos colaboradores da parceria entre o mestre oleiro Domingos Duarte e o mestre ladrilhador Domingos Duarte, da Olaria da Rua da Oliveira – Castelo Picão, para junto dos quais vem residir, depois do casamento com Vicência Maria, em 1697.

Em 1699, o pintor de azulejos passou a residir na Rua de São Bento, e pelo menos entre os anos de 1704 e 1712, foi colaborador do mestre oleiro Francisco dos Santos, de quem foi testemunha de casamento, na companhia do mestre ladrilhador Manuel Luís.

---

<sup>995</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1ª tomo, pp.60-61.

<sup>996</sup> Ver: João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.28 e Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.103.

<sup>997</sup> Francisco Augusto Garcez Teixeira - *A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas*, 1931, p.90.

<sup>998</sup> Pedro Flor, Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira e Susana Varela Flor – “Grande panorama de Lisboa em Azulejo, novos contributos para a fixação da data, encomenda e autoria” in *Revista de História da Arte*, 2004, número 11, p. 103.

Em 1712, Manuel da Costa foi o provável autor dos azulejos com a representação de arcanjos postados na ilhargá dos arcos da nave da Igreja de Santiago de Palmela, num compromisso entre a figuração e o decorativo que se ajusta ao que conhecemos actualmente do seu percurso.

Esses azulejos foram realizados numa provável encomenda ao mestre ladrilhador Domingos Duarte, que foi fiador dos pintores Estevão de Sousa e Bernardo de Sequeira no contrato das pinturas dos tectos da Igreja, nesse mesmo ano.<sup>999</sup>

Em 1714, no registo de óbito, Manuel da Costa foi referenciado como pintor de louça, uma actividade que desempenhou junto das olarias para as quais pintava os azulejos.

### **cronologia**

1668-06-14. António da Costa e Ana Rodrigues baptizaram o filho Manuel na Paróquia de Santos. Luís dos Santos foi o padrinho.

[1668] Em os quatorze de Junho, bautizei a Manoel, filho de Antonio da Costa e Ana Rodrigues, que não sam cazados e ambos solteiros; foi padrinho Luis dos Santos.<sup>1000</sup>

1694-12-15. Manuel da Costa, preso na Cadeia da Corte, passou uma procuração ao advogado Domingos Lopes Castro, autorizando-o a cobrar os montantes em dívida aos seus devedores.<sup>1001</sup>

1697-04-13. Manuel da Costa, morador na freguesia de Santa Catarina, casou-se com Vicência Maria. **Domingos Duarte**, morador na Rua da Oliveira, foi uma das testemunhas.

Aos treze dias do mes de Abril de mil seiscentos e noventa e sete, receberão-se, á porta desta igreja, em minha presença, por marido e mulher, assim como manda a Santa Madre Igreja de Roma, Manoel da Costa, filho de António da Costa, já defunto, e de sua mulher Anna Rodrigues, baptizado nesta freguezia de Samtos, e morador na de Santa Catherina do Monte Sinay, com Vicencia Maria, filha de Hieronimo Rodrigues, ja defunto, e de sua mulher Catherina da Costa, baptizada na freguezia de

---

<sup>999</sup> Ver: Vítor Serrão e José Meco, *Palmela Histórico-Artística, um inventário do património artístico concelhio*, 2007, pp.144-145 e 475-476.

<sup>1000</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1653-1670, B-8, fólio 165v.

<sup>1001</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.157.

Nossa Senhora da Ajuda, e moradora nesta de Santos, guardadosse em tudo a forma do Sagrado Concilio Tridentino e constituições deste arcebispado, sendo a tudo presentes, por testemunhas, que comigo assignarão, Domingos Duarte, morador na rua da Oliveira e Francisco da Silva, morador em Alcantara, freguezia de Nossa Senhora da Ajuda, de que fiz este assento, que assignei, dia *ut supra*.<sup>1002</sup>

1697-01-27. Manuel da Costa, morador a Rua do Acipreste, inscreveu-se como confrade da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos.<sup>1003</sup>

1698-1700. Manuel da Costa, morador a Rua do Acipreste e depois na Rua de São Bento, pagou as contribuições da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santos-o-Velho.<sup>1004</sup>

c.1699. Manuel da Costa, a esposa Vicência Maria e Amaro, moço, residiam na Rua de São Bento.<sup>1005</sup>

1704-11-01. O pintor de azulejos Manuel da Costa, morador na Rua de São Bento, em Santos, e o mestre ladrilhador **Manuel Luís**, foram testemunhas do casamento do mestre oleiro **Francisco do Santos**.<sup>1006</sup>

1704-11-15. Manuel da Costa, morador na Rua de São Bento às Trinas, foi testemunha do casamento de João Duarte com Catarina de Oliveira, na Paróquia de Santos.<sup>1007</sup>

1710. Manuel da Costa, a esposa Vicência Maria e a escrava Antónia residiam na Rua de São Bento às Trinas.<sup>1008</sup>

---

<sup>1002</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 4v-5.

<sup>1003</sup> AHSV. *Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1671-1734, fólio 217.

<sup>1004</sup> AHSV. Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho*, 1698-1700, fólio 28v.

<sup>1005</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, c.1699, fólio 58v. O livro não foi utilizado de maneira plena, faltando, em muitos casos, o registo das confissões da Quaresma.

<sup>1006</sup> Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito.” *Jornal da Golpilheira*.

<sup>1007</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 124.

<sup>1008</sup> AHSV. *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1710, fólio 42v.

1712. Manuel da Costa, a esposa Vicência Maria e a escrava Antónia residiam na Rua de São Bento, na banda do Norte.<sup>1009</sup>

1712-04-19. [atribuição] Manuel da Costa Ferreira, em parceria com o mestre ladrilhador **Domingos Duarte**, pintou os azulejos que decoram as ilhargas dos arcos da nave Igreja de Santiago de Palmela.<sup>1010</sup>

1712-09-09. O pintor de azulejos Manuel da Costa, morador na Rua de São Bento às Trinas, foi testemunha no testamento de Catarina Pereira, viúva do mestre oleiro Domingos Jorge.<sup>1011</sup>

1713-04-30. Manuel da Costa Ferreira, a esposa Vicência Maria e a escrava Antónia residiam na Rua de São Bento das Trinas, na banda do Poente.<sup>1012</sup>

1714-10-23. O pintor de louça Manuel da Costa, casado com Vicência Maria, morador junto ao convento das Trinas, faleceu na Paróquia de Santos.

Aos vinte e trez do mez de Outubro, de mil e settecentos e quatorze, faleceo, com todos os sacramentos, Manoel da Costa, pintor de louça, cazado com Vicencia Maria, morador junto ao Convento das Trinas, na Rua de São Bento as Trinas, não fez testamento solemne e foi sepultado no jazido dos Terceiros de Jezus que ellegeo, de que fiz este assento, que assignei dia *ut supra*.<sup>1013</sup>

1714. O registo das contribuições devidas à Irmandade de Santíssimo Sacramento de Santos indica o falecimento do irmão Manuel da Costa, morador na Rua de São Bento.<sup>1014</sup>

1715. A viúva Vicência Maria e a escrava Antónia residiam na Rua de São Bento às Trinas.<sup>1015</sup>

---

<sup>1009</sup> AHSV, *Livro da desobrigação deste prezente anno de 1712*, fólio 31.

<sup>1010</sup> Ver: Vítor Serrão e José Meco, *Palmela Histórico-Artística, um inventário do património artístico concelhio*, 2007, pp.144-145 e 475-476.

<sup>1011</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.446.

<sup>1012</sup> AHSV. *Livro das pessoas que se desobrigaram nesta Quaresma nesta Parochial Igreja de Santos, no anno de 1713*, fólio 42v. A data refere-se ao relatório elaborado pelo pároco.

<sup>1013</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de óbitos, 1706-1721, O-2*, fólio 95v.

<sup>1014</sup> AHSV, Presidência do Mocambo, *Livro de registo do pagamento de cotas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho, 1712-1714*, fólio 43v.

<sup>1015</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados do Mocambo e da Pampulha*, fólio 44v.

### 5.2.1.7 FRANCISCO DOS SANTOS, MESTRE OLEIRO (1672–1722)

A biografia do mestre oleiro Francisco dos Santos, filho do mestre oleiro Domingos Francisco[1], foi recentemente revista por Miguel Portela, que no entanto fez erroneamente coincidir esses dados com a biografia do mestre ladrilhador Francisco dos Santos, responsável pela organização da campanha dos azulejos da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Peniche.<sup>1016</sup>

Francisco dos Santos nasceu em Santos, em 1672, e depois da morte do pai, Domingos Francisco [1], em 1707, passou a gerir a Olaria da Travessa do Benedito.<sup>1017</sup>

É provável que antes disso, pelos contactos muito próximos que manteve com o pintor Gabriel del Barco, com o ladrilhador Manuel Luís e com o pintor Manuel da Costa Ferreira, entre os anos de 1699 e 1704, que Francisco dos Santos tenha dirigido uma outra fábrica, sediada nas proximidades do Poço Novo de Santa Catarina, enquanto o pai dirigia a olaria da Travessa do Benedito.<sup>1018</sup>

Conhecido pela produção de azulejos, Francisco dos Santos foi cunhado do mestre ladrilhador José da Costa [2], que casou-se com a sua irmã, Joana Maria, em 1706, e foi também próximo do mestre ladrilhador Pedro de Almeida, que nomeou para testamenteiro, em 1722.

#### **cronologia**

1672-10-16 – O casal Domingos Francisco e Ana Rodrigues baptizaram o filho Francisco dos Santos, na paróquia de Santos-o-Velho.<sup>1019</sup>

1699-08-09. O [mestre oleiro] Francisco dos Santos, morador no Poço Novo de Santa Catarina, e o pintor **Gabriel del Barco**, morador na Rua do Olival, foram testemunhas do casamento de Amaro Franco Viana, na Igreja de Santos-o-Velho.<sup>1020</sup>

---

<sup>1016</sup> Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito.” *Jornal da Golpilheira*. Junho de 2016, número 228 p.25.

<sup>1017</sup> Virgílio Correia - “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.178.

<sup>1018</sup> Para um levantamento das olarias de Santa Catarina veja-se Susana Varela Flor e Pedro Flor, Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa barroca in *La Sevilla Lusa: La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 2018, pp.252-287.

<sup>1019</sup> Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito.” *Jornal da Golpilheira*. Junho de 2016, número 228 p.25.

<sup>1020</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, 33.

- 1701-08-23. Gabriel del Barco e a esposa, Maria Teresa Baptista, moradores na Travessa da Madragoa, baptizaram o filho Domingos, na paróquia de Santos. **Francisco dos Santos**, morador na Rua Direita do Poço dos Negros, foi padrinho.<sup>1021</sup>
- 1704-11-01 - Francisco dos Santos casou-se com Maria da Luz, na paróquia de Santa Catarina. O ladrilhador **Manuel Luís** e o pintor de azulejos **Manuel da Costa [Ferreira]** foram testemunhas.<sup>1022</sup>
- 1712-09-09. O oleiro Francisco dos Santos, morador na Travessa do Benedito, foi testemunha da aprovação do testamento de Catarina Pereira, viúva do mestre oleiro Domingos Jorge.<sup>1023</sup>
- 1718 - Francisco dos Santos, mestre na oficina do azulejo pintado, de idade de 45 anos, é testemunha de um processo de habilitações.<sup>1024</sup>
1718. O oleiro Francisco dos Santos reside atrás da Travessa dos Poiais com a esposa, Maria da Luz, a mãe, Ana Rodrigues, Teresa Maria e Manuel Estevão.<sup>1025</sup>
- 1718-08-27. Francisco dos Santos foi testemunha no casamento de Manuel Ramos com Catarina Josefa.<sup>1026</sup>
- 1719-01-16. Francisco dos Santos, mestre de oficina de oleiro, foi testemunha no casamento de João Latino Faria com Antónia Maria, na Paroquia de Santa Catarina.<sup>1027</sup>

---

<sup>1021</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.142-143.

<sup>1022</sup> Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito.” *Jornal da Golpilheira*.

<sup>1023</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.446.

<sup>1024</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.37.

<sup>1025</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.28-29.

<sup>1026</sup> Muito provavelmente, o pintor de azulejos Manuel Ramos. Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito.” *Jornal da Golpilheira*, Junho de 2016, número 228 p.25.

<sup>1027</sup> Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito.” *Jornal da Golpilheira*, Junho de 2016, número 228 p.25.

1722-01-10. Francisco dos Santos, casado com Maria da Luz, faleceu em Santa Catarina. O ladrilhador **Pedro de Almeida** e José de Campos são os testamenteiros.<sup>1028</sup>

## 5.2.2 OFICINA DE DOMINGOS DA COSTA [1]

### 5.2.2.1 DOMINGOS DA COSTA [1], MESTRE PEDREIRO (act.1682-1723)

Apesar de se identificar como mestre pedreiro e não como mestre ladrilhador, Domingos da Costa definiu uma estratégia familiar de gestão da produção de azulejos, para a qual casou o filho José da Costa [2] com a filha do mestre oleiro Domingos Francisco [1] da Olaria da Travessa do Benedito, em 1706, e a filha Teodora de Escárzia com o pintor de azulejos Valentim de Almeida, em 1718.

A residência na Rua Larga de Jesus (1686) e na vizinha Rua das Parreiras (1706-1723), em Santa Catarina, é um indicativo que colaborou com as olarias situadas nessas imediações.<sup>1029</sup>

Os dados que apresentamos permitem ainda fazer diferenciar o percurso profissional do mestre pedreiro com o de um segundo Domingos da Costa, mestre ladrilhador, activo entre os anos de 1712 e 1733.

---

<sup>1028</sup> Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito.” *Jornal da Golpilheira*, Junho de 2016, número 228 p.25.

<sup>1029</sup> Sobres as olarias de Santa Catarina veja-se Susana Varela Flor e Pedro Flor, Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa barroca in *La Sevilla Lusa: La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 2018, p.265.

## **cronologia**

1682-09-28. Domingos da Costa [1] e a esposa Maria de Escárchia baptizaram a filho Manuel na Paróquia de Santa Catarina. Domingos Afonso foi o padrinho.<sup>1030</sup>

1685-03-26. Domingos da Costa [1] e a esposa Maria de Escárchia baptizaram a filho José na Paróquia de Santa Catarina. Foram padrinhos Basílio Ceiceiro de Oliveira e Isabel Coelha.<sup>1031</sup>

1686-01-12. O mestre pedreiro Domingos da Costa [1], morador na Rua Larga de Jesus, foi testemunha do casamento de Domingos Gonçalves com Antónia dos Santos.<sup>1032</sup>

1688-01-19. Domingos da Costa [1] e a esposa Maria de Escárchia baptizaram a filho Veríssimo na Paróquia de Santa Catarina. Foram padrinhos o Padre João Pires dos Santos e Veríssima de Barros Caminha.<sup>1033</sup>

1693-01-15. Domingos da Costa [1] e a esposa Maria de Escárchia baptizaram a filha Teodora na Paróquia de Santa Catarina. Foram padrinhos o Padre João Coelho e, por procuração, Dona Leonor Maria de Faro.

Em quinze de janeiro de mil seiscentos e noventa e três, baptizou, o Padre Coadjutor Miguel da Costa, a Theodora, filha de Domingos da Costa e de sua mulher Maria de Escarcia e padrinho João Coelho e por procuração Dona Leonor Maria de Faro.<sup>1034</sup>

1695-07-08. Domingos da Costa [1], a esposa Maria de Escárchia e o padrinho António Carvalho baptizaram a filha Micaela na Paróquia de Santa Catarina.<sup>1035</sup>

---

<sup>1030</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, 1674-1686, B-6, fólio 127.

<sup>1031</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, 1674-1686, B-6, fólio 166v.

<sup>1032</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1684-1695, C-5, fólio 37v.

<sup>1033</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, 1686-1701, B-7, fólio 15.

<sup>1034</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, 1686-1701, B-7, fólio 81.

<sup>1035</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, 1686-1701, B-7, fólio 121.

1698-04-23. Domingos da Costa [1] a esposa Maria de Escárchia, o padrinho João Rebelo de Campos e a madrinha Mariana da Encarnação baptizaram a filha Helena, na paróquia de Santa Catarina.<sup>1036</sup>

1705-02-22. Domingos da Costa [1] e a esposa Maria de Escárchia baptizaram a filha Ana na paróquia de Santa Catarina. Foram padrinhos o Padre Diogo de Mendonça e, por procuração, Dona Ana da Glória.<sup>1037</sup>

1706. Casamento do filho **José da Costa [2]** com Joana Maria. O mestre pedreiro Domingos da Costa [1], pai do noivo, assinou como testemunha, morador na Rua das Parreiras, em Santa Catarina.<sup>1038</sup>

1718-02-23. Casamento de **Valentim de Almeida** com Teodora Maria de Escárchia. O pai da noiva, Domingos da Costa [1], morador na Rua das Parreiras, assinou como testemunha.<sup>1039</sup>

1723-08-31. Óbito de Domingos da Costa [1], casado com Maria de Escárchia, na residência na Rua das Parreiras, na Paróquia de Santa Catarina.

Em trinta e hum de Agosto de mil setecentos e vinte e tres, faleceu, com o sacramento da penitencia, porque a pressa da morte não deu lugar a nos chamarem a tempo para os mais sacramentos, Domingos da Costa, cazado com Maria Descarsa, moradores na Rua das Parreiras dessa freguesia, não se lhe achou testamento, e ficarão lhe filhos.<sup>1040</sup>

---

<sup>1036</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, 1686-1701, B-7, fólio 153v.

<sup>1037</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, 1701-1721, B-8, fólio 50v.

<sup>1038</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1695-1707, C-6, folio 284.

<sup>1039</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia do Socorro, *Livro de registo de casamentos*, C-7, fólio 132 v.

<sup>1040</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de óbitos*, 1698-1724, O-7, fólio 179.

### 5.2.2.2 JOSÉ DA COSTA [2], MESTRE LADRILHADOR (1685-act.1750)

Ainda não é possível diferenciar com total rigor o percurso dos dois mestres ladrilheiros de nome José da Costa, o primeiro dos quais colaborou com o mestre oleiro Miguel de Azevedo e com o pintor Manuel dos Santos, nos Anjos, em 1709.<sup>1041</sup>

O segundo José da Costa, filho do mestre pedreiro Domingos da Costa, nasceu em Santa Catarina, em 1685, e foi aprendiz do mestre ladrilhador Sebastião Francisco, actuando como testemunha quando da aquisição da Olaria do Pé de Ferro, do mestre ladrilhador António Antunes, em 1706.

Nesse mesmo ano, José da Costa [2] casou-se com Joana Maria, filha do mestre oleiro Domingos Francisco [1], da Olaria da Travessa do Benedito, e será um dos clientes do cunhado, o mestre oleiro Francisco dos Santos (1672–1722).<sup>1042</sup>

Em 1718, as relações familiares ganham um novo membro, com o casamento de Valentim de Almeida com Teodora de Escárzia, irmã do ladrilhador José da Costa [2].

Tudo indica que José da Costa [2] foi o mestre responsável pelo assentamento dos azulejos dos claustros de São Vicente de Fora, documentados por um recibo de 1736, numa campanha em que é claro o recurso a um conjunto diversificado de pintores e olarias.

José da Costa [2] será também o profissional responsável pelo assentamento de azulejos na Quinta de Lázaro Leitão, na Junqueira, entre os anos de 1742 e 1746, em colaboração com o pintor de azulejos Sebastião Gomes Ferreira, genro de Valentim de Almeida.<sup>1043</sup>

#### **cronologia**

1685-03-26. Domingos da Costa e a esposa Maria de Escárzia baptizaram a filho José na paróquia de Santa Catarina. Basílio Ceiceiro de Oliveira e Isabel Coelho foram os padrinhos.

Em vinte e seis de Março de mil e seiscentos e oitenta e cinco, pos os Santos Oleos, o Padre Coadjutor Andre de Maia, a Joseph, que por necessidade foi baptizado em caza,

---

<sup>1041</sup> Veja-se, nesta lista, o percurso de mestre ladrilhador José da Costa [1].

<sup>1042</sup> Veja-se, nesta lista, o percurso de mestre oleiro Francisco dos Santos 5.2.1.7.

<sup>1043</sup> Artur Lamas - *A casa-nobre de Lázaro Leitão no sitio da Junqueira: extra-muros da antiga Lisboa*, 1925, pp.140-141.

filho de Domingos da Costa e de sua mulher Maria Descalça; padrinho Basilio Ceiceiro de Oliveira e Izabel Coelha.<sup>1044</sup>

1706-02-15. José da Costa [2] casou-se com Joana Maria, filha do oleiro **Domingos Francisco**[1] com Ana Rodrigues. O mestre pedreiro Domingos da Costa, pai do noivo, assinou como testemunha.

Em os quinze de Fevereiro de mil e setecentos e seis, corridos os banhos, em uso ordinario, a porta dessa Igreja, ao meio dia, e em minha presença, se receberão por marido e mulher na forma ordinaria e disposição do Sagrado Concilio Tredentino, Joseph da Costa, filho de Domingos da Costa e de Maria de Escarça, natural desta freguesia e nella baptizado e Joana Maria, filha de Domingos Francisco, ja defunto, e de Anna Rodrigues, tambem natural desta cidade baptizada na freguesia de Santos, forão testemunhas Domingos da Costa, mestre pedreiro, pai do contrahente, morador na Rua das Parreiras dessa freguezia e Manoel de Henta [?], Alferes de Cavalos, morador a São Pedro de Alfama, da mesma freguesia, e outras muitas pessoas que presentes estavam, de que fiz este termo, que por verdade assinei, com as ditas testemunhas no mesmo dia e era assim.<sup>1045</sup>

1706-08-25. Aprendiz do mestre ladrilhador **Sebastião Francisco**, José da Costa foi testemunha de um empréstimo de quatrocentos mil réis concedido pelo Padre Frei Luís dos Anjos.<sup>1046</sup>

1706-12-10. José da Costa [2] e Joana Maria, moradores nos Poiais de São Bento, baptizaram a filha Ana, na Paróquia de Santos. Luís Veloso foi padrinho e D. Margarida Joana de Távora, madrinha.<sup>1047</sup>

1718-02-26. José da Costa [2] e Joana Maria baptizaram os filhos Maria e António, gémeos, na Paróquia de Santa Catarina.

Em vinte e seis de Fevereiro de mil e setecentos e dezouto, baptizei, eu, o Padre Cura, a Maria, filha de Joseph da Costa, natural desta freguezia e de sua mulher Joanna

---

<sup>1044</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, 1674-1686, B-6, fólio 166v.

<sup>1045</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1695-1707, C-6, folio 284.

<sup>1046</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, volume I, p.73.

<sup>1047</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de baptismos*, 1705-1716, B-11, fólio 21v.

Maria, da freguezia de Santos desta cidade, padrinho, Padre D. Matheus de Maqueda e, por procuração, Joanna Maria de Escarcia. Em o mesmo dia baptizei a Antonio, filho dos mesmos pais; padrinho Padre Francisco Joseph de Figueiredo e, por procuração, Dona Antonia Francisca de Mendonça.<sup>1048</sup>

1736-09-02. José da Costa [2] é um dos subscritores da petição enviada para o Senado da Câmara de Lisboa para se acrescentar novos capítulos ao regimento dos ladrilheiros.<sup>1049</sup>

1737. O ladrilhador José da Costa [2] recebe 145.210 reis pelo o assentamento de 14521 azulejos nos claustros superiores do Mosteiro de São Vicente de Fora, obra que realizou no ano anterior, em 1736.

E no que se deu ao ladrilhador Joseph da Costa, de assentar quatorze mil e quinhentos e vinte e hum azulejos nos sobre claustros, a rezam de dez mil reis cada milheiro, cento e quarenta e sinco mil duzentos e dez reis.<sup>1050</sup>

1744-1745. José da Costa [2] recebe por despesas relacionadas com o assentamento de azulejos da sacristia da Igreja de Santo Estêvão de Lisboa.<sup>1051</sup>

1744. José da Costa [2] pelo fornecimento de azulejos para os jardins da Quinta de Lázaro Leitão.

Despeza que tenho feito com obra de azoleijo e tijollo da segunda vez no palacio do excelentissimo Senhor Dom Lazaro na Junqueira a saber: e assim mais azoleijo nos jasmineiros e azoleijo ordinario e azoleijo branco que foi necessario para as arematosos das cazas que se fizerão onde herão varandas. Brutescos nos jasmineiros

---

<sup>1048</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de baptismos*, fólho 232.

<sup>1049</sup> Ha um segundo ladrilhador com o mesmo nome. Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.100.

<sup>1050</sup> A petição refere-se a diversas obra executadas no ano anterior, de 1736, cujos recibos não foram assinados pelo aparelhador das obras, e que o Senado da Câmara de Lisboa recusou-se a pagar. Junto com o requerimento, há um novo parecer sobre a organização da contabilidade da obra, e o rol das obras executadas. IANTT, São Vicente de Fora, 2ª incorporação, caixa 18, maço 46, documento 5578. A referência ao documento foi publicada por Miguel Suromenho - *Mosteiro de São Vicente de Fora, Arte e História*, coordenação de Sandra Costa Saldanha, 2010, p.212.

<sup>1051</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.28.

mil e quatrocentos e oitenta e oito que custarão de oleiro e que os pintou e os cortou em casa do oleiro a trinta mil réis o milheiro que faz 44.640.<sup>1052</sup>

1746-04-12. José da Costa escreve ao beneficiado Lázaro Leitão defendendo os argumentos do pintor para o preço elevado da pintura dos azulejos.

Enquanto ao pintor, Vossa Excelentíssima lhe mandou comprar estampas, e lhe mandou fazer esses painéis com tantas figuras em que ele gastou muito tempo, e algum [azulejo] que tem feito desse lote, assim [nesse preço] lho tem pago. Ajuste Vossa Excelentíssima a pintura com ele, e veja se lhe faz com mais cómodo. E feita esta diligência pode mandar medir o azulejo, carretos, corte e assento, que eu estou por tudo que Vossa Excelentíssima ordenar, cuja pessoa Deus guarde por muitos anos..."<sup>1053</sup>

### 5.2.2.3 DOMINGOS DA COSTA [2], MESTRE LADRILHADOR (act.1712-1733)

São escassos os dados que dispomos sobre o mestre ladrilhador Domingos da Costa [2], morador em Santa Catarina, e que foi escrivão do ofício de ladrilhador, em 1733, cujo percurso profissional se diferencia do pai do mestre ladrilhador José da Costa [2], e sogro de Valentim de Almeida, o mestre pedreiro Domingos da Costa [1].

#### **cronologia**

1712. O mestre ladrilhador Domingos da Costa [2], que residia aos Poiais, Banda de Jesus, freguesia de Santa Catarina, encontra-se ausente na Quaresma, sem familiares identificados.<sup>1054</sup>

1732-12-26 - Domingos da Costa [2] foi eleito como escrivão do ofício de ladrilhador na Irmandade de São José dos Carpinteiros, para o ano de 1733, com **Bartolomeu Antunes** como “juiz velho”, Francisco Xavier como “juiz novo” e **José Antunes** como eleitor.<sup>1055</sup>

---

<sup>1052</sup> Artur Lamas - *A casa-nobre de Lázaro Leitão no sítio da Junqueira: extra-muros da antiga Lisboa*, 1925, pp.140-141.

<sup>1053</sup> Arthur Lamas - *A Casa-nobre de Lázaro Leitão no sítio da Junqueira: extramuros da antiga Lisboa*, 1925, p.140.

<sup>1054</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, p.24 e pp.60-61.

<sup>1055</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 148, fólio 242 a 243v.

## 5.2.3 OFICINA DE PEDRO DE ALMEIDA

### 5.2.3.1 PEDRO DE ALMEIDA, MESTRE LADRILHADOR (1676-1738)

Como bem estabeleceu o estudo recente de Miguel Portela, Pedro de Almeida foi o mais activo membro de uma oficina familiar, articulada com o irmão ladrilhador António de Abreu, que faleceu em 1722, e com o irmão José de Almeida, pintor que faleceu em 1730.<sup>1056</sup>

Essa unidade familiar, que deve ser entendida como uma estrutura aberta, foi progressivamente construindo a sua rede de cooperação. Em princípio de actividade, Pedro de Almeida foi oficial do ladrilhador José de Oliveira, com quem colaborou entre os anos de 1705 e 1716.<sup>1057</sup>

Colaborou também com o mestre ladrilhador Manuel de Oliveira, vizinho da Olaria da Rua da Oliveira, no Mocambo, em casa de quem residiu temporariamente, na Quaresma de 1710. A colaboração com a Olaria da Rua da Oliveira prolongou-se por vários anos e Pedro de Almeida foi mestre do ladrilhador João Gomes, filho do oleiro Gervásio Gomes, de quem foi testemunha do casamento, em 1727.

Ao mesmo tempo, o mestre ladrilhador foi um dos importantes clientes da Olaria da Travessa do Benedito, do mestre oleiro Francisco dos Santos, de quem foi testamenteiro, em 1722.

No âmbito das suas relações profissionais, Pedro de Almeida procurou construir um conjunto diversificado de colaborações que incluíram os mestres pedreiros Domingos António e Rafael Correia e o mestre entalhador José Rodrigues Ramalho, padrinho da filha Maria, em 1708 e, por uma segunda vez, em 1710.

Ainda em 1722, em parceria com o irmão, o pintor José de Almeida, Pedro de Almeida realizou os azulejos para a Misericórdia do Salvador da Bahia, uma encomenda dirigida ao irmão António de Abreu, que faleceu poucos meses antes da chegada da carta de solicitação.

Infelizmente, a outra obra documentada do mestre ladrilhador, para a igreja de Nossa Senhora do Rosário das Caldas da Rainha, contratualizada em 1733, não chegou aos nossos dias.

---

<sup>1056</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

<sup>1057</sup> Sobre o percurso profissional do mestre ladrilhador José de Oliveira, veja-se Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, pp.69-70.

## **cronologia**

1676-05-03. António de Abreu e de sua mulher Maria de Almeida baptizaram o filho Pedro na Igreja de Nossa Senhora das Mercês.<sup>1058</sup>

1700-07-02. Pedro de Almeida casou-se com Antónia Maria, filha de João de Miranda e de Júlia Maria, na Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.<sup>1059</sup>

1701-01-01. Pedro de Almeida, morador na Rua das Partilhas, na Paróquia das Mercês, ingressou na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque.<sup>1060</sup>

1705-02-05. Pedro de Almeida foi testemunha do contrato de obras entre Nicolau Morum, morador na Rua Nova do Almada, e o mestre pedreiro Domingos António.<sup>1061</sup>

1705-02-25. Pedro de Almeida foi testemunha do mestre pedreiro Rafael Correia.<sup>1062</sup>

1705-03-23. Pedro de Almeida foi testemunha de um contrato de empréstimo celebrado entre o ladrilhador **João de Oliveira** e a congregação de Nossa Senhora dos Agonizantes da Igreja de São Roque, para que a primeira lhe emprestasse cem mil réis.<sup>1063</sup>

1706-01-10. Pedro de Almeida e Antónia Maria baptizaram a filha Francisca. Feliciano Nogueira e Jerónima Teixeira foram os padrinhos.<sup>1064</sup>

1708-06-27. Pedro de Almeida e Antónia Maria baptizaram a filha Maria, na Paróquia da Encarnação. O mestre entalhador José Rodrigues Ramalho foi padrinho e a cunhada

---

<sup>1058</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

<sup>1059</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

<sup>1060</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

<sup>1061</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.82.

<sup>1062</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.82.

<sup>1063</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.82.

<sup>1064</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

Josefa Maria foi madrinha, através de uma procuração que passou ao marido, o pintor **José de Almeida**.<sup>1065</sup>

1709-07-04. Pedro de Almeida e Antónia Maria baptizaram a filha Joana, na Paróquia da Encarnação. Manuel da Costa foi o padrinho.<sup>1066</sup>

1710. Pedro de Almeida residia na Rua da Oliveira, da banda do nascente, na casa do mestre ladrilhador **Manuel de Oliveira**.<sup>1067</sup>

1710-09-07. Pedro de Almeida e Antónia Maria baptizaram a filha Maria na Paróquia da Encarnação. O mestre entalhador José Rodrigues Ramalho foi o padrinho.<sup>1068</sup>

1714-01-01. Pedro de Almeida, ladrilhador, morador na Rua da Rosa das Partilhas, casado com Antónia Maria, registou-se como irmão da Irmandade de São Miguel e Almas, da freguesia de Nossa Senhora das Mercês.<sup>1069</sup>

1716-04-04. Pedro de Almeida e a mulher Antónia Maria baptizaram o filho António, na Paróquia da Encarnação. O [mestre ladrilhador] **José de Oliveira** foi o padrinho.<sup>1070</sup>

1722-01-10. Pedro de Almeida foi testamenteiro do mestre oleiro **Francisco dos Santos**.<sup>1071</sup>

1723-01-23. Pedro de Almeida recebeu uma procuração de D. Antónia de Jesus, viúva do capitão Sebastião Vaz Domingos, residente em Óbidos, para adquirir umas casas à Maria da Luz, viúva do mestre oleiro **Francisco dos Santos**.<sup>1072</sup>

---

<sup>1065</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

<sup>1066</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

<sup>1067</sup> AHSV, *Livro do Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1710, fólio.

<sup>1068</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, Ano XXI, 242, p.21.

<sup>1069</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.82.

<sup>1070</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

<sup>1071</sup> Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito.” *Jornal da Golpilheira*, Junho de 2016, número 228, p.25.

<sup>1072</sup> Miguel Portela – “As obras setecentistas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Caldas da Rainha” in *Jornal da Golpilheira*, Novembro de 2015, ano XIX, número 221, p.17.

- 1727-02-03. Pedro de Almeida, morador na freguesia da Encarnação, foi testemunha do casamento do oficial de azulejador **João Gomes**, na Igreja da Misericórdia de Lisboa.<sup>1073</sup>
- 1729-1731. Pedro de Almeida deslocou-se à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, nas Caldas da Rainha, para levantar as medidas para o revestimento de azulejos.<sup>1074</sup>
1731. Pedro de Almeida foi testemunha de um empréstimo.<sup>1075</sup>
- 1733-05-16. Pedro de Almeida contratou com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário das Caldas da Rainha, azulejar a igreja “conforme a planta ou risco que o dito mestre apresentou e tem em seu poder e isto por preço de trinta e oito mil réis por cada milheiro de azulejo assentado e posto na parede da dita igreja...”<sup>1076</sup>
- 1736-09-02. Pedro de Almeida foi juiz da bandeira no ano que se organiza uma petição para a reforma do Regimento do Ofício de Ladrilhadores.<sup>1077</sup>
- 1738-01-20. Pedro de Almeida, casado com Antónia Maria, faleceu na sua residência na Rua das Partilhas.<sup>1078</sup>

---

<sup>1073</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1721-1733, C-3, fólio 165v.

<sup>1074</sup> Miguel Portela – “As obras setecentistas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Caldas da Rainha” in *Jornal da Golpilheira*, novembro de 2015, ano XIX, número 221, p.17.

<sup>1075</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p. 82

<sup>1076</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p. 82

<sup>1077</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, pp.88-89.

<sup>1078</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

### 5.2.3.2 JOSÉ DE ALMEIDA, PINTOR (act.1703-1730)

A relação do pintor José de Almeida com os irmãos António de Abreu e Pedro de Almeida foi recentemente revelada por Miguel Portela.<sup>1079</sup>

Muito provavelmente, o pintor José de Almeida foi aprendiz do pintor Manuel da Paz e Silva, que assinou como testemunha do seu casamento, em 1703, na paróquia de Santa Catarina, e em tarefas de pintura indiferenciadas, mas geralmente bem pagas, colaborou com muitos outros artistas na pintura das decorações do arco do triunfo erguido pela Irmandade de São Lucas, para comemorar as bodas de D. João V com Maria Ana de Áustria, em 1708.<sup>1080</sup>



Figura 219. José de Almeida. *Enterrar os Mortos. Obra de Misericórdia Corporal*. Igreja da Misericórdia de Salvador na Bahia, 1722. Fotografia © Jurandir Ferreira, 2009.

<sup>1079</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

<sup>1080</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

É muito provável, dadas as relações estabelecidas pelo irmão Pedro de Almeida, que o pintor tenha colaborado com o mestre oleiro Francisco dos Santos da Travessa do Benedito.

Em 1722, José de Almeida foi provavelmente o pintor dos azulejos da Misericórdia da cidade do Salvador na Bahia, onde representou os cortejos fúnebres e a procissão do Cristo Morto, um tema central da identidade da confraria.

Como boa parte da produção do período, a representação das figuras é propositadamente delineada de forma esquemática, com alguma atenção aos detalhes do vestuário como forma de caracterizar os personagens.

Os painéis da nave da igreja da Misericórdia da Bahia, actualmente com bastante interesse iconográfico, podem ser integradas no género de “pinturas de países” e revelam um pintor destro na prática de pintura sobre cerâmica.<sup>1081</sup>

## **cronologia**

1697-05-16. o pintor José de Almeida foi padrinho de Teresa, uma das filhas gémeas de Bartolomeu da Mota e Ana de Araújo, ambos escravos. A outra gémea, Maria, teve como padrinho o ladrilhador **António de Abreu**, seu irmão.<sup>1082</sup>

1701-1702. O pintor José de Almeida foi eleito mordomo na Irmandade de São Lucas, na gestão presidida pelo pintor Miguel dos Santos.<sup>1083</sup>

1703-06-01. José de Almeida, filho de António de Abreu e de Maria de Almeida, contraiu matrimónio com Josefa Maria. O pintor Manuel da Paz e Silva foi testemunha.<sup>1084</sup>

---

<sup>1081</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.24 e José Meco – “Azulejos portugueses na Bahía” in *Oceanos*, 1998-1999, números 36-37, pp.62-64.

<sup>1082</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

<sup>1083</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.79.

<sup>1084</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, ano XXI, 242, p.21.

1708. José de Almeida participou nas pinturas das decorações do arco triunfal erigido pela Irmandade de São Lucas para as celebrações do casamento de D. João V e D. Maria Ana de Áustria.<sup>1085</sup>

1722-09-05. [atribuição] José de Almeida pintou os azulejos da Misericórdia da cidade do Salvador Bahia.<sup>1086</sup>

1730-01-19. Óbito de José de Almeida.<sup>1087</sup>

### 5.2.3.3 ANTÓNIO DE ABREU, MESTRE LADRILHADOR (1685-1722)

Os dados biográficos do mestre ladrilhador António de Abreu foram recentemente estabelecidos pelo trabalho de investigação de Miguel Portela.<sup>1088</sup>

António de Abreu foi discípulo do influente mestre ladrilhador António Antunes [1], proprietário da Olaria do Pé de Ferro, em Santos, que foi testemunha do seu primeiro casamento, em 1700, em Santa Catarina, com apenas quinze anos.

Apesar de nascido nas Mercês, António de Abreu fixou-se em Santa Catarina, junto das olarias com as quais vai colaborar como oficial dos ladrilheiros António Pereira e Francisco dos Santos.

O segundo casamento, com a filha do mestre de obras João Rodrigues Negrão, é um bom exemplo das relações familiares, muitas vezes desconhecidas, entre os mestres ladrilheiros e os mestres pedreiros, responsáveis pela contratualização da totalidade da obra dos edifícios.<sup>1089</sup>

---

<sup>1085</sup> Giuseppina Raggi - *Arquiteturas do engano: a longa conjuntura da ilusão. A influência emiliana na pintura de quadratura luso-brasileira do século XVIII*, Dissertação de doutoramento apresentada na Universidade de Lisboa, 2004, p.113.

<sup>1086</sup> A data refere-se à carta de encomenda. João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.24 e José Meco – “Azulejos portugueses na Bahía” in *Oceanos*, 1998-1999, números 36-37, pp.62-64.

<sup>1087</sup> PORTELA, Miguel – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*, Agosto de 2017, Ano XXI, 242, p. 21.

<sup>1088</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

<sup>1089</sup> Sobre o mestre de obras João Rodrigues Negrão, que faleceu em 1707, veja-se João Miguel Simões - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II - ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, volume I, pp.97-100.

O mestre ladrilhador António de Abreu faleceu poucos meses antes de receber a encomenda da Santa Casa da Misericórdia da Bahia, e os azulejos foram provavelmente executados pelos irmãos, o mestre ladrilhador Pedro de Almeida e o pintor José de Almeida.<sup>1090</sup>

### **cronologia**

1685-07-02. António de Abreu e de sua mulher Maria de Almeida, fazem baptizar o filho António, na Igreja de Nossa Senhora das Mercês.<sup>1091</sup>

1695-04-05. António de Abreu inscreveu-se na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque.<sup>1092</sup>

1697-05-16. António de Abreu e o irmão, o pintor José de Almeida, foram padrinhos de Maria e Teresa, filhas gémeas de Bartolomeu da Mota e Ana de Araújo, ambos escravos.<sup>1093</sup>

1698-02-09. O ladrilhador António de Abreu, morador na Rua do Carvalho, freguesia das Mercês, foi testemunha no casamento de Manuel Ferreira com Margarida Salvador, na paróquia das Mercês.<sup>1094</sup>

1700-02-14. António de Abreu casou-se com Maria do Nascimento, na paróquia de Santa Catarina. O mestre ladrilhador **António Antunes**, morador na rua do Pé de Ferro, em Santos-o-Velho, foi uma das testemunhas.<sup>1095</sup>

1701-04-05. António de Abreu, morador na Rua do Carvalho, na freguesia das Mercês, inscreveu-se na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque.<sup>1096</sup>

---

<sup>1090</sup> Mário Barata - *Azulejos no Brasil*, 1955, p.219; João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.24; e José Meco – “Azulejos portugueses na Bahía” in *Oceanos*, 1998-1999, números 36-37, pp.62-64.

<sup>1091</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

<sup>1092</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.52-53.p.164

<sup>1093</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

<sup>1094</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

<sup>1095</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

<sup>1096</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

- 1703-06-13. António de Abreu e Maria do Nascimento baptizaram a filha Marcelina, Egídio Lestam e Maria Moreira foram os padrinhos.<sup>1097</sup>
- 1705-02-05. António de Abreu, morador na Rua do Carvalho, e o irmão **Pedro de Almeida**, foram testemunhas num contrato de obras entre Nicolau Morum e o mestre pedreiro Domingos António.<sup>1098</sup>
- 1705-07-25 António de Abreu, casa-se pela segunda vez com Maria do Ó, filha do mestre de obras João Rodrigues Negrão.<sup>1099</sup>
- 1706-08-20. António de Abreu, morador na Rua do Carvalho, foi testemunha de um contrato de obrigação entre o carpinteiro António João e Páscoa Francisca.<sup>1100</sup>
- 1707-04-27. António de Abreu e a mulher Maria do Ó baptizaram o filho António. O pedreiro Manuel Antunes e a sogra Maria dos Santos foram os padrinhos.<sup>1101</sup>
- 1709-07-11. António de Abreu e a mulher Maria do Ó baptizaram o filho Pedro. O ladrilhador **António Pereira** foi o padrinho.<sup>1102</sup>
- 1711-01-14. O azulejador António de Abreu, morador na freguesia de Santa Catarina, foi testemunha no casamento de Manuel da Silva com Maria Josefa.<sup>1103</sup>

---

<sup>1097</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

<sup>1098</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.62.

<sup>1099</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.36. Sobre o mestre de obras João Rodrigues Negrão, que faleceu em 1707, veja-se João Miguel Simões - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II - ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, volume I, pp.97-100.

<sup>1100</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.62.

<sup>1101</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

<sup>1102</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

<sup>1103</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

- 1711-05-01. António de Abreu e a mulher Maria do Ó baptizaram o filho Manuel, na paróquia de Santa Catarina. O ladrilhador **Francisco dos Santos** foi o padrinho.<sup>1104</sup>
- 1712-11-13. O ladrilhador António de Abreu recebeu três mil réis pelo assentamento dos azulejos do claustro Convento de Jesus de Lisboa.<sup>1105</sup>
- 1712-09-24. António de Abreu, morador na Rua do Almada, testemunha de uma quitação de Catarina Santos ao pintor José Ferreira do Araújo.<sup>1106</sup>
- 1720-10-26. O mestre ladrilhador António de Abreu, morador na Rua do Almada, foi testemunha no casamento de José Caetano com Maria de Jesus.<sup>1107</sup>
- 1721-04-03. António de Abreu e a mulher Maria do Ó baptizaram o filho Roberto, na Paróquia de Santa Catarina. O ladrilhador Francisco dos Santos foi o padrinho.<sup>1108</sup>
- 1722-07-17. António de Abreu faleceu na Rua do Almada, em Santa Catarina.<sup>1109</sup>
- 1722-09-05. Os dirigentes da Santa Casa da Misericórdia da cidade de Salvador da Bahia, redigiram uma carta de encomenda de azulejos ao mestre ladrilhador António de Abreu.<sup>1110</sup>

---

<sup>1104</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.36.

<sup>1105</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.62.

<sup>1106</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.62.

<sup>1107</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

<sup>1108</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.36.

<sup>1109</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

<sup>1110</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.24.

#### 5.2.3.4 FRANCISCO DOS SANTOS [1], LADRILHADOR (act.1691-1692)

O conhecimento de um primeiro ladrilhador de nome Francisco dos Santos, morador na Rua Direita a São José, limita-se à inscrição da Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque e à data do falecimento em 1692.<sup>1111</sup>

#### 5.2.3.5 FRANCISCO DOS SANTOS [2], LADRILHADOR (act.1711-1722)

O mestre ladrilhador Francisco dos Santos [2], com frequência confundido com o mestre oleiro Francisco dos Santos, desempenhou um papel importante nas primeiras décadas do século XVIII, através da colaboração que estabeleceu com o pintor P.M.P, na encomenda dos azulejos para o claustro do Convento de Jesus e para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Peniche.<sup>1112</sup>

Entre os anos de 1711 e 1721, o ladrilhador António de Abreu foi um dos colaboradores de Francisco dos Santos, que acedeu a ser padrinho de baptismo de dois dos seus filhos.

#### **cronologia**

1713-06-04. Francisco dos Santos recebeu 71\$904 reis pelo assentamento dos azulejos do claustro do Convento de Jesus, em continuidade com a obra já iniciada pelo ladrilhador **António de Abreu**.<sup>1113</sup>

1718-04-22. O mestre de azulejo Francisco dos Santos firmou um contrato para o fornecimento e assentamento dos azulejos com a Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Peniche. No contrato é também designado como mestre pintor de azulejos.<sup>1114</sup>

---

<sup>1111</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

<sup>1112</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.96 e Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito” in *Jornal da Golpilheira*, Junho de 2016, número 228, p.25.

<sup>1113</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, pp.407-408.

<sup>1114</sup> Miguel Portela – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização - Contributo documental inédito” in *Jornal da Golpilheira*, Junho de 2016, número 228, p.25.

1721-04-03. O ladrilhador Francisco dos Santos foi padrinho de Roberto, filho do ladrilhador **António de Abreu**, baptizado na Paróquia de Santa Catarina.<sup>1115</sup>

## 5.2.4 OLARIA DOS POIAIS DE SÃO BENTO (1686-1754)

Uma das três unidades conhecidas que se situavam nas proximidades do Mosteiro de São Bento da Saúde, onde se produziu azulejos na primeira metade do século XVIII. Foi dirigida, sucessivamente, pelo mestre oleiro Manuel Jorge, pelo pintor de azulejos António Lopes e pelo mestre oleiro Pedro da Silva.<sup>1116</sup>

Com essa olaria colaboraram os pintores Manuel Francisco [1], Teotónio dos Santos, José dos Santos Pinheiro e José da Silva de Oliveira [2].

### 5.2.4.1 MANUEL JORGE, MESTRE OLEIRO (act. 1686-1696)

Segundo informação coligida por Virgílio Correia, nos livros de confessados da freguesia de Santa Catarina, o mestre oleiro Manuel Jorge dirigiu a Olaria dos Poiais de São Bento, entre os anos de 1686 e 1696.<sup>1117</sup>

#### **cronologia**

1686. Manuel Jorge, a esposa Maria Francisca, os aprendizes **Domingos Francisco** [2] e Luís Nunes, dois moços e dois trabalhadores residiam na Olaria dos Poiais de São Bento.<sup>1118</sup>

1696-02-06. Óbito de Manuel Jorge, casado com Maria Francisca, na paróquia de Santa Catarina.<sup>1119</sup>

---

<sup>1115</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.36.

<sup>1116</sup> Virgílio Correia - “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

<sup>1117</sup> Virgílio Correia - “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

<sup>1118</sup> Virgílio Correia - “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

<sup>1119</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de óbitos*, 1675-1698, O-6, fólio 168v.

#### 5.2.4.2 ANTÓNIO LOPES, PINTOR DE AZULEJO (act.1678-1714)

A insistência com que António Lopes se fez identificar como pintor de azulejos, desde 1678, define um percurso bastante consistente, que ainda não foi possível relacionar com outros profissionais ou obras. É de assinalar, no entanto, que não se inscreveu na Irmandade de São Lucas e, em 1707, dirigia a Olaria dos Poiais de São Bento, onde colaborou com o pintor de azulejos Manuel Francisco [1].<sup>1120</sup>

O seu percurso profissional confunde-se com o do mestre oleiro, e é provável que se tenha especializado na produção de azulejaria seriada.

#### **cronologia**

1678-09-26. O pintor de azulejos António Lopes, morador defronte da Cruz de Pau, foi testemunha no testamento de Mísia Nunes.<sup>1121</sup>

1685-08-03. António Lopes, pintor de azulejo, morador na Cruz de Pau, foi testemunha do casamento de Manuel de Oliveira com Vicência Silva na igreja paroquial de Santa Catarina.<sup>1122</sup>

1695-12-18. António Lopes, pintor de azulejo, morador na Cruz de Pau, foi testemunha do casamento de Domingos Fernandes com Maria de Sousa na igreja paroquial de Santa Catarina.<sup>1123</sup>

1700-09-09. O pintor de azulejos António Lopes, morador aos Poiais de São Bento, foi testemunha do testamento de Tomé Jorge.<sup>1124</sup>

---

<sup>1120</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

<sup>1121</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p. 157.

<sup>1122</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1684-1695, C-5, fólio 25.

<sup>1123</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de casamentos*, 1695-1707, C-6, fólio 6v.

<sup>1124</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.444.

1702-09-19. António Lopes, pintor de azulejo, morador aos Poiais de São Bento, foi testemunha do casamento de Jácome da Fonseca com Francisca dos Anjos, na igreja paroquial de Santa Catarina.<sup>1125</sup>

1707. O pintor de azulejos António Lopes, casado com Antónia [sic] da Conceição, residia na Olaria dos Poiais de São Bento.<sup>1126</sup>

1714-06-20. Óbito de António Lopes, casado com Maria da Conceição, morador aos Poiais de São Bento.

Em os vinte de Junho de mil e setecentos e quatorze, faleceu, com todos os sacramentos, na rua dos Poaes, Antonio Lopes que era cazado com Maria da Conceição, fez testamento, testamenteira sua mulher, foi sepultado no Convento do Carmo.<sup>1127</sup>

1722. A viúva Antónia da Conceição, os filhos António e João Monteiro, e os oficiais João Martins, Pedro Álvares e Bento Álvares residiam nos Poiais de São Bento.<sup>1128</sup>

---

<sup>1125</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de Casamentos*, 1695-1707, C-6, fólio 198v.

<sup>1126</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa, olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*. Porto, 1918, 2ª série, volume XIII, números 77-78, p. 177.

<sup>1127</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santa Catarina, *Livro de registo de óbitos*, 1698-1724, O-7, folio 109.

<sup>1128</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa, olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*. Porto, 1918, 2ª série, volume XIII, números 77-78, p. 177.

#### 5.2.4.3 MANUEL FRANCISCO [1], PINTOR DE AZULEJOS (act.1695-1720)

Os dados biográficos que dispomos indicam a existência de dois pintores de azulejo com o nome de Manuel Francisco. O primeiro, que aqui tratámos, residiu primeiro na freguesia da Encarnação, e depois em Santa Catarina, entre os anos de 1704 e 1720.<sup>1129</sup>

Manuel Francisco [1] foi próximo do mestre oleiro Miguel de Azevedo e, entre os anos de 1704 e 1711, foi vizinho do pintor de azulejos António Lopes, que geria a Olaria dos Poiais de São Bento.<sup>1130</sup>

Será esse o pintor que inscreveu-se na Irmandade de São Lucas, em 1700, e que em princípio actuará também em outros domínios artísticos, já que colaborou na pintura das decorações do arco do triunfo erguido pela Irmandade de São Lucas, para comemorar as bodas de D. João V com Maria Ana de Áustria, em 1708. Manuel Francisco [1], cuja obra continua por identificar, faleceu no ano de 1720.<sup>1131</sup>

#### **cronologia**

1695-01-10. O pintor Manuel Francisco [1], morador na freguesia de Santa Engrácia, e oficial de oleiro Miguel de Azevedo, morador na freguesia de Santa Catarina, foram testemunhas no casamento de António Gonçalves com Teresa Maria, na paróquia dos Anjos.<sup>1132</sup>

1700-01-03. O pintor Manuel Francisco inscreveu-se na Irmandade de São Lucas.<sup>1133</sup>

1704. O pintor Manuel Francisco [1], a esposa Maria da Encarnação, a criada Joana Francisca, e o aprendiz Inácio Francisco residiam nos Poiais de São Bento, na Banda de Jesus.<sup>1134</sup>

---

<sup>1129</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.52-53.

<sup>1130</sup> Virgílio Correia - “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

<sup>1131</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.99.

<sup>1132</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo” in *Jornal O Figueirense*, 16 de Julho de 2017, p.9.

<sup>1133</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.99.

<sup>1134</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.52-53.

1708. Manuel Francisco participou na pintura do arco triunfal erigido pela Irmandade de São Lucas para as celebrações do casamento de D. João V e D. Maria Ana de Áustria.<sup>1135</sup>
1711. Manuel Francisco, a mulher Maria da Encarnação, Inácio António e a criada Bernarda Maria residiam nos Poiais, na Banda de Jesus.<sup>1136</sup>
1714. Manuel Francisco, a mulher Maria da Encarnação, a criada Bernarda Maria e o criado Manuel residiam na Rua da Paz, na Banda de Jesus.<sup>1137</sup>
- 1720-08-21. Óbito de Manuel Francisco [1], segundo o registo da Irmandade de São Lucas.<sup>1138</sup>

---

<sup>1135</sup> Giuseppina Raggi - *Arquiteturas do engano: a longa conjuntura da ilusão. A influência emiliana na pintura de quadratura luso-brasileira do século XVIII*, Dissertação de doutoramento apresentada na Universidade de Lisboa, 2004, p.113.

<sup>1136</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - "Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)", Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.52-53.

<sup>1137</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - "Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)", Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.52-53.

<sup>1138</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, pp.142-143.



Figura 220. Teotónio dos Santos, Visitação, 1716. Capela-mor da igreja de São João Baptista de Figueiró dos Vinhos, 1716. Foto do autor

#### 5.2.4.4 TEOTÓNIO DOS SANTOS, PINTOR DE AZULEJO (1688-1762)

Os dados biográficos do pintor Teotónio dos Santos, que nasceu em 1688, em Coimbra, foram recentemente estabelecidos por Miguel Portela, mas pouco adiantam sobre as relações de colaboração estabelecidas pelo pintor.<sup>1139</sup>

Apesar de Virgílio Correia ter identificado o aprendizado completo de 4 anos, seguido de um ano de oficial na oficina de António de Oliveira Bernardes, a obra de Teotónio dos Santos não tem muito contacto com a pintura do mestre António de Oliveira Bernardes, e o pintor seguiu um percurso relativamente autónomo, simplificando os processos de representação pictórica.<sup>1140</sup>

A residência conhecida, desde 1713 até 1762, nos Poiais de São Bento, identifica um percurso bastante estável, com uma colaboração com a olaria do pintor António Lopes e, depois com a gestão do mestre oleiro Pedro da Silva.

Na única ligação que conhecemos entre o pintor e um mestre ladrilhador, Teotónio dos Santos colaborou com o mestre Manuel Luís nos desaparecidos azulejos para um gabinete do Palácio de Santos, em 1726.<sup>1141</sup>

As obras assinadas capela-mor da Igreja de São Bento, em Viana do Castelo, com uma figuração bastante ingénua, o conjunto da capela-mor da Igreja de Figueiró dos Vinhos, datado de 1716, com um desenho correcto e sintético, e o conjunto da capela do santuário de Nossa Senhora da Esperança, em Abrunhosa do Ladário, realizado por volta de 1730, com a representação de caçadas e cenas galantes e uma pincelada solta e impressionante, configuram uma obra bastante eclética, que mereceu um conjunto bastante diverso de atribuições.<sup>1142</sup>

---

<sup>1139</sup> Miguel Portela - Teotónio dos Santos: “Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos” in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21.

<sup>1140</sup> Virgílio Correia- “A família Oliveira Bernardes” in *A Águia*, 1917, 2ª série, números 71 e 72, pp.206-207.

<sup>1141</sup> Celso Mangucci - “Quinta de Nossa Senhora da Piedade” in *Al-Madan*, 1994, 2ª série, número 3, p.126; Susana Varela Flor - *Marcos da Cruz e a pintura portuguesa do século XVII: do seu tempo fazia parelha aos mais...* Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, volume 2, documento 42; e Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, volume I, pp.79-80.

<sup>1142</sup> José Meco - *O azulejo em Portugal*, 1989, p.230.

## **cronologia**

- 1688-02-24. António Simões, carpinteiro, e mulher Bárbara dos Santos baptizaram o filho Teotónio na Igreja de São João de Santa Cruz, em Coimbra.<sup>1143</sup>
- 1707-1711. Teotónio dos Santos foi discípulo de António de Oliveira Bernardes na Rua das Casas Caídas, em Santa Catarina.<sup>1144</sup>
- c.1712-1715. Teotónio dos Santos assinou os azulejos da capela-mor da igreja do Convento de São Bento Viana do Castelo.<sup>1145</sup>
- 1712-12-24. Teotónio dos Santos casou-se com Francisca Teresa de Jesus, na paróquia de Santa Catarina.<sup>1146</sup>
- 1713-11-02. Teotónio dos Santos e Francisca de Jesus baptizaram o filho Cipriano na Paróquia de Santa Catarina.<sup>1147</sup>
- 1715-09-22. Teotónio dos Santos e Francisca de Jesus baptizaram o filho Vicente na Paróquia de Santa Catarina. O inquisidor José de Almeida do Amaral foi padrinho.<sup>1148</sup>
1717. O mestre do azulejo Teotónio dos Santos recebeu 160 mil réis pelos azulejos da Igreja de São João Baptista Figueiró dos Vinhos, datados de 1716.<sup>1149</sup>
- 1718-02-06. Teotónio dos Santos, morador aos Poiais de São Bento, assentou como confrade da Irmandade de São Lucas, e nesse mesmo ano foi mordomo na presidência do juiz António Lobo.<sup>1150</sup>

---

<sup>1143</sup> Miguel Portela - Teotónio dos Santos: "Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos" in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21.

<sup>1144</sup> Virgílio Correia - "A família Oliveira Bernardes" in *A Águia*, 1917, 2ª série, números 71 e 72, pp.206-207.

<sup>1145</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.101.

<sup>1146</sup> Miguel Portela - Teotónio dos Santos: "Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos" in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21.

<sup>1147</sup> Miguel Portela - Teotónio dos Santos: "Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos" in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21.

<sup>1148</sup> Miguel Portela - Teotónio dos Santos: "Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos" in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21.

<sup>1149</sup> Miguel Portela - Teotónio dos Santos: "Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos" in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21.

<sup>1150</sup> Francisco Augusto Garcez Teixeira - *A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas*, 1931, p.87.

1720-07-10. Teotónio dos Santos e Francisca de Jesus baptizaram a filha Joana na Paróquia de Santa Catarina.<sup>1151</sup>

1722. Teotónio dos Santos residia nos Poiais de São Bento.<sup>1152</sup>

1722-12-17. Teotónio dos Santos e Francisca de Jesus baptizaram a filha Mariana na Paróquia de Santa Catarina.<sup>1153</sup>

1726-12-24. Teotónio dos Santos recebeu 12 mil réis pela pintura dos azulejos de um gabinete do Palácio de Santos, assentes pelo mestre ladrilhador **Manuel Luís**.<sup>1154</sup>

1729-06-14. Teotónio dos Santos, a esposa Francisca Teresa de Jesus, Maria dos Santos, viúva, e a filha Joana residiam nos Poiais de São Bento, freguesia de Santos.<sup>1155</sup>

c.1730. Teotónio dos Santos assinou os azulejos da capela do Santuário de Nossa Senhora da Esperança em Abrunhosa do Ladário, Sátão.<sup>1156</sup>

1731. Teotónio dos Santos, a esposa Francisca Teresa e as filhas Joana Joaquina e Mariana, residiam nos Poiais de São Bento, na freguesia de Santos.<sup>1157</sup>

1753-10-07. Óbito de Francisca Teresa, mulher de Teotónio dos Santos, moradores nos Poiais de São Bento.<sup>1158</sup>

1757-08-03. Teotónio dos Santos, viúvo de Francisca Teresa, casou-se com Francisca da Chagas na paróquia de Santos-o-Velho.<sup>1159</sup>

---

<sup>1151</sup> Miguel Portela - Teotónio dos Santos: Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos” in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21.

<sup>1152</sup> Virgílio Correia - “A família Oliveira Bernardes” in *A Águia*, 1917, 2ª série, números 71 e 72, p.178.

<sup>1153</sup> Miguel Portela - Teotónio dos Santos: Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos” in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21.

<sup>1154</sup> IANTT, Arquivo da Casa de Abrantes, número 248, registo 4801, *Livro de receita e despesa do padre Frei António da Conceição*, 1723-1726, fólio 295v.

<sup>1155</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1729, fólio 13v. A data refere-se ao relatório final elaborado pelo pároco.

<sup>1156</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.175.

<sup>1157</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1731-1732, fólio 23.

<sup>1158</sup> Miguel Portela - Teotónio dos Santos: Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos” in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21.

<sup>1159</sup> Miguel Portela - Teotónio dos Santos: Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos” in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21.

1762-10-10. Óbito de Teotónio dos Santos, casado com Francisca das Chagas, morador aos Poiais de São Bento.<sup>1160</sup>

#### 5.2.4.5 PEDRO DA SILVA, MESTRE OLEIRO (act.1742)

Segundo os dados recolhidos por Virgílio Correia, Pedro da Silva dirigia a olaria dos Poiais de São Bento, em 1742. Com a olaria colaborou provavelmente o vizinho Teotónio dos Santos e o pintor de azulejos José dos Santos Pinheiro, que foi mestre do pintor de azulejos José da Silva de Oliveira [2], filho de Pedro da Silva.<sup>1161</sup>

#### **cronologia.**

1742. Pedro da Silva dirigia a olaria dos Poiais de São Bento.<sup>1162</sup>

---

<sup>1160</sup> Miguel Portela - Teotónio dos Santos: Mestre dos Azulejos da Igreja de São João Batista de Figueiró dos Vinhos” in *Jornal da Golpilheira*, Setembro de 2016, número 231, p.21.

<sup>1161</sup> Segundo informação coligida, no Livro do rol de confessados da freguesia de Santa Catarina, por Virgílio Correia - “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

<sup>1162</sup> Segundo informação coligida, no Livro do rol de confessados da freguesia de Santa Catarina, por Virgílio Correia - “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, pp.177-178.

## 5.2.5 OLARIA DA TRAVESSA DE BENTO SILVA

A Olaria da Travessa de Bento da Silva, para seguirmos a denominação proposta por Virgílio Correia, fazia parte de um núcleo de três olarias situadas nas imediações do Mosteiro de São Bento da Saúde. O mestre oleiro de louça pintada João Francisco [1] geriu a entre os anos de 1670 e 1686, e depois da sua morte a unidade foi gerida pelo mestre oleiro Manuel de Almeida.<sup>1163</sup>

### 5.2.5.1 JOÃO FRANCISCO [1], MESTRE OLEIRO DE LOUÇA PINTADA (act.1658-1686)

O mestre oleiro João Francisco [1], ou João Francisco da Silva, como parece identificado no Rol de confessados de 1676, dirigiu a Olaria da Travessa de Bento da Silva, entre os anos de 1670 e 1686.<sup>1164</sup>

Vários oleiros se formaram com João Francisco [1], com destaque para o genro Miguel de Azevedo que irá desenvolver a produção de azulejos nos Anjos, com o pintor Manuel dos Santos.

Há um segundo o oleiro de nome João Francisco, com actividade em Santos, na Olaria da Rua do Olival, entre os anos de 1696 e 1732.

#### **cronologia**

1658-11-10. O mestre oleiro João Francisco [1], a esposa Cipriana Luís e o padrinho António de Mesquita baptizaram filho Manuel na paróquia de Santa Catarina, em Lisboa.<sup>1165</sup>

1662-04-02. O mestre oleiro João Francisco [1], a esposa Cipriana Luís e o padrinho João Francisco baptizaram a menina Benta, na paróquia de Santa Catarina.

1662-12-04. Óbito de Cipriana Luís, mulher de João Francisco [1], na rua de frente de São Bento, em Santa Catarina.

---

<sup>1163</sup> Segundo informação coligida, no Livro do rol de confessados da freguesia de Santa Catarina, por Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

<sup>1164</sup> Segundo informação coligida, no Livro do rol de confessados da freguesia de Santa Catarina, por Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

<sup>1165</sup>

- 1663-04-08. João Francisco [1], viúvo de Cipriana Luís, casou-se com Maria Gomes na paróquia de Santa Catarina.<sup>1166</sup>
1670. O oleiro João Francisco [1] residia na Frontaria de São Bento, casado com Maria Gomes.<sup>1167</sup>
1671. O oleiro João Francisco [1] residia na Frontaria de São Bento com a mulher Maria Gomes, o filho Manuel e quatro aprendizes, **Miguel [de Azevedo]**, José, João e Luís.<sup>1168</sup>
1673. O oleiro João Francisco [1] residia na Rua dos Poiais, Banda de Jesus, com a mulher, a filha Benta Maria e o filho Manuel dos Santos.<sup>1169</sup>
1677. João Francisco [1] residia na Travessa da Queimada com a mulher, a filha Benta Maria e o filho Manuel dos Santos, e tinha como aprendiz Diogo Luís. Miguel de Azevedo s.<sup>1170</sup>
- 1682-1683. João Francisco residia na 2ª Travessa de Bento da Silva com a mulher, a filha Benta Maria e o genro **Miguel de Azevedo**.
- 1683-01-18. aprovação do testamento de Maria Gomes, mulher de João Francisco, mestre oleiro de louça pintada.<sup>1171</sup>
- 1683-01-26. Óbito de Maria Gomes, mulher do oleiro João Francisco, na paróquia de Santa Catarina.<sup>1172</sup>

---

<sup>1166</sup> CORREIA - Azulejadores e pintores de azulejo [...], p. 177

<sup>1167</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - "Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)", Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, p.40.

<sup>1168</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - "Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)", Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, p.40.

<sup>1169</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - "Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)", Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, p.40.

<sup>1170</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - "Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)", Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.78-79.

<sup>1171</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, tabela 3

<sup>1172</sup> Miguel Portela - "A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo" in *Jornal O Figueirense*, 16 de Julho de 2017, p.9.

1686-08-19 Óbito de João Francisco, viúvo, morador na Rua do Caldeira, na paróquia de Santa Catarina.<sup>1173</sup>

#### 5.2.5.2 MANUEL DE ALMEIDA, MESTRE OLEIRO (act.1680-1690)

Segundo Virgílio Correia, o mestre oleiro Manuel de Almeida casado com Antónia da Costa, passou a dirigir a Olaria da Travessa de Bento Silva, a partir de 1690.

#### **cronologia**

1680-05-26. O oleiro Manuel de Almeida residia na Rua do Vale, quando foi testemunha no testamento de D. Maria Falcoa da Silva.<sup>1174</sup>

1690. O oleiro Manuel de Almeida residia na Olaria da Travessa de Bento da Silva.<sup>1175</sup>

---

<sup>1173</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo” in *Jornal O Figueiroense*, 16 de Julho de 2017, p.9.

<sup>1174</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, tabela 3

<sup>1175</sup> Segundo informação coligida, no Livro do rol de confessados da freguesia de Santa Catarina, por Virgílio Correia - “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos” in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.177.

## 5.3 SÃO JOSÉ

### 5.3.1 JOAQUIM GOMES, MESTRE LADRILHADOR (1716-1762)

O percurso profissional do mestre ladrilhador Joaquim Gomes foi recentemente revisto por Rui Mendes.<sup>1176</sup>

O mestre ladrilhador, que nasceu em Santa Engrácia, em Lisboa, em 1716, residiu sempre na freguesia de São José, sem uma ligação próxima às olarias de Santos e Santa Catarina ou dos Anjos.

Joaquim Gomes foi colaborador dos influentes João Antunes [2] e do sobrinho João Nunes de Oliveira, com quem estabeleceu uma primeira sociedade em 1757. Nesse mesmo ano, foi eleito juiz novo da confraria profissional, aumentando a sua influência nos meios lisboetas.

A única obra conhecida, o revestimento da Igreja da Misericórdia de Arraiolos, foi realizada, muito provavelmente, em colaboração com o pintor de azulejos Manuel Francisco que participou nas cerimónias do baptismo da filha do mestre ladrilhador, em substituição da madrinha, em 1748.<sup>1177</sup>

Nessa mesma cerimónia assistiu como padrinho o Desembargador Francisco Xavier Possil numa demonstração do reconhecimento que o mestre ladrilhador gozava nos meios lisboetas.

#### **cronologia**

1716-09-08. Manuel dos Reis, a esposa Quitéria Maria, e o padrinho José da Rocha baptizaram o menino Joaquim, na Paróquia de Santa Engrácia.

Aos oito dias do mês de Setembro de mil settecentos e desasseis annos, baptizei e pus os santos oleos a Joachim, filho de Manoel dos Reis e de sua mulher Quiteria Maria, padrinho Joseph da Rocha.<sup>1178</sup>

---

<sup>1176</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

<sup>1177</sup> Sobre a actividade do mestre ladrilhador Joaquim Gomes na Igreja da Misericórdia de Arraiolos veja-se: Rosário Salema de Carvalho - *Por amor de Deus - Representação das Obras de Misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp.146-170.

<sup>1178</sup> IANTT, Registos Paroquiais, Paróquia de Santa Engrácia, *Livro de registo de baptismos, 1711-1724*, B- 5, fólio 72v.

1736-09-02. O ladrilhador Joaquim Gomes assinou a petição dos ladrilheiros de Lisboa para a realização de modificações ao regimento da confraria profissional.<sup>1179</sup>

1740-05-08. Casamento de Joaquim Gomes com Luzia Tereza, na Misericórdia de Lisboa. José da Costa e Silva, morador em São Vicente de Fora, foi testemunha.

Aos doze dias do mez de Junho de mil setecentos e quarenta anos, me foi dada a certidão do theor seguinte. Aos oito dias do mez de Mayo de mil setecentos e quarenta, por comissão do Doutor Joze de Mello, Dezembargador da Relação e excelentissimo Provizor dos Casamentos, pelo illustrissimo Reverendo Deão e Cabido Sede Vacante, neste mesmo arcebispado de Lisboa Ocidental, perante mim, o Padre Feliz do Sacramento, thesoureiro desta Santa Caza da Misericordia, se recebeo Joachim Gomes, oficial de azulejador, filho de Manoel dos Reis, já defunto e de Quiteria Maria, baptizado na freguesia de Santa Engracia de Lisboa, natural e nella morador, com Luzia Tereza, filha de Manoel Pereira, já defunto e de Margarida Teresa, baptizada na freguesia de São Mamede de Lisboa Ocidental, e moradora na de São Joze, na forma do sagrado Concilio Tridentino. Forão testemunhas D. Pedro de Torres, morador na freguesia de Santo Estevão de Alfama e Joze da Costa e Sylva, morador na de São Vicente de Fora, e comigo assignarão era *ut supra*.<sup>1180</sup>

1748-06-30. Joaquim Gomes e Luzia Tereza baptizaram a filha Ana na Paróquia de São José. O Desembargador Francisco Xavier Possil e Dona Isabel Pessanha foram os padrinhos. **Manuel Francisco** substituiu a madrinha durante a cerimónia.

Aos trinta dias do mês de Junho de mil e setecentos e quarenta e oito annos, baptizei a Anna, nascida em tres do presente mês, filha de Joachim Gomes, baptizado na freguezia de Nossa Senhora do Paraíso, e de Luzia Thereza, baptizada na freguezia de Sam Mamede, e recebidos na Sancta Misericordia desta cidade, padrinho o Doutor Dezembargador Francisco Xavier Possil, Madrinha Dona Isabel Passanha, tocou em seo lugar Manoel Francisco, de que fiz este assento, em o mesmo dia assinei.<sup>1181</sup>

---

<sup>1179</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.104.

<sup>1180</sup> IANTT, Registos Paroquiais, Paroquia de São José, *Livro de registo de casamentos*, 1733-1742, C-5, fólio 134v .

<sup>1181</sup> IANTT, Registos Paroquiais, Paroquia de São José, *Livro de registo de baptismos*, 1740-1749, B- 7, fólio 193.

1753. O mestre ladrilhador Joaquim Gomes fornece os azulejos da Igreja da Misericórdia de Arraiolos.<sup>1182</sup>
- 1753-12-07. Requerimento do mestre ladrilhador Joaquim Gomes, a solicitar o cumprimento da provisão régia que permite que se apresente como candidato a mordomo da Irmandade de São José dos Carpinteiros.<sup>1183</sup>
- 1756-12-26 Joaquim Gomes foi eleito como escrivão do ofício de ladrilhador na Irmandade de São José dos Carpinteiros, para o ano de 1757, com **Manuel Borges de Palma** como eleitor, **João Nunes [de Oliveira]** para “juiz velho” e **António Francisco Vidigal** para “juiz novo”.<sup>1184</sup>
- 1757-02-23. Joaquim Gomes, morador na Rua da Praga a São José, e os mestres ladrilhadores **João Nunes de Oliveira, João Antunes [2], António Francisco Vidigal e Domingos Jorge** constituíram uma sociedade para a realização de todas as obras pertencente ao seu ofício, assim de empreitada, como de jornal, pelo prazo de dez anos. Cada um dos sócios contribui com 100 mil réis para o fundo de maneio da sociedade, liderada pelo tesoureiro João Nunes e pelo escrivão João Antunes [2]. No entanto, António Francisco Vidigal e o mestre ladrilhador Domingos Jorge rapidamente desistiram do projecto e a sociedade foi novamente constituída com os restantes membros.<sup>1185</sup>
- 1757-12-20 Joaquim Gomes foi eleito como “juiz novo” do ofício de ladrilhador na Irmandade de São José dos Carpinteiros, para o ano de 1758, com **António Francisco Vidigal** como “juiz velho”, **Domingos Jorge** como eleitor e António Manuel, como escrivão.<sup>1186</sup>
- 1762-11-07. Joaquim Gomes, casado com Luzia Teresa, faleceu na Paróquia de São José.<sup>1187</sup>

---

<sup>1182</sup> Rosário Salema de Carvalho - *Por amor de Deus - Representação das Obras de Misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 154-155.

<sup>1183</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 140, fólio 246 a 249v.

<sup>1184</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 148, fólio 214 a 215v.

<sup>1185</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.53-55.

<sup>1186</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 148, fólio 230 a 231v.

<sup>1187</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59. IANTT, Registos Paroquiais, Paróquia de São José, *Livro de registo de óbitos, 1755-1764*, O-5, fólio 183.

### 5.3.2 MANUEL FRANCISCO [2], PINTOR DE AZULEJOS (ACT.1723-1765)

Os escassos dados que dispomos não nos permitem ainda definir com clareza o percurso profissional de Manuel Francisco [2], pintor que se inscreveu na Irmandade de São Lucas, em 1723.<sup>1188</sup>

Manuel Francisco, se estivermos correctos com a identificação, presenciou a cerimónia do baptismo da filha do mestre ladrilhador Joaquim Gomes e foi o provável pintor dos azulejos da Igreja da Misericórdia em Arraiolos, em 1753.

A escala grandiosa dos personagens, sumariamente delineados, e a linguagem decorativa, sem mostras de abertura a uma nova linguagem ornamental rocaille, afasta Manuel Francisco do trabalho das oficinas mais conhecidas de Valentim de Almeida e Nicolau de Freitas.

Existiu ainda um terceiro pintor de nome Manuel Francisco, que deu entrada na irmandade de São Lucas, em 1744, como morador na Rua da Ragueira, e assumiu a presidência do bairro de Alfama nos anos de 1753-1754, num percurso que parece não condizer com o de um pintor de azulejos.<sup>1189</sup>



Figura 191. Manuel Francisco [2], *Dar de beber a quem tem sede*. Obras de Misericórdia corporais. Igreja da Misericórdia de Arraiolos, 1753. Foto do autor

<sup>1188</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.107.

<sup>1189</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.110 e pp. 172-174.

## cronologia

1723-10-24. O pintor Manuel Francisco, inscreveu-se na Irmandade de São Lucas.<sup>1190</sup>

1748-06-30. Manuel Francisco substituiu a madrinha durante a cerimónia do baptismo da filha Ana do mestre ladrilhador **Joaquim Gomes**, na Paróquia de São José.<sup>1191</sup>

1753. [atribuição] Manuel Francisco foi o provável pintor dos azulejos da Igreja da Misericórdia em Arraiolos, em colaboração com o mestre ladrilhador Joaquim Gomes.<sup>1192</sup>

1765-02-09. Óbito do pintor de azulejos Manuel Francisco.<sup>1193</sup>

---

<sup>1190</sup> Susana Varela Flor e Pedro Flor - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, 2016, p.107.

<sup>1191</sup> IANTT, Registos Paroquiais, Paroquia de São José, *Livro de registo de baptismos, 1740-1749*, B- 7, fólio 193.

<sup>1192</sup> Sobre a actividade do mestre ladrilhador Joaquim Gomes na Igreja da Misericórdia de Arraiolos veja-se: Rosário Salema de Carvalho - *Por amor de Deus - Representação das Obras de Misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp.146-170.

<sup>1193</sup> O óbito do pintor de azulejos foi mencionado numa carta de privilégio, numa referência publicada por Lécio Leal: *Ars Gest - Base de dados de artífices e artistas*, 2011. Disponível em: <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março de 2018].

## 5.4 ANJOS

### 5.4.1 OLARIAS DA RUA DIREITA DAS OLARIAS (1736-1767)

Faltam-nos dados suficientes para caracterizar com rigor as duas ou mais olarias que deram nome a artéria central da freguesia de Anjos, onde residia o mestre oleiro Manuel Luís, em 1690, quando faleceu a esposa Iria Ferreira.<sup>1194</sup>

Uma das olarias da Rua Direita, situava-se de frente do nicho de Nossa Senhora do Rosário, e foi identificada num contrato de arrendamento entre o mestre oleiro António Martins e António dos Santos, datado no princípio de 1736.

Na década seguinte, é provável que houvesse a produção de ladrilhos e azulejos, já que em 1745, o ladrilhador António Duarte residia na Rua Direita e, em 1747, residia o mestre ladrilhador João Antunes [2], quando constituiu a sociedade para o fornecimento de ladrilhos e azulejos para o Palácio e Convento das Necessidades com o irmão Bartolomeu Antunes.

Em 1767, no último dado que dispomos, uma das olarias estava arrendada ao mestre oleiro José Caetano, e a segunda era propriedade de Antónia Maria.<sup>1195</sup>

#### 5.4.1.1 ANTÓNIO MARTINS, MESTRE OLEIRO (ACT.1705-1735)

Não dispomos de dados suficientes para identificar se o mestre oleiro António Martins, activo na olaria da Rua Direita, nos Anjos, entre 1705 e 1735, tenha se dedicado à produção de azulejos.

#### **cronologia**

1705-02-19. O oleiro António Martins, morador nas Olarias, foi testemunha do testamento do oleiro Manuel Borges, em 1705.<sup>1196</sup>

1736-01-03. António Martins, mestre oleiro, morador na Rua Direita das Olarias e o mestre oleiro António dos Santos, mestre oleiro de louça vermelha, morador na Bombarda,

---

<sup>1194</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.443.

<sup>1195</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da Décima de Lisboa de Anjos*, 1767, número 43, fólio 152v.

<sup>1196</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.445.

decidiram revogar o contrato de arrendamento da olaria, celebrado alguns dias antes, no final de 1735.

"...de uma parte Antonio Martins, mestre do officio de oleiro, morador de frente do Nicho de/ Nossa Senhora do Rosario, que he na Rua Direita das Olarias, e da outra estava Antonio dos Santos, mestre do mesmo officio de oleiro de loiça vermelha, morador a Bom/barda; Por elles partes foi dito em prezença de mim, tabellião, e testemunhas ao/ diante nomiadas, que por escritura outorgada em minha nota, em/dezanove de Dezembro do anno proximo passado de mil e setecentos e trin/ta e sinco, deo de [ar]rendamento elle, Antonio Martins, humas casas com tendas/ de oleiro, citas na dita Rua das Olarias, em que elle vive, e isto ao dito Antonio/ dos Santos, por termo de tres nove anos..."<sup>1197</sup>

#### 5.4.2 OLARIA DA CALÇADA DE AGOSTINHO CARVALHO (1637-1767)

A olaria da Calçada de Agostinho Carvalho foi uma das mais tradicionais dos Anjos, que a documentação regista activa desde 1637, como residência dos oleiros Francisco Rodrigues e Agostinho Carvalho, o oleiro que deu nome à rua, como identificou Virgílio Correia.<sup>1198</sup>

Será esse o mesmo Agostinho Carvalho quem foi nomeado mestre oleiro da Casa Real, e faleceu por volta de 1654, sendo a sua vaga ocupada pelo oleiro António Nunes Ribeiro, no ano seguinte.<sup>1199</sup>

A produção azulejos na olaria que se situava na esquina da Calçada Agostinho Carvalho com a Rua das Olarias, encontra-se documentada no período de gestão do mestre oleiro Manuel dos Santos, entre os anos de 1707 e 1743, sem que possamos identificar algum pintor entre as relações profissionais do mestre oleiro.

Em 1767, na última referência que dispomos, a olaria estava arrendada à viúva Francisca Maria, e na mesma rua residiam os oleiros Caetano Alberto e José Pereira.<sup>1200</sup>

---

<sup>1197</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, Cartório Notarial número 1 (actual cartório 2), livro 452, fólhos 34v-35.

<sup>1198</sup> Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)" in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.538.

<sup>1199</sup> *Inventário dos Livros de Matrícula dos Moradores da Casa Real*, 1917, volume II, p.265.

<sup>1200</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da Décima de Lisboa dos Anjos*, 1767, número 43, fólho 94v.

#### 5.4.2.1 MANUEL ANTUNES, MESTRE OLEIRO (act.1690-1707)

O mestre oleiro Manuel Antunes, de quem dispomos de poucos dados biográficos, dirigiu a Olaria da Calçada de Agostinho Carvalho entre os anos de 1690 e, pelo menos, 1707, ano do casamento da filha com o oleiro Manuel dos Santos, que passou a ser o seu principal colaborador. Nesse período há uma estreita colaboração com a Olaria da Calçada do Monte, já que Antónia Antunes, a irmã do mestre oleiro, é casada com o mestre oleiro João de Crasto. Em 1714, Manuel Antunes já era falecido quando a esposa, Catarina Francisca, redigiu o testamento.

#### **cronologia**

1690-02-12. Manuel Antunes e a mulher Catarina Francisca baptizaram a filha Maria na Paróquia dos Anjos. Inácio Gomes foi o padrinho.<sup>1201</sup>

1692-04-10. O mestre oleiro Manuel Antunes e sua mulher Catarina Francisca, moradores na Calçada de Agostinho Carvalho, contraíram um empréstimo de cem mil réis, com André Gomes Botelho, para reedificar uma morada de casas que possuem ao cimo da Rua das Olarias, na esquina da Calçada de Agostinho Carvalho.<sup>1202</sup>

1701-06-12. Antónia Antunes, viúva do mestre oleiro **João de Crasto**, morador na Calçada de Nossa Senhora do Monte, doou, em testamento, a quantia de 10 mil réis ao irmão, o oleiro Manuel Antunes.<sup>1203</sup>

1707-05-29. O oleiro **Manuel dos Santos** casou-se com Maria Teresa, filha do mestre oleiro Manuel Antunes, na Paróquia dos Anjos.<sup>1204</sup>

1714-11-14. Os oleiros Manuel Rodrigues, Manuel Martins, Manuel Francisco, Manuel Pinheiro e José da Costa, moradores no Bairro das Olarias, foram testemunhas do testamento de Catarina Francisca, viúva de Manuel Antunes, moradora junto à Rua Larga das Olarias.

---

<sup>1201</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia dos Anjos, *Livro de registos de baptismos*, 1678-1690, B-3, fólio 237.

<sup>1202</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.111.

<sup>1203</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.444.

<sup>1204</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia dos Anjos, *Livro de registos de casamentos*, 1692-1719, C-3, fólio 235v.

#### 5.4.2.2 MANUEL DOS SANTOS [1], MESTRE OLEIRO (1677-ACT.1743)

O mestre oleiro Manuel dos Santos [1], que não deve ser confundido com o pintor de azulejos homónimo, nasceu em Odivelas, em 1677, e foi aprendiz e principal colaborador do mestre oleiro Manuel Antunes, na olaria da Calçada de Agostinho Carvalho, onde reside pelo menos desde 1697.

Em 1707, o mestre oleiro casou-se com Maria Teresa, filha do mestre oleiro Manuel Antunes, e sob sua direcção, além de louça, foram produzidos os azulejos para uma escada de brutesco, enviados para a cidade do Rio de Janeiro, que ainda não lhe haviam sido pagos em 1741.

O mestre oleiro Manuel dos Santos, como outros mestres oleiros importantes, dedicou-se a vários outros negócios que incluem a exploração de um moinho de vento e a venda de azeite para o Brasil, numa demonstração de gozava de uma situação económica confortável que permitiu a dotação de património para que o filho, o padre António Tomás dos Santos, seguisse a carreira eclesiástica.

Nos Anjos, havia ainda um outro oleiro com o nome de Manuel dos Santos [2], mas que se dedicava a produção de louça vermelha, que foi testemunha do testamento do oleiro Miguel de Azevedo, em 1711.<sup>1205</sup>

#### **cronologia**

1677-04-10. Francisco dos Santos e Domingas da Cruz baptizaram o filho Manuel na igreja da paróquia de Odivelas, onde residiam.<sup>1206</sup>

1697-12-29. O oleiro Manuel dos Santos, morador na Calçada de Agostinho Carvalho, e o oleiro Lucas da Costa, morador na Bombarda, foram testemunhas do casamento de Domingos Gonçalves com Francisca dos Santos, na paróquia dos Anjos.<sup>1207</sup>

---

<sup>1205</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.446.

<sup>1206</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Odivelas, *Livro de registos de baptismos*, 1652-1691, B-2, fólio 121.

<sup>1207</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo” in *Jornal O Figueiroense*, 16 de Julho de 2017, p.9.

1703-03-21. O oleiro Manuel dos Santos, morador na freguesia dos Anjos, foi testemunha no casamento de Benedito Bino, natural de Génova, com Teresa de Jesus na paróquia de Santa Catarina.<sup>1208</sup>

1707-05-29. Manuel dos Santos casou-se com Maria Tereza, filha do [oleiro] **Manuel Antunes**, na Paróquia dos Anjos.

Aos vinte e nove de Mayo de mil e settecentos e sette, nesta Igreja dos Anjos, perante my e das testemunhas abaixo assignadas se receberão, como dispõem o Sagrado Concilio Tridentino, Manuel dos Santos com Maria Thereza. Elle contrahente, filho de Francisco dos Santos e de Domingas da Cruz, baptizado na freguezia do lugar de Odivellas, termo desta cidade. Ella, contrahente, filha de Manuel Antunes e de Catarina Francisca, baptizada nesta freguezia e nella ambos os contrahentes moradores. Assistirão ao dito matrimonio, como testemunhas, o Padre thezoureiro Luis Galveias e Francisco Dias, thezoureiro da meza da Irmandade do Santissimo dessa Igreja, que comigo assignarão, *ut supra*.<sup>1209</sup>

1710-06-01. Manuel dos Santos e sua mulher Maria Teresa baptizaram o filho António, na Paróquia dos Anjos. O padrinho da criança, como corrige a nota, à margem, foi o Padre José Antunes.<sup>1210</sup>

1728-06-20. Manuel dos Santos, natural de Odivelas, e sua mulher Maria Teresa baptizaram a filha Antónia, na Paróquia dos Anjos.

Aos vinte de Junho de mil e settecentos e vinte e oito, baptizei Antonia, filha de Manoel dos Santos, baptizado na Igreja do Nome de Jezu de Odivelas, e de sua mulher Maria Thereza baptizada, e recebidos, nessa Igreja; e nasceu ao primeiro deste mês de Junho. Padrinho, Padre Antonio Antunes Duarte.<sup>1211</sup>

1730-08-30. O Senado da Câmara de Lisboa ordenou ao almotacé das execuções da Almotaçaria fornecesse o tojo necessário para o oleiro Manuel dos Santos cozer a louça para os religiosos.<sup>1212</sup>

---

<sup>1208</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo” in *Jornal O Figueiroense*, 16 de Julho de 2017, p.9.

<sup>1209</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia dos Anjos, *Livro de registos de casamentos*, 1692-1719, C-3, fólio 235v.

<sup>1210</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia dos Anjos, *Livro de registos de batismos*, 1690-1710, B-4, fólio 359v.

<sup>1211</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia dos Anjos, *Livro de registos de Baptimos*, 1728-1738, B-6, fólio 2.

<sup>1212</sup> AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 4º de registo de cartas do Senado Oriental, documento 688, fólio 181v.

1737-09-15. O mestre oleiro Manuel dos Santos celebrou uma escritura de empréstimo de 550 mil réis com o entalhador José de Matos Falcão, para edificar um moinho de vento numa propriedade anteriormente adquirida ao Mosteiro da Graça.<sup>1213</sup>

1738. O mestre oleiro Manuel dos Santos foi fiador do empréstimo concedido pelo entalhador José de Matos Falcão ao oficial de oleiro Jerónimo Carvalho, morador “na rua que vai para a Bombarda”, nos Anjos.<sup>1214</sup>

1740-03-01. O mestre oleiro Manuel dos Santos, casado com Maria Teresa, morador às olarias, celebra um segundo contrato de emprazamento com o Mosteiro de Nossa Senhora da Graça.<sup>1215</sup>

1741-02-04. Manuel dos Santos, mestre do ofício de oleiro, morador às Olarias, outorga uma procuração a Francisco da Silva Henriques, para que cobrasse uma dívida referente a um carregamento de louça e azulejos que enviara para o Manuel Rodrigues, no Rio de Janeiro:

Saibão quantos este instrumento de procuração virem que, no anno do nacimiento/ de nosso Senhor Jesus Christo de mil e setecentos e quarenta/ e hum, em quatro dias do mes de Fevereiro na cidade de Lisboa Ocidental, no meu/ escritório, pareceu presente Manuel dos Santos, mestre do officio de oleiro/ e morador as Olarias, pello qual me foi dito, em presença das tesemunhas/ ao diante nomiadas, que por este instrumento constitue seo/ procurador bastante a Francisco da Silva Henriques, assiten/te nas partes do Rio de Janeiro, ao qual da e concede todos os seos/ poderes e os que em direito se querem, para que por elle, outorqante, possa cobrar de Manoel Rodrigues, acistente nas mesmas partes,/ a quantia de sincoenta e tres mil e quinhentos reis, porcedidos/ assim de loiça que lhe fez e vendeo para o mesmo Rio de Janeiro como/ [fl. 97] como de huma caza [sic] escada de azolejo de bortesco, que lhe fez/ e vendeo para as suas cazas, que tinha na Rigueira do Salvador, que/ huma e outra couza lhe ficou devendo, e fara a cobrança de/ tudo assim do dito devedor, como de seos bens, onde quer que fo/rem achados [...]<sup>1216</sup>

---

<sup>1213</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 1 (actual cartório 2), livro 460, fólhos 13v-14v.

<sup>1214</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 1 (actual cartório 2), livro 465, fólho 39.

<sup>1215</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, Cartório Notarial número 1 (actual cartório 2), livro 472, fólhos 73-75v.

<sup>1216</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 1 (actual cartório 2), caixa 102, livro 476, fólhos 96v-97.

1742-01-17. Manuel dos Santos, mestre do ofício de oleiro, na sua residência na Calçada de Agostinho Carvalho, outorgou uma procuração a José Duarte Lisboa para que cobrasse uma dívida referente a venda de azeite para o Rio de Janeiro.

Saibão quantos este instrumento de procuração virem que no anno do nascimento de nosso/ senhor Jesus Christo, de mil e setecentos quarenta e dois, em dezacete/ dias do mes de Janeiro, na cidade de Lisboa, na Calçada de Agostinho Carvalho, ca/zas de morada de Manuel dos Santos, mestre do officio de oleiro, estando elle ahy/ prezente, pello qual me foi dito em prezença das testemunhas ao diante nomia/das, que por este instrumento constitue seo procurador bastante/ a Jozeph Duarte Lisboa, morador na cidade do Ryo de Janeiro, ao qual dá e concede/ todos os seos poderes e os que em direito se requerem para que por elle possa/ cobrar de Antonio de Freitas Cardoso, // que desta cidade se auzentou para o/ Ryo de Janeiro, receminas[?]/ a quantia de duzentos trinta e sete mil quinhen/tos e vinte e sinco reis procedidos de azeites que lhe vendeo, e bem assim/ cobrar os juros de dezoito de junho de mil setecentos trinta/ e sete athe pagar[...]<sup>1217</sup>

1742-08-24. Manuel dos Santos passa uma procuração para que o seu filho, o padre António Tomás dos Santos, possa vender todos os móveis, e bens de ouro e prata da sua casa.<sup>1218</sup>

1743-05-14. Manuel dos Santos e sua mulher Maria Teresa vendem uma propriedade de casas em Odivelas a Bernardo Lopes. A escritura é assinada pelo seu procurador, José Rodrigues.<sup>1219</sup>

---

<sup>1217</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 1 (actual cartório 2), livro 480, fólhos 41v-42.

<sup>1218</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 1 (actual cartório 2), livro 483, fólho 61v.

<sup>1219</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 1 (actual cartório 2), livro 487, fólho 11 v.

### 5.4.3 OLARIA DA CALÇADA DE NOSSA SENHORA DO MONTE (1637-1763)

Situada nos Anjos, num dos mais antigos polos de produção cerâmica de Lisboa, a olaria da Calçada do Monte estava instalada numa propriedade do Hospital Real de Todos os Santos, com frente para essa rua e para a Travessa do Monte.

Em 1637, a Olaria da Calçada do Monte foi residência do mestre oleiro Antão Borges, que permaneceu ligado à propriedade até a morte, em 1680.<sup>1220</sup>

O mestre oleiro João de Crasto residia na olaria quando faleceu, em 1688, e é provável que a esposa, Antónia Antunes, tenha seguido com o negócio.

Entre os anos de 1696 e 1711, o mestre oleiro Miguel de Azevedo, oriundo da freguesia de Santa Catarina, fixou-se na olaria do Pé do Monte, e em colaboração com o pintor Manuel dos Santos e com o mestre ladrilhador José da Costa [1], forneceu os azulejos para a escadaria do Palácio Azevedo Coutinho, em Lisboa.

Outro dos clientes importantes da olaria, foi o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, que foi vizinho da olaria.

Em 1767, na última referência que dispomos, a olaria da Calçada do Monte estava arrendada ao mestre oleiro Domingos Pereira, por setenta e dois mil réis.<sup>1221</sup>

#### 5.4.3.1 ANTÃO BORGES, MESTRE OLEIRO (act.1637-1680)

O mestre oleiro Antão Borges produziu louça pintada nas olarias da Calçada do Monte, entre os anos de 1637 e 1680.

#### **cronologia**

1637. Os oleiros Antão Borges, António Fernandes, Simão Jorge e André Luís, coadjuvados pelo pintor de louça António da Costa, residiam na Calçada do Monte.<sup>1222</sup>

---

<sup>1220</sup> A referência consta do Rol de Confessados de Anjos e foi publicada por Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)" in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.535.

<sup>1221</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, número 43, Anjos, *Livro da Décima de Lisboa*, 1767, fólios 80v e 81.

<sup>1222</sup> A referência consta do Rol de Confessados dos Anjos e foi publicada por Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)" in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.535.

1680-05-21. Aprovação do testamento de Antão Borges, casado com Maria Ferreira, morador nas olarias ao pé do Monte. Os oleiros Vicente de Freitas e Manuel da Silva e os pintores de louça António de Matos e Bento de Matos, com a mesma residência, foram testemunhas.<sup>1223</sup>

1680-09-13. Óbito de Antão Borges, na paróquia dos Anjos.<sup>1224</sup>

#### 5.4.3.2 JOÃO DE CRASTO, MESTRE OLEIRO (m.1688)

O mestre oleiro João de Crasto dedicou-se principalmente a produção de louça, na olaria da Calçada do Monte. Era casado com Antónia Antunes, irmã do mestre oleiro Manuel Antunes, da Olaria da Calçada de Agostinho Carvalho.

#### **cronologia**

1688-01-03. Os oleiros Agostinho Martins, Francisco da Cruz, Domingos Rodrigues e António da Silva foram testemunhas da aprovação do testamento de João de Crasto, morador ao pé da Nossa Senhora do Monte, às Olarias, casado com Antónia Antunes.<sup>1225</sup>

1701-06-12. Antónia Antunes, viúva do mestre oleiro João de Crasto, moradora na Calçada de Nossa Senhora do Monte, doou, em testamento, a quantia de 10 mil réis ao irmão, o mestre oleiro **Manuel Antunes**. O oleiro Manuel Coelho, morador na Calçada de Agostinho Carvalho, e os pintores de louça António de Sousa, Manuel Dias, e Luís de Araújo, todos moradores na Rua das Olarias, foram testemunhas.<sup>1226</sup>

---

<sup>1223</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.442.

<sup>1224</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.442.

<sup>1225</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.443.

<sup>1226</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.444.

#### 5.4.3.3 MIGUEL DE AZEVEDO, MESTRE OLEIRO (1653-1711)

Os dados biográficos do mestre oleiro Miguel de Azevedo, conhecido pela colaboração com o pintor de azulejos Manuel dos Santos e com o mestre ladrilhador José da Costa [1], foram recentemente revistos por Miguel Portela.<sup>1227</sup>

Um dos interesses sobre o percurso profissional de Miguel Azevedo, que nasceu em Évora, em 1653, é o de ter dirigido olarias em Santa Catarina e nos Anjos, numa das melhores demonstrações da estreita interligação entre os diversos centros oleiros de Lisboa.

Em Santa Catarina, Miguel de Azevedo foi aprendiz do mestre oleiro João Francisco [1] e, numa união matrimonial ao melhor estilo mesteiral, casou-se com a filha do mestre oleiro, em 1676.

Ainda em Santa Catarina, Azevedo colaborou com o mestre ladrilhador Matias Batista Lisboa e com o pintor de azulejos Manuel Francisco [1], e ambos foram testemunhas do casamento de António Gonçalves, na paróquia dos Anjos, em 1695.<sup>1228</sup>

Nos últimos anos do século XVIII, Miguel de Azevedo transferiu-se para os Anjos, para a Olaria da Calçada de Nossa Senhora do Monte, onde foram realizados os já mencionados azulejos do pintor Manuel dos Santos para o Palácio Azevedo Coutinho.

#### **cronologia**

1653-05-15 Francisco Rodrigues e Maria Antunes baptizaram o filho Miguel na paróquia de Santo Antão, em Évora.<sup>1229</sup>

1677. Miguel de Azevedo foi aprendiz do mestre oleiro João Francisco[1] e residia na olaria que se situava na frontaria do Mosteiro de São Bento da Saúde, em Santa Catarina.<sup>1230</sup>

---

<sup>1227</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo” in *Jornal O Figueirense*, 16 de Julho de 2017, p.9.

<sup>1228</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p. 34.

<sup>1229</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo” in *Jornal O Figueirense*, 16 de Julho de 2017, p.9.

<sup>1230</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.40-41.

- 1676-02-03. Miguel de Azevedo casou-se com Benta Maria, filha do oleiro João Francisco [1] na Paróquia de Santa Catarina, em Lisboa.<sup>1231</sup>
- 1677-08-01. O oleiro Miguel de Azevedo, morador na Rua da Esperança, foi testemunha, juntamente com o ladrilhador Matias Baptista Lisboa, morador na Rua dos Poiais de São Bento, do casamento de Manuel Ribeiro com Jerónima Avenes, na paróquia de Santa Catarina.<sup>1232</sup>
1678. Miguel de Azevedo residia e colaborava com o sogro, o mestre oleiro João Francisco[1] na Olaria da Travessa de Bento da Silva.<sup>1233</sup>
- 1678-09-26. O oleiro Miguel de Azevedo, morador na Rua Direita da Esperança, foi testemunha do testamento de Mísia Nunes.<sup>1234</sup>
1680. Miguel de Azevedo residia e colaborava com o sogro, o mestre oleiro João Francisco[1] na Olaria da Travessa de Bento da Silva.<sup>1235</sup>
- 1680-05-26. O oleiro Miguel de Azevedo, morador na Rua Direita da Esperança foi testemunha do testamento de D. Maria Falcoa da Silva.<sup>1236</sup>
- 1683-01-18. O oleiro Miguel de Azevedo, morador na Rua das Janobras, a Santa Catarina, foi testemunha no testamento de Maria Gomes, mulher do mestre oleiro João Francisco[1].<sup>1237</sup>
- 1695-01-10. O oficial de oleiro Miguel de Azevedo, morador na freguesia de Santa Catarina, juntamente com o pintor Manuel Francisco, morador na freguesia de Santa Engrácia
- 
- <sup>1231</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo” in *Jornal O Figueirense*, 16 de Julho de 2017, p.9.
- <sup>1232</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo” in *Jornal O Figueirense*, 16 de Julho de 2017, p.9.
- <sup>1233</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.42-43.
- <sup>1234</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.97.
- <sup>1235</sup> Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - “Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)”, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.42-43.
- <sup>1236</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.97.
- <sup>1237</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.97.

foi testemunha no casamento de António Gonçalves com Teresa Maria, na paróquia dos Anjos.<sup>1238</sup>

1698-02-22. Miguel de Azevedo, oficial de loiça fina, assentou como confrade da Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça.<sup>1239</sup>

1704-05-03. Miguel de Azevedo, morador ao Pé do Monte, na freguesia dos Anjos, foi testemunha no casamento de Manuel Ferreira com Maria da Costa.<sup>1240</sup>

1709. O mestre oleiro Miguel de Azevedo colabora com o mestre ladrilhador **José da Costa** [1] e com o pintor Manuel dos Santos nos azulejos para a escadaria do palácio Azevedo Coutinho, em Lisboa.<sup>1241</sup>

1711-10-30. Os oficiais de oleiro Filipe Néri, António dos Santos, António Antunes, Luís Gomes e António de Araújo foram testemunhas da aprovação do testamento de Miguel de Azevedo, mestre oleiro de louça pintada, casado com Benta Maria, morador às Olarias.<sup>1242</sup>

1711-11-10. Óbito do mestre oleiro Miguel de Azevedo.<sup>1243</sup>

#### 5.4.3.4 JOSÉ DA COSTA [1], MESTRE LADRILHADOR (act.1709-1716)

Dispomos de poucos dados sobre o percurso do mestre ladrilhador José da Costa, que residiu nos Anjos, onde colaborou como mestre oleiro Miguel de Azevedo, em 1709, na Olaria da Calçada de Nossa Senhora do Monte.<sup>1244</sup>

---

<sup>1238</sup> Miguel Portela – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo” in *Jornal O Figueirense*, 16 de Julho de 2017, p.9.

<sup>1239</sup> Ernesto de Sales - *Nosso Senhora dos Passos da Graça (de Lisboa) - Estudo Histórico da sua Irmandade com o título de "Santa Cruz e Passos"*, 1925, p.227.

<sup>1240</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, p.34.

<sup>1241</sup> Fernando M. Peixoto Lopes e Margarida Almeida Bastos - "Os azulejos de Manuel dos Santos na escadaria nobre do Palácio Azevedo Coutinho" in *Revista de História da Arte*, 2014, número 11, pp. 332-340.

<sup>1242</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.446.

<sup>1243</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.446.

<sup>1244</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, volume 1, p.73.

Tudo indica que há um mestre ladrilhador homónimo, José da Costa [2] (c.1685-act.1750) cunhado do pintor Valentim de Almeida, cujo percurso reconstituímos no artigo 5.2.2.2.

### **cronologia**

1709. Em colaboração com o mestre oleiro Miguel de Azevedo e com o pintor de azulejos Manuel dos Santos, o mestre ladrilhador José da Costa [1] assentou os azulejos para a escadaria Palácio Azevedo Coutinho, em Lisboa.<sup>1245</sup>

1714-1716. O ladrilhador José da Costa [1] é novamente mencionado na documentação referente ao Palácio Azevedo Coutinho como tendo fornecido azulejos para a varanda e mais três salas, num valor de 310\$100.<sup>1246</sup>

#### **5.4.3.5 ANTÓNIO DE SOUSA, MESTRE OLEIRO (act.1737)**

A actividade do mestre oleiro António de Sousa, actualmente desconhecida, ajuda-nos a situar a Olaria da Calçada do Monte, uma propriedade que tinha uma segunda frente para a Travessa do Monte.

### **cronologia**

1737-07-26. Domingos Freire Gameiro doou parte de uma propriedade para a construção de uma ermida dedicada a Nossa Senhora da Nazaré. Nessa propriedade, foreira ao Hospital Real de Todos os Santos, funcionava uma olaria, em que vivia o mestre oleiro António de Sousa.

"...humas cazas, que/ ao presente servião de tendas de olaria e em que via de aluguel Antonio/ de Souza e são citas na Calçada de Nossa Senhora do Monte, freguezia da Igreja/ dos Anjos, as quais tinhão seo quintalão que faz duas frentes, huma/ para a mesma calçada e outra para a Traveça do Monte, que são do prazo/ foreiro ao Hospital Real de Todos os Santos; em o qual quintal para huma/ das

---

<sup>1245</sup> Fernando M. Peixoto Lopes e Margarida Almeida Bastos - "Os azulejos de Manuel dos Santos na escadaria nobre do Palácio Azevedo Coutinho" in *Revista de História da Arte*, 2014, número 11, pp. 332-340.

<sup>1246</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, volume 1, p.73.

refferidas frentes se podia edeficar a referida Irmida, sem ditiorar/ a propriedade do prazo..."<sup>1247</sup>

#### 5.4.3.6 MANUEL PEREIRA MACHADO, MESTRE OLEIRO (act.1743)

Manuel Pereira Machado dirigia a olaria da Calçada do Monte, em 1743, com o oleiro Alexandre da Mota como um dos colaboradores.

#### **cronologia**

1743-01-30. Sebastiana de Oliveira residia na Calçada do Monte, em casa do mestre oleiro Manuel Pereira Machado, quando registou uma procuração. António da Mota, oficial de oleiro, morador na Rua Direita do Bem formoso e Alexandre da Mota, do mesmo ofício, morador na Calçada do Monte, foram testemunhas.<sup>1248</sup>

---

<sup>1247</sup> livro 459, fólhos 55-57.

<sup>1248</sup> livro 485, fólho 26v.

## 5.4.4 OFICINA DE BARTOLOMEU ANTUNES

### 5.4.4.1 DOMINGOS ANTUNES [1], MESTRE LADRILHADOR (act.1672-1703)

Ao contrário do que escrevemos numa primeira análise do percurso do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, não é possível identificar o pai, Domingos Antunes [2], com o percurso do mestre ladrilhador Domingos Antunes [1], que residiu no Campo de Santa Clara, em Lisboa e que já desempenhava a profissão em 1672.<sup>1249</sup>

Esse primeiro Domingos Antunes será o mestre ladrilhador que realizou várias campanhas no Alentejo e que, em colaboração com o mestre ladrilhador Manuel Rodrigues, realizou os azulejos para a igreja do convento de Santa Marta, em 1697.<sup>1250</sup>

Domingos Antunes [1] estabeleceu uma relação clientelar com o arcebispo de Évora, D. Frei Luís da Silva Teles, para quem assentou os azulejos da escada de acesso à tribuna do retábulo da capela-mor da igreja paroquial de Santo Antão, os desaparecidos azulejos da nave da igreja paroquial de São Pedro, e os azulejos para as pilastras da nave da igreja do convento de Santa Helena do Monte Calvário, em 1702:

Entrando acaso o Arcebispo na Igreja do Convento do Calvário [...] viu que algum tanto desfeava aquela igreja o estarem de pedra parda da terra umas pilastras, que a mesma igreja tem metidas na parede, e querendo para melhor ornato daquele templo, mandar lhas pintar de brutesco, lhe disseram, que a tal pintura não era de muita dura[ção] em razão da humidade da pedra, e que melhor seria se fossem revestidas de fino azulejo com pintura do mesmo brutesco. Pareceu lhe bem esse arbítrio pela duração que prometia. Achava-se nesta ocasião em Évora o mestre azulejador, que tinha vindo de Lisboa assentar o azulejo da Igreja de São Pedro, e escada da tribuna de Santo Antão. Mandou o Arcebispo chamar o tal mestre, e lhe ordenou fosse logo a Igreja do Calvário, e tomasse as medidas às pilastras para se revestirem na forma que o mesmo arcebispo lhe explicou, recomendando lhe muito a brevidade com que se havia de fazer aquela obra. Assim se fez, e ficarão admiráveis as pilastras revestidas.

---

<sup>1249</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144.

<sup>1250</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.65.

Custou esta obra ao todo 149\$440 reis, além de 20\$000 que levou de luvas o azulejador”<sup>1251</sup>

Também para uma obra patrocinada pelo arcebispo de Évora, em 1703, Domingos Antunes deslocou-se a Estremoz, para assentar os azulejos do convento dos padres oratorianos.<sup>1252</sup>

### **cronologia**

1672-01-27. O ladrilhador Domingos Antunes, morador ao Campo de Santa Clara, foi identificado num contrato notarial.<sup>1253</sup>

1685-12. Domingos Antunes, escrivão do ofício de ladrilhador, assina a carta de exame do ladrilhador João Neto da Costa.<sup>1254</sup>

1697-12-31. Em nome do Cónego André de Sande, Rafael da Cunha, escrivão da confraria das Almas, num contrato celebrado em Lisboa, ajustou-se com o mestre ladrilhador Domingos Antunes, morador na freguesia de Santa Ana, para azulejar a Igreja de Santa Marta da cidade de Évora, em preço de duzentos mil réis. Domingos Antunes apresenta como fiador o também ladrilhador, **Manuel Rodrigues**, morador na travessa da Bica, aos Anjos.<sup>1255</sup>

1702-1703. Domingos Antunes foi o responsável pelo assentamento da azulejaria seriada no corredor e refeitório dos Oratorianos de Estremoz, uma obra patrocinada pelo arcebispo de Évora, D. Frei Luís Teles da Silva. O mestre ladrilhador está acompanhado pelo filho e por dois oficiais ladrilheiros, António de Castro e Paulo da Assunção.<sup>1256</sup>

---

<sup>1251</sup> Túlio Espanca – “Memória da vida e morte do 10º Arcebispo de Évora D. Frei Luís da Silva Teles” in *A Cidade de Évora*, 1986-1987, números 69-70, anos XLIII-XLIV, p.169.

<sup>1252</sup> Túlio Espanca - *Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Évora Zona Norte, concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas*, 1975, volume I, p.165.

<sup>1253</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.64.

<sup>1254</sup> Artur Magalhães de Basto, 1694, pp.187-188. Sobre o mestre ladrilhador João Neto da Costa, veja-se Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, pp.71-72.

<sup>1255</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.65.

<sup>1256</sup> Túlio Espanca - *Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Évora Zona Norte, concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas*, 1975, volume I, p.165.

#### 5.4.4.2 DOMINGOS ANTUNES [2] (1660-1715)

A reconstituição dos dados biográficos de Domingos Antunes, pai dos mestres ladrilhadores Bartolomeu Antunes e de João Antunes, que nasceu na freguesia de São Sebastião da Pedreira, em 1660, distingue-o de um primeiro mestre ladrilhador que residiu no Campo de Santa Clara, em Lisboa, e que já desempenhava a sua profissão em 1672.

Embora não seja impossível a existência de dois mestres ladrilhadores com o mesmo nome, é mais provável que Domingos Antunes [2], pai de Bartolomeu Antunes e João Antunes [2], responsáveis pela formação da mais importante oficina de mestres ladrilhadores do segundo quartel do século XVIII, tenha tido um percurso profissional associado à pintura, já que o pintor Feliciano de Almeida foi uma das testemunhas do seu casamento, em 1685.

#### **cronologia**

29-08-1660. António Antunes e Antónia Rodrigues baptizaram o filho Domingos, na paróquia de São Sebastião da Pedreira.

Aos vinte e nove de Agosto de mil e seiscentos e sacenta baptizei a Domingos, filho de Antonio Antunes e de sua mulher Antonia Rois, padrinho João de Brito de Mello.<sup>1257</sup>

1685-10-13. Domingos Antunes, filho de António Antunes e Antónia Rodrigues, casou-se com Josefa Rodrigues, na Igreja Paroquial dos Anjos, onde residiam. Feliciano de Almeida, muito provavelmente o pintor que morava na freguesia, foi testemunha.

Aos treze de outubro de mil e seiscentos e oitenta e cinco, nesta igreja dos Anjos, em presença de mim, Manuel da Silva Barreto, parocho da dita Igreja e das testemunhas abaixo assinadas, se receberam por marido e mulher, na forma do sagrado Consilio Tridentino, a Domingos Antunes, filho de Antonio Antunes e Antonia Rodrigues, natural da freguesia de São Sebastiam da Pedreira, morador nessa freguesia, com Josepha Rodrigues, filha de Joseph da Costa e de Anna Rodrigues, natural dessa freguesia e nella baptizada, forão testemunhas Feliciano de Almeida e Antonio Rodrigues, moradores nessa freguesia, que aqui assinarão comigo esse termo dia *ut supra*.<sup>1258</sup>

---

<sup>1257</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de São Sebastião da Pedreira, *Livro de registo de baptismos*, 1666-1692, B-1, fólio 59.

<sup>1258</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Anjos, *Livro de registo de casamentos*, 1666-1692, C-2, fólio 272.

1687-03-22. Domingos Antunes e Josefa Rodrigues baptizaram a filha Páscoa, na freguesia dos Anjos. O avô, António Antunes, foi o padrinho.<sup>1259</sup>

1688-09-04. Domingos Antunes e Josefa Rodrigues baptizaram o filho **Bartolomeu [Antunes]**, na freguesia dos Anjos.

1690-01-26. Domingos Antunes e Josefa Rodrigues baptizaram o filho **José [Antunes]**, na freguesia dos Anjos.

1708-08-02. Domingos Antunes e Josefa Rodrigues fazem baptizar o filho **João Antunes [2]**, na Paróquia dos Anjos.

1715-12-18. Óbito de Domingos Antunes, morador no Chafariz de Arroios, na paróquia dos Anjos.

Aos dezouto de Dezembro de mil e setecentos e quinze, faleceu, ao Chafariz de Arroios, Domingos Antunes, cazado com Josepha Rodrigues. Recebeu os sacramentos, foi sepultado no jazigo dos Irmãos do Senhor, na sua sacristhia.<sup>1260</sup>

---

<sup>1259</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Lisboa, Paróquia de Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1678-1690, B-3, fólio 178. Em 1753, em testamento, Bartolomeu Antunes faz doação de dez mil reis à sua irmã Páscoa Maria.

<sup>1260</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais. Paróquia de Anjos. *Livro de registo de óbitos*, 1687-1716, O-2, fólio 251v.

#### 5.4.4.3 BARTOLOMEU ANTUNES, MESTRE LADRILHADOR DOS PAÇOS REAIS (1688-1753)

O percurso profissional de Bartolomeu Antunes foi o ponto culminante de um longo processo, no qual o mestre ladrilhador passou de simples responsável pela fixação do azulejos no suporte mural para transformar-se no gestor de toda a cadeia de produção, com a criação de uma identidade que se sobrepôs a das olarias e a dos pintores de azulejo.

Para atingir esse objectivo, Bartolomeu Antunes centrou a sua estratégia na captação de uma clientela influente e, ao contrário de outros mestres ladrilhadores como António Antunes [1], Domingos Duarte ou Manuel Godinho, pouco se preocupou com as olarias, unidades de produção demasiado pequenas para a realização global de encomendas de muitos milhares de azulejos.

Ao contrário do que muitas vezes se supôs, a prédio da esquina da Calçada do Monte de Bartolomeu Antunes não era nem estava associado a uma olaria, como não o eram nenhuma das outras duas propriedades que possui na freguesia, descritas em pormenor no inventário.<sup>1261</sup>

De forma um pouco surpreendente, mas compreensível face a evolução da produção de azulejos, realizada preponderantemente com painéis figurativos, o mestre ladrilhador privilegiou sempre a negociação directa com os pintores de azulejo, e não encontramos na numerosa documentação associada ao mestre ladrilhador nenhuma menção a arrendamentos de olarias, dívidas ou contratos celebrados com um mestre oleiro.

À partir da colaboração central com o pintor Nicolau de Freitas, Bartolomeu Antunes foi assalariando um conjunto diversificado de pintores de azulejo, espalhados por diversas olarias, de forma a realizar as vastas campanhas que angariava.

Os principais dados da biografia de Bartolomeu Antunes, que nasceu, casou e residiu sempre na freguesia dos Anjos, são conhecidos desde os estudos de Virgílio Correia.<sup>1262</sup>

---

<sup>1261</sup> A hipótese tem origem em Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)" in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.539, e será retomada por diversos autores. Os rendimentos do arrendamento de diversas parcelas do prédio vêm indicadas no inventário dos bens do mestre ladrilhador e os moradores que surgem indicados nos róis de confessados são arrendatários de Bartolomeu Antunes e não assalariados da olaria.

<sup>1262</sup> Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)" in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.539.

Ao contrário do que anteriormente escrevemos, o seu pai Domingos Antunes não pode ser identificado com o mestre ladrilhador Domingos Antunes, activo no Alentejo, entre os anos de 1697-1703, ainda que seja muito provável a existência de laços de parentesco entre Bartolomeu Antunes e esse mestre ladrilhador.<sup>1263</sup>

A sua primeira obra documentada, para o Palácio de Xabregas, foi realizada em colaboração com o mestre ladrilhador Domingos Duarte, de Santos, que como vimos, nasceu nos Anjos e era casado com uma sobrinha do mestre ladrilhador António Antunes [1], sendo novamente provável que existam ligações familiares entre os dois mestres ladrilheiros.<sup>1264</sup>

Em 1731, D. Tomás de Almeida, Patriarca de Lisboa, foi padrinho de baptismo de uma filha de Bartolomeu Antunes, no tempo das grandes obras do Palácio da Mitra de Santo Antão do Tojal. Os azulejos dessa campanha foram realizados já em parceria com Nicolau de Freitas e a relação clientelar, importantíssima, irá manter-se nos anos seguintes, com novas encomendas para outros edifícios da Mitra.<sup>1265</sup>

Entre as obras “assinadas” por Bartolomeu Antunes chegaram aos nossos dias o revestimento da capela-mor e da parede do arco triunfal da igreja da Oliveira, em Matacães, no concelho de Torres Vedras, datadas de 1736; em Vilar de Frades, revestimento da Capela das Almas da igreja do Convento dos Lóios, do mesmo ano, e o revestimento da capela do Nascimento de Jesus Cristo, datados de 1742; e ainda os azulejos da capela de Santa Rita, no convento de São João Novo, no Porto, de 1744.

Entre os anos de 1737-1744, Bartolomeu Antunes organizou a campanha dos azulejos para a capela-mor da igreja e para o claustro de São Francisco do Salvador da Bahia, que contou com o concurso de Nicolau de Freitas, nos painéis do claustro inferior, e da oficina do pintor Valentim de Almeida, nos painéis das platibandas, nas figuras dos cinco sentidos, das estações do ano e dos quatro continentes, no claustro superior, como bem observou José Meco.<sup>1266</sup>

Em 1745, Bartolomeu Antunes patrocinou o casamento da filha mais velha com o pintor Nicolau de Freitas, e dois anos depois, em 1747, Bartolomeu Antunes constituiu uma

---

<sup>1263</sup> Celso Mangucci - “A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)” in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144.

<sup>1264</sup> A documentação da encomenda foi revelada por Luísa Arruda – *Azulejaria Portuguesa Barroca. Figuras de Convite*, 1993, pp.95-96.

<sup>1265</sup> José Meco – *O Azulejo em Portugal*, 1989, p. 232.

<sup>1266</sup> José Meco “Algumas Fontes Flamengas do Azulejo Português: Otto Van Veen, Rubens” in *Azulejo*, números 3-7, 1995-1999, pp.26-30.

sociedade com o irmão João Antunes [2] e com o sobrinho João Nunes de Oliveira, que dirigem oficinas independentes, com os seus próprios colaboradores, para fornecer ladrilhos e azulejos para o Palácio e Convento das Necessidades em Lisboa.<sup>1267</sup>

Para esse conjunto Nicolau de Freitas pintou os conjuntos com apontamentos cromáticos da sala dos actos e do pequeno claustro, enquanto Joaquim de Brito e Silva pintou os azulejos das salas das disciplinas académicas e os painéis ornamentais das escadas com os bustos dos imperadores. A oficina de Valentim de Almeida também colaborou nos silhares ornamentais das escadas e nas cenas campestres dos pequenos silhares dos corredores.

Tudo indica que a partir dos primeiros anos da década de 40, Bartolomeu Antunes associou vários pintores na Grande Oficina, praticamente a mesma que em 1764, com o excepção do género Nicolau de Freitas, seria transformada na Sociedade dos Pintores de Azulejo.

Além do irmão e do sobrinho, os ladrilhadores Manuel Duarte, António Gomes, e os filhos António Antunes e Fernando António também seguiram a mesma profissão e foram oficiais de Bartolomeu Antunes.

O sucesso económico permitiu a Bartolomeu Antunes diversificar os seus negócios com a exploração do areeiro do Vale do Zebro, em Coima, constituir património para o filho José António de Barros seguir a carreira eclesiástica e ainda construir uma morada de casas na Quinta de Odivelas.

Na sua moradia, como descrito no inventário, além de um pequeno oratório com a imagem de Santo António, uma série de pinturas de países e outras ao divino dão conta de um interior aburguesado, compatível com o sucesso que protagonizou, bastante distinto da maioria dos profissionais com quem colaborou.<sup>1268</sup>

---

<sup>1267</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144.

<sup>1268</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários post mortem, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20. Publicamos as principais informações em



Figura 221. Detalhe damarcado mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, no revestimento da Igreja de Matacães, 1736. Fotografia do autor.

### **cronologia**

1688-09-04. Domingos Antunes e Josefa Rodrigues baptizaram o filho Bartolomeu na freguesia dos Anjos.

Aos quatro de Setembro de seiscentos e outenta e oito, baptizei a Bartholomeu, filho de Domingos Antunes e de Josepha Rodrigues. Padrinho, Francisco Rodrigues, madrinha, Maria de Ascensão.<sup>1269</sup>

1711-12-26. Com vinte e três anos, Bartolomeu Antunes tornou-se membro da Irmandade de São José dos Carpinteiros.<sup>1270</sup>

1716-05-02. Bartolomeu Antunes casou-se com Maria Catarina da Apresentação, filha de Amaro João e de Luísa de Barros, na Paróquia dos Anjos.

Aos dois de Mayo de mil e settecentos e dezaseis nesta Igreja dos Anjos, em minha presença e das testemunhas abaixo assignadas, se receberão na forma do Sargrado

---

<sup>1269</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais. Paróquia de Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1678-1690, B-3, fólio 210.

<sup>1270</sup> Luísa Arruda – *Azulejaria Portuguesa Barroca. Figuras de Convite*, 1993, p.95.

Consilio Tridentino, Bartholomeu Antunes com Maria Catherina. Elle, contrahente, filho de Domingos Antunes, já defunto, e de Josepha Rodrigues, e morador desta freguesia. Ella, contrahente, filha de Amaro João e de sua mulher Luisa de Barros, natural da freguesia de Nome de Jezus, do lugar de Odivellas, termo desta Cidade, e moradora nessa freguesia. Assistirão ao dito matrimonio, como testemunhas, o Padre Raphael da Costa e Souza e o Padre João Alvarez da Fonseca, aqui assignei *ut supra*.<sup>1271</sup>

1717-02-21. Bartolomeu Antunes e a esposa, Maria Catarina da Apresentação, baptizaram a filha Joana [Catarina], na Paroquia dos Anjos. A filha tem como padrinhos o Doutor Alexandre Ferreira e, por madrinha, Dona Maria Rosa representada, por procuração, por Caetano Cardoso Castelo.<sup>1272</sup>

1719. Bartolomeu Antunes foi eleito presidente da mesa da Freguesia dos Anjos, da bandeira dos ladrilhadores da Irmandade de São José dos Carpinteiros.<sup>1273</sup>

1720-12-04. Bartolomeu Antunes e a esposa, Maria Catarina da Apresentação, baptizaram o filho José, que tem como padrinho o Doutor José Rodrigues de Abreu.<sup>1274</sup>

1722-10-24. Bartolomeu Antunes e Maria Catarina baptizaram o filho José na Paróquia dos Anjos. O Doutor José Rodrigues de Abreu e Dona Teresa Carneiro de Alcáçova, representada, por procuração, pelo Padre João de Barros, foram os padrinhos.<sup>1275</sup>

1725-02-02. Bartolomeu Antunes e Maria Catarina baptizaram a filha Ana [Josefa], na paróquia dos Anjos.<sup>1276</sup>

1726. Bartolomeu Antunes residia na Calçada do Monte.<sup>1277</sup>

---

<sup>1271</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Anjos, *Livro de registo de casamentos*, 1692-1719, C-3, fólio 353v.

<sup>1272</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1710-1728, B-5, fólio 175. A filha Joana Catarina que, em 1745, irá casar-se com o pintor de azulejos Nicolau de Freitas.

<sup>1273</sup> Luísa Arruda – *Azulejaria Portuguesa Barroca. Figuras de Convite*, 1993, p.95.

<sup>1274</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia dos Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1710-1728, B-5, fólio 270.

<sup>1275</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia dos Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1710-1728, B-5, fólio 373. O filho de Bartolomeu Antunes seguiria a vida religiosa e o pai identifica-o, no testamento, como José António, padre presbítero do hábito de São Pedro.

<sup>1276</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia dos Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1710-1728, B-5, fólio 382. Ana Josefa está mencionada entre os oito filhos vivos no testamento de Batolomeu Antunes, em 1753.

<sup>1277</sup> A referência consta do Rol de Confessados dos Anjos e foi publicada por Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)" in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.539.

1728. No livro de despesas de D. Pedro da Cunha de Mendonça, 2º senhor de Valdigem e Vedor da Rainha, registou-se “a obra que fez o mestre Bartolomeu Antunes da primeira guarda roupa, antecâmara grande, camarim e gabinete e mais consertos... “ no Palácio de Xabregas, em parceria com o mestre ladrilhador **Domingos Duarte**, obras essas que devem ter sido realizadas por volta de 1725.<sup>1278</sup>
- 1729-02-10. Bartolomeu Antunes, a esposa Maria Catarina, e o padrinho Marinho de Aguiar e Gouveia baptizaram a filha Brázia [Margarida], na paróquia de Anjos.<sup>1279</sup>
- 1731-01-03. Bartolomeu Antunes e a esposa Maria Catarina baptizaram a filha Catarina na paróquia dos Anjos. O Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, por procuração outorgada a Francisco Xavier Soares, foi o padrinho.
- Aos trez de Janeiro de mil e setecenos e trinta e hum, baptizei Catherina, filha de Bertholomeu Antunes, baptizado nesta Igreja, e de sua mulher Maria Catherina, baptizada na Igreja do Nome de Jezu do lugar de Odivelas, e recebidos nesta Igreja, e nasceo aos vinte e sinco do mes passado de Dezembro, padrinho D. Thomas de Almeida, por procuração á Francisco Xavier Soares.<sup>1280</sup>
- 1732-12-26 - Bartolomeu Antunes foi eleito como “juiz velho” do ofício de ladrilhador na Irmandade de São José dos Carpinteiros, para o ano de 1733, com Francisco Xavier como “juiz novo”, **José Antunes** como eleitor e **Domingos da Costa [2]**, como escrivão.<sup>1281</sup>
- 1734-02-08. Bartolomeu Antunes e **José Antunes** assinaram o termo de juramento para servir de juízes do ofício dos ladrilheiros, enquanto **João Antunes [2]** assina o termo para escrivão.<sup>1282</sup>
1736. Marca de Bartolomeu Antunes no revestimento de azulejos do arco triunfal da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em Matações, Torres Vedras.

---

<sup>1278</sup> Luísa Arruda – *Azulejaria Portuguesa Barroca. Figuras de Convite*, 1993, pp.95-96.

<sup>1279</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1728-1738, B-6, fólio 20. Brázia Margarida está mencionada entre os oito filhos vivos no testamento de Batolomeu Antunes, em 1753.

<sup>1280</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia dos Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1728-1738, B-6, fólio 77.

<sup>1281</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 148, fólhos 242 a 243v.

<sup>1282</sup> AML-AH, Casa dos Vinte e Quatro, *Livro de termos de juramento dos juízes e escrivães dos ofícios mecânicos*, documento 31, fólio 24.

1736. Marca de Bartolomeu Antunes e assinatura de Nicolau de Freitas nos azulejos da Capela das Almas do Convento de Vilar de Frades.<sup>1283</sup>

1737. Marca de Bartolomeu Antunes na capela-mor da igreja do Convento de São Francisco, Salvador da Bahia, Brasil.<sup>1284</sup>

1740-11-23. João Rodrigues Lima, oficial da Casa da Índia, trespassou a exploração do areeiro do Pinhal de Vale de Zebro, na Vila de Coina, ao mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.

Saibam quantos este instrumento de ceção trespasso virem que no anno do nas/cimento de nosso Senhor Jesus Christo de mil setecentos e quarenta, em/ vinte tres dias do mes de Novembro na cidade de Lisboa occidental por de tras/ da igreja de Sam Thomé, no meu escritorio parecerão presentes de huma/ parte Joam Roiz Lima official da Casa da India morador á porta nova/ freguesia de Santa Justa, e de outra Bartolomeu Antunes mestre ladrilha/dor morador ás olarias, a calçada do Monte. Por elle Joam Roiz/ Lima foi dito perante mim Tabeliam, e Testemunhas ao diante nomeadas que no dia/ de hoje rematara nos Armazens da Guiné e India perante/ o Provedor delles e procurador da fazenda Real, e Almo/xarife dos ditos Armazens, o Areeiro cito no pinhal de valle/ zebro anexo a fabrica dos fornos de El Rey Termo da villa/ [69 v.º] de Coina por tempo de tres annos que tiverão principio neste mesmo/ dia por preço de cento e vinte e sete mil reis cada anno de bai/xo das mais clausullas e obrigaçoens do mesmo termo de Re/matação a qual se Reporta; e por lhe pertencer o referido na/ forma expreçada estava contratado com elle Bartolomeu/ Antunes em lhe ceder e trapaçar a dita rematação assim e na/ mesma forma que lhe pertence em Resão do dito termo.<sup>1285</sup>

---

<sup>1283</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.109.

<sup>1284</sup> Entre o extenso conjunto de artigos dedicados aos azulejos do convento de São Francisco da Bahia veja-se: Frei Pedro Sinzig - "Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja do Convento de São Francisco da Baía" in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*, 1933, número 59, pp.195-219; Pedro Moacir Maia - *Os cinco sentidos, os trabalhos dos meses e as quatro partes do Mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco, em Salvador*, 1990. Sobre a cronologia da obra e a autorias, veja-se o artigo de José Meco "Algumas Fontes Flamengas do Azulejo Português: Otto Van Veen, Rubens" in *Azulejo*, números 3-7, 1995-1999, pp.26-30.

<sup>1285</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 12-B (actual cartório 1), livro 606, fólhos 69-70.

1741. Marca de Bartolomeu Antunes no revestimento dos azulejos da capela de Santa Rita Cássia, da Igreja do Convento Agostinho de São João Novo, Porto.<sup>1286</sup>
1742. Marca de Bartolomeu Antunes na capela do Nascimento de Jesus, da igreja do Convento dos frades loios de Vilar de Frades.<sup>1287</sup>
- 1744-02-09. Com o testemunho do pintor **Nicolau de Freitas**, o mestre azulejador Bartolomeu Antunes e a esposa Maria Catarina fizeram doação de uma casa na Calçada do Monte, arrendada ao Hospital de Todos os Santos, para o filho, José António de Barros, constituir património.
- [...] na Calçada do Monte, em cazas de morada de Bartolomeu Antunes, mestre azulejador, que vive de seu negócio e fazenda, estando elle ahy presente, com sua mulher, Maria Catherina, e bem assim seu filho, Joze Antonio de Bairos, clerigo in minoribus, assistente na mesma casa [...].<sup>1288</sup>
- 1745-01-14. Maria Domingas da Luz, viúva de **Manuel Rodrigues**, moradora na Travessa da Bica, outorga uma procuração a Bartolomeu Antunes para a cobrança de dívidas e inventário de bens e partilhas. Foram testemunhas **Manuel Duarte**, ladrilhador, morador na rua Direita dos Anjos e **António Gomes**, ladrilhador, morador ao Chafariz de Dentro.<sup>1289</sup>
- 1747-05-25. Bartolomeu Antunes, morador na rua Larga das Olarias, o filho, **António Antunes [2]**, o irmão, **João Antunes [2]**, e o sobrinho **João Nunes** constituem uma sociedade para o fornecimento de ladrilhos e azulejos para o Palácio e Convento das Necessidades, em Lisboa.<sup>1290</sup>

---

<sup>1286</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.151.

<sup>1287</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.151.

<sup>1288</sup> IANTT, Cartórios Notarias de Lisboa, cartório 12 B (actual cartório 1), livro 619, fólio 43.

<sup>1289</sup> IANTT, Cartórios Notarias de Lisboa, cartório 12 B (actual cartório 1), livro 625, fólhos 16v-17. Domingas da Luz era tia de Bartolomeu Antunes e residia com o mestre ladrilhador em 1753, quando da redacção do testamento.

<sup>1290</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144.

1747-09-09. Por mútuo acordo, em face a diversas divergências, os sócios resolvem por fim à sociedade para o fornecimento de ladrilhos e azulejos para o Palácio e Convento das Necessidades.<sup>1291</sup>

1747. João de Barros, presbítero do hábito de São Pedro, doou o pomar de Porto Pinheiro, em Odivelas, ao seu cunhado Bartolomeu Antunes, com a condição de receber 16 mil réis cada ano.<sup>1292</sup>

1748-08-26. Decreto a favor de Bartolomeu Antunes, mestre do ofício de ladrilhador, ordenando que um dos seus filhos possa ser provido no seu cargo de capataz do carroto da carga dos barcos de Abrantes e Tancos, antes do seu falecimento.<sup>1293</sup>

1749-05-14. Contrato de obras entre Bartolomeu Antunes e Manuel Lopes, mestre carpinteiro e Bernardo José mestre pedreiro para a construção de umas casas na Quinta do Porto Pinheiro, em Odivelas, propriedade do mestre ladrilhador.

Em nome de Deos, amen, saibão quantos este instrumento de contrato de obras/ arremataçam e obrigação virem que no anno de nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo, de mil/ setecentos quarenta e nove, em catorze dias do mes de Mayo, na cidade de Lisboa, junto/ da Igreja de São Thome, no meu escritório, paresserão presentes, de huma parte, Bartolomeu/ Antunnes, mestre de officio de ladrilhador, morador as olarias; e de outra, Manoel/ Lopes, mestre do officio de carpinteiro, morador á Calsada do Monte, e Bernardo/ José, mestre do officio de pedreiro, morador a Valverde: por elle Bartholomeu Antunes foi ditto/ a mim, Tabellião, em prezença das testemunhas ao diante nomeadas que he/ senhor e possuidor da sua quinta chamada Porto Pinheiro cita a diante da fonte/ do lugar dos Pombaes, freguesia de Odivellas, termo desta cidade, e por a propriedade para melhor/ acomodação caressesse de casas e oficinas, se havia contratado com elles mes/tres Manuel Lopes e Bernardo Jozé para effeito de lhe fazerem a obra de seos/ officios na forma de risco que lhe havia apresentado e neste acto foi visto, e na/ forma delle he o seu contrato na forma seguinte; a saber que a obra de pedreiro,/ abrirão elles mestres os alicerces por sua conta, deixando os entulhos/ da parte de fora da fazenda, sendo as paredes bem fabricadas com alvenaria/ preta, sendo capaz de face e leito de

---

<sup>1291</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.144-145.

<sup>1292</sup> IANTT, Cartórios Notarias de Lisboa, cartório 12 B (actual cartório 1), livro 642, fólhos 69v-70 e fólhos 76v-77.

<sup>1293</sup> Lécio Leal, *Base de Dados de Artífices e Artistas*. Disponível em: <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos/> [Janeiro 2017].

boas cabeças para os alicerces e bons/ leadoiros de trigaxe, feita toda a obra com cal de Alcantra, ou/ de Sintra, sendo feito o trasamento da cal de toda a obra na forma seguinte/ pello que toca a paredes, será tanto de area de rio, como saibro siran/dado, sendo dous sestos de saibro, e hum de cal acagula/do, e dahi dous sestos de area e hum de saibro, e hum de cal cagulado; e para os embouços dous sestos de area e hum de saibro, e hum de cal/ cogullado; e para os reboucos dous sestos de area e hum de cal cagulado/ e tres de area e dous de cal huma vez por outra; e para o telhado tres sestos de/ area e hum de cal cagulado; e todos os sobre arcos serão de tejollo bem/ cozido e feitos com cal de rebouco; com declaração que toda a cal de re/boucos e telhados e sobrecos nom levará saibro algum, a cujo trasa/mento adestirá a pessoas que elle Bartolomeu Antunes nomear, e senão trasará/ sem a sua presença [...].<sup>1294</sup>

1753. Bartolomeu Antunes, em parceria com o pintor de azulejos Nicolau de Freitas, executa a obra de azulejos e ladrilhos da Santa Basílica Patriarcal.<sup>1295</sup>

1753-03-12. Na sua residência, na Calçada do Monte, às Olarias, o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes faz registrar as últimas disposições, com a presença do oficial de pedreiro Felipe da Costa Néri, do cirurgião João Francisco de Sousa, do mestre barbeiro João Rodrigues de Barros, do mestre pedreiro Inácio Francisco Jorge, do oficial de ladrilhador **António Gomes** e do oficial de barbeiro Gregório Luís.<sup>1296</sup>

1753-03-15. Óbito de Bartolomeu Antunes na paróquia dos Anjos.<sup>1297</sup>

1754. Inventário dos bens do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.<sup>1298</sup>

---

<sup>1294</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 12-B, livro 652, fólhos 39-41v.

<sup>1295</sup> A informação consta do testamento do mestre ladrilhador, divulgado pela primeira vez por Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)" in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.539.

<sup>1296</sup> O testamento do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes foi divulgado pela primeira vez por Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)" in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.539. Publicamos a transcrição completa do documento em: Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.144-145.

<sup>1297</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.144-145.

<sup>1298</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários post mortem, Letra B, Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes, maço 20, número 13, fólho 19.

#### 5.4.4.4 JOÃO ANTUNES [2], MESTRE LADRILHADOR (1708-act.1770)

O mestre ladrilhador João Antunes [2], irmão do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, foi homónimo de um oficial de ladrilhador, João Antunes [1], com actividade nas últimas décadas do século XVII, que residia nas proximidades da Igreja de Santo André e faleceu em 1701.<sup>1299</sup>

O percurso profissional de João Antunes [2] é um bom exemplo dos interesses contraditórios que orientam a formação das oficinas, espartilhados entre o desejo de independência e a segurança proporcionada pela complementaridade ao dirigente principal, nem sempre benéfica para a economia individual.

João Antunes [2] foi aprendiz do irmão, com quem criou uma efémera sociedade, em 1747, para fornecer azulejos para o Palácio e Convento das Necessidades, que durou apenas poucos meses, e foi desfeita pelos incómodos provocados pela gestão financeira conjunta.

Também em nome do irmão, mestre ladrilhador do Paço, mas com o seu próprio capital, realizou a obra de azulejos para o Paço de Salvaterra de Magos que, em 1754, ainda não lhe haviam sido pagos.

Esses dois episódios são sintomáticos da enorme dificuldade em se constituírem sociedades relativamente estáveis, mesmo entre sócios ligados por laços familiares. As vantagens evidentes de uma maior capacidade financeira para a realização das diversas empreitadas parecem não compensar os problemas causados pela gestão conjunta das despesas e proventos que demoram a ser transferidos para os reais autores da obra.

Como bem demonstrou o trabalho de Rui Mendes, a sociedade do tio e do sobrinho com o mestre ladrilhador Domingos Jorge, também foi desfeita em poucos dias, para ser constituída apenas com o mestre ladrilhador Joaquim Gomes, no período dos anos de 1757-1767.

Por esses mesmos motivos, a sociedade de 1768, constituída com o sobrinho João Nunes de Oliveira, e os mestres ladrilheiros António Manuel Godinho, Domingos Jorge, Manuel da Costa, Valentim Borges, Félix António e Guilherme Joaquim da Silva, durou apenas um ano.

---

<sup>1299</sup> Para o percurso profissional do ladrilhador João Antunes [1] veja-se João Miguel Simões - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II - ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, volume II, pp.124-127, e Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, volume I, p.68.

É provável que para as suas obras, João Antunes recorra aos pintores e olarias dos Anjos e de Santos, também agenciados pelo irmão Bartolomeu Antunes.

Na sociedade de 1770, João Antunes [2] e o sobrinho conseguiram congregar mais 14 mestres ladrilhadores da cidade, que aceitaram participar num projecto delineado para criar uma reserva de mercado, uma ideia sempre muito cara ao universo dos grémios profissionais, e recorrente entre os mestres ladrilhadores.

### **cronologia**

1708-08-02. Domingos Antunes e Josefa Rodrigues fazem baptizar o filho João, na Paróquia dos Anjos.

Aos dous de Agosto de mil e settecentos e oito, baptizou, o Padre Rafael da Costa, a João, filho de Domingos Antunes e de sua mulher Josepha Rodrigues. Padrinho, o senhor Manuel de Vylhena.<sup>1300</sup>

1726. Com 18 anos, João Antunes [2] é aprendiz do irmão, Bartolomeu Antunes.<sup>1301</sup>

1729-12-28. Casamento de João Antunes [2] com Maria Teresa de Carvalho, filha de Manuel Luís e de Maria de Abreu, na Paróquia dos Anjos.<sup>1302</sup>

1731-01-06. João Antunes [2] e a esposa Maria Teresa baptizaram o filho Manuel, na Paróquia dos Anjos. José da Costa, provavelmente o mestre ladrilhador **José da Costa** [1], foi o padrinho.

Aos seiz de Janeiro de mil settecentos e trinta e hum baptizei Manoel, filho de João Antunes, baptizado nessa Igreja, e de sua mulher Maria Thereza, baptizada na Igreja de Santa Engracia, e recebidos nessa igreja, e nasceu ao primeiro dia do mes acima, Padrinho João da Costa, digo, Joseph da Costa.<sup>1303</sup>

---

<sup>1300</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 143, fólios 148 a 149v

<sup>1301</sup> Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)" in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.539.

<sup>1302</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia dos Anjos, *Livro de Casamentos*, 1719-1733, C-4, fólio 142v.

<sup>1303</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Anjos, *Livro de Baptismos*, 1728-1738, B-6, fólio 77. É provável que o padrinho seja o mestre ladrilhador José da Costa [1].

- 1734-02-08. João Antunes [2] assina o termo de juramento para escrivão, **enquanto José Antunes e Bartolomeu Antunes** assinam o termo para servir de juizes do ofício dos ladrilhadores.<sup>1304</sup>
- 1735-03-12. João Antunes [2] e a esposa Maria Teresa baptizaram o filho Francisco, na Paróquia dos Anjos. Tristão Guedes de Mendonça foi o padrinho.<sup>1305</sup>
- 1736-09-02. Juizes do ofício de ladrilhador, João Antunes [2] e **José da Costa** [1] são os principais autores da petição para a reforma do regimento da confraria dos ladrilhadores.<sup>1306</sup>
- 1747-02-10. O mestre ladrilhador João Antunes [2] contraiu um novo empréstimo com João Cardoso de Araújo , no valor de três mil cruzados, para a construção da sua casa. António Antunes, mestre carpinteiro, morador na Travessa do Conde Pombeiro, e António de Barros, afilador das medidas, morador na Rua da Oliveira, nos Anjos, foram os fiadores.<sup>1307</sup>
- 1747-02-10. No mesmo dia, o mestre ladrilhador João Antunes [2] faz a quitação de um anterior empréstimo que havia contraído com Manuel António da Silva.<sup>1308</sup>
- 1747-05-25. João Antunes [2], morador a Rua Direita dos Anjos, integrou a sociedade formada com o irmão, **Bartolomeu Antunes**, e os sobrinhos **António Antunes** [2] e **João Nunes [de Oliveira]**, para o fornecimento de ladrilhos e azulejos para o Palácio e Convento das Necessidades, em Lisboa.<sup>1309</sup>
- 1747-09-09. Por mútuo acordo, em face a diversas divergências, os sócios João Antunes [2], **Bartolomeu Antunes**, **António Antunes** [2] e **João Nunes [de Oliveira]**, resolvem por

---

<sup>1304</sup> AML-AH, Casa dos Vinte e Quatro, *Livro de termos de juramento dos juizes e escrivães dos ofícios mecânicos*, documento 31, fólho 24.

<sup>1305</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Anjos, *Livro de Baptismos*, 1728-1738, B-6, fólho 160.

<sup>1306</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.88-89.

<sup>1307</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 1 (actual cartório 2), caixa 109, livro 507, folio 74.

<sup>1308</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 1 (actual cartório 2), caixa 109, livro 507, folio 76.

<sup>1309</sup> Celso Mangucci - “A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)” in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144.

fim à sociedade para o fornecimento de azulejos para o Palácio e Convento das Necessidades.<sup>1310</sup>

1749-11-04. O mestre ladrilhador João Antunes [2], contratou o mestre carpinteiro José Machado para lhe edificar umas casas no sítio do Campo de Santa Bárbara, à Fontainha.<sup>1311</sup>

1754-11-19. João Antunes [2] declarou-se credor, nos autos de inventário e partilhas de Bartolomeu Antunes, do dinheiro das obras de ladrilhador que executou em nome do irmão, no Palácio do Monteiro-mor, na Vila de Salvaterra de Magos.

Diz João Antunes, mestre do officio de ladrilhador, que elle fes huma obra de seo officio no Palacio do Excelentissimo Monteiro-mor na Vila de Salvaterra, por ordem do Excelentissimo Conde de Soure; e suposto que a dita obra a fez o supplicante, em nome de seo irmão, Bartolomeu Antunes, como mestre do Passo, comtudo o supplicante he quem fez toda a despeza da dita obra, com o seu dinheiro, e para ella não entrou o dito seo irmão com despeza alguma.<sup>1312</sup>

1756-08-02. Como juiz do officio de ladrilhador, João Antunes [2] mediu a obra dos azulejos assentes pelo sobrinho **João Nunes de Oliveira**, no canal da Quinta Real de Queluz.

Mostrasse da Certidão jurada do juiz do officio de azulejador João Antunes ser a conta do azulejo que se acha assentado em todo o Lago, da parte de dentro, aboboda do Arco, barandinha, no fim do Lago, e escadas do mesmo e da que desce para a quinta e para o resinto do mesmo Lago, e rua que vay ter ao jardim pequeno e soma, segundo a dita certidão, todo o dito azolejo trinta e cinco mil cento noventa e nove que a rezão de quarenta mil reis o milheiro, importa 1.407\$960.<sup>1313</sup>

1757-02-23. João Antunes [2], morador no Campo de Arroios, o sobrinho **João Nunes [de Oliveira]**, e os mestres ladrilheiros **António Francisco Vidigal**, **Domingos Jorge**, e **Joaquim Gomes** constituíram uma sociedade para a realização de todas as obras pertencente ao seu officio, assim de empreitada, como de jornal, pelo prazo de dez

---

<sup>1310</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.144-145.

<sup>1311</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 11 (actual cartório 3), caixa 133, livro 593, fólio 57.

<sup>1312</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>1313</sup> António Pequito Caldeira Pires - *História do Palácio Nacional de Queluz*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924-1926, volume I, p.402.

anos. Cada um dos sócios contribui com 100 mil réis para o fundo de maneio da sociedade, liderada pelo tesoureiro João Nunes e pelo escrivão João Antunes [2]. No entanto, António Francisco Vidigal e o mestre ladrilhador Domingos Jorge rapidamente desistiram do projecto e a sociedade foi novamente constituída com os restantes membros.<sup>1314</sup>

1768-04-05. João Antunes [2], morador na Quinta do Alcaide Fidalgo, freguesia de Santa Engrácia, o sobrinho **João Nunes de Oliveira**, e os mestres ladrilheiros António Manuel Godinho, **Domingos Jorge**, Manuel da Costa, **Valentim Borges**, Félix António e Guilherme Joaquim da Silva constituíram uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, pelo período de seis anos. A sociedade, constituída por cotas iguais de cinquenta mil réis, foi liderada por João Nunes, tesoureiro, Manuel Godinho, escrivão e Domingos Jorge, clavário do cofre.<sup>1315</sup>

1769-03-01. Passado apenas um ano, os mesmos sócios dissolvem a sociedade.<sup>1316</sup>

1770-08-10. João Antunes [2], morador na Quinta do Alcaide Fidalgo, freguesia de São Vicente, o sobrinho **João Nunes [de Oliveira]**, e os mestres ladrilheiros António da Cunha, Manoel da Costa, **Joaquim dos Santos**, Guilherme Joaquim da Silva, António Gomes, Francisco Luís da Silva Pepino, Manuel Borges Palma, Francisco da Silva, **António Francisco Vidigal**, **Tomás de Barros**, **António Manuel Godinho**, José António, Teotónio da Costa e **Domingos Jorge** constituem uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, pelo período de três anos.<sup>1317</sup>

---

<sup>1314</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.53-55.

<sup>1315</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.55-56.

<sup>1316</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.55-56.

<sup>1317</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.56-57.

#### 5.4.4.5 ANTÓNIO ANTUNES [2], MESTRE LADRILHADOR (act.1747-c.1777)

António Antunes [2], filho do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, começou a sua actividade na obra do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, cuidadosamente guiado pela mão do pai, que no testamento nomeia-o como principal continuador das obras que tinha em curso:

Declaro que eu estou fazendo ou por minha ordem a obra de azulejo, e ladrilhos da Santa Bazilica Pariarchal por conta da qual tenho recebido a quantia de dous mil cruzados, os quais se levarão em comta no ajuste final da mesma obra, de que meu filho Antonio Antunes, dara conta.<sup>1318</sup>

Certamente em resultado das rivalidades familiares, permaneceu distante das sociedades criadas pelo tio João Antunes [2] e pelo primo João Nunes de Oliveira.

Num reconhecimento da qualidade da produção dos azulejos produzidos nas olarias do Mocambo, António Antunes recorreu ao mestre oleiro Francisco de Sales, da Olaria da Rua da Madragoa, para o fornecimento de azulejos para a igreja da Nova Patriarcal, em 1758.<sup>1319</sup>

O filho de Bartolomeu Antunes foi homónimo do mestre ladrilhador António Antunes [1], que residiu sempre em Santos e faleceu em 1709.

#### **cronologia**

1747-05-25. O jovem António Antunes [2], ainda vivendo com o pai, Bartolomeu Antunes, na rua Larga das Olarias, foi membro da sociedade constituída pelo pai e pelos tios, João Antunes [2] e João Nunes, para o fornecimento de ladrilhos e azulejos para o Palácio e Convento das Necessidades, em Lisboa.<sup>1320</sup>

---

<sup>1318</sup> Paramatreslado completo dotestamento veja-se Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144.

<sup>1319</sup> João Castel-Branco Pereira – Notícias para a história dos azulejos na Real Fábrica de Louça in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.437

<sup>1320</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144.

1747-09-09. Por mútuo acordo, em face a diversas divergências, os sócios resolvem por fim à sociedade para o fornecimento de azulejos para o Palácio e Convento das Necessidades.<sup>1321</sup>

1758-08-12 - O mestre ladrilhador António Antunes [2] pagou 2565 réis ao mestre oleiro **Francisco de Sales**, pelos 95 azulejos de brutesco “à francesa” que forneceu para a nova Igreja da Patriarcal.<sup>1322</sup>

c.1770. Ordenação do juiz do povo, para que se avise que na próxima eleição, António Antunes[2], do ofício de ladrilhador, seja reconduzido no cargo de mordomo.<sup>1323</sup>

1777. Data aproximada de óbito de António Antunes [2].<sup>1324</sup>

#### 5.4.4.6 MANUEL DUARTE, LADRILHADOR (act.1736-1745)

O ladrilhador Manuel Duarte, que residia na Rua Direita, nos Anjos, em 1745, foi um dos oficiais do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.

#### **cronologia**

1736-09-02. O ladrilhador Manuel Duarte assinou a petição para as alterações ao regimento do ofício de ladrilhador.<sup>1325</sup>

1745-01-14. Manuel Duarte, ladrilhador, morador na rua Direita dos Anjos, e **António Gomes**, ladrilhador, morador ao Chafariz de Dentro, foram testemunhas de uma procuração que Maria Domingas da Luz outorgou ao mestre ladrilhador **Bartolomeu Antunes**.<sup>1326</sup>

---

<sup>1321</sup> Celso Mangucci - “A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)” in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.144-145.

<sup>1322</sup> João Castel-Branco Pereira – Notícias para a história dos azulejos na Real Fábrica de Louça in Catálogo da Exposição *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coordenação de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques, 2003, p.437

<sup>1323</sup> AML-AH. Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 154, fólios 352 a 353v.

<sup>1324</sup> A informação consta do processo de inventário de Bartolomeu Antunes. IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>1325</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.99.

<sup>1326</sup> IANTT, Cartórios Notarias de Lisboa, cartório 12 B (actual cartório 1), livro 625, fólios 16v-17.

#### 5.4.4.7 ANTÓNIO GOMES, LADRILHADOR (act.1745-1770)

O ladrilhador António Gomes foi um dos oficiais do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes. Em 1770, participou na criação de uma sociedade de ladrilheiros que reuniu os mais importantes profissionais de Lisboa, sob a liderança de João Nunes de Oliveira e António Manuel Godinho.<sup>1327</sup>

#### **cronologia**

1745-01-14. António Gomes, ladrilhador, morador ao “Chafariz de dentro” e **Manuel Duarte**, ladrilhador, morador na rua Direita dos Anjos, foram testemunhas da procuração que Maria [Domingas] da Luz, viúva de **Manuel Rodrigues**, outorgou a **Bartolomeu Antunes**, para a cobrança de dívidas e inventário de bens e partilhas.<sup>1328</sup>

1753-03-12. O oficial de ladrilhador António Gomes, morador na Rua Direita dos Anjos, foi testemunha da aprovação do testamento de Bartolomeu Antunes.<sup>1329</sup>

1770-08-10. O ladrilhador António Gomes, morador na Rua Direita das Olarias, freguesia de São Jorge, na companhia dos ladrilheiros Francisco Luís da Silva Pepino, **João Nunes de Nossa Senhora [João Nunes de Oliveira]**, António da Cunha, **João Antunes [2]**, Manoel da Costa, **Joaquim dos Santos**, Guilherme Joaquim da Silva, **Manuel Borges Palma**, Francisco da Silva, **António Francisco Vidigal**, **Tomás de Barros**, **António Manuel Godinho**, José António, Teotónio da Costa e **Domingos Jorge** constituíram uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, pelo período de três anos.<sup>1330</sup>

---

<sup>1327</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.30.

<sup>1328</sup> IANTT, Cartórios Notarias de Lisboa, cartório 12 B (actual cartório 1), livro 625, fólhos 16v-17.

<sup>1329</sup> Celso Mangucci - “A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)” in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, p.135.

<sup>1330</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.56-57.

#### 5.4.4.8 JOSÉ ANTUNES, MESTRE LADRILHADOR (act.1730-1749)

É possível que o mestre ladrilhador José Antunes fosse primo ou mesmo irmão de Bartolomeu Antunes, e pai do mestre ladrilhador João Nunes de Oliveira, mas faltam-nos dados para confirmar a identificação de um percurso marcado pelo desempenho de cargos associados à Irmandade de São José dos Carpinteiros.<sup>1331</sup>

Há um segundo ladrilhador com o mesmo nome, activo em 1736.<sup>1332</sup>

#### **cronologia**

1730. José Antunes é procurador dos mesteres na Casa dos Vinte e Quatro. Morava no Bairro Alto.<sup>1333</sup>

1732-12-26. José Antunes, como juiz do ofício de ladrilhador do ano de 1732, conduz o processo de eleição dos novos membros da direcção do ofício de ladrilhador do ano de 1733.<sup>1334</sup>

1732-12-26. José Antunes foi eleito como eleitor do ofício de ladrilhador na Irmandade de São José dos Carpinteiros, para o ano de 1733, com **Bartolomeu Antunes** como “juiz velho”, Francisco Xavier como “juiz novo” e **Domingos da Costa [2]** como escrivão.<sup>1335</sup>

1734-02-08. José Antunes e **Bartolomeu Antunes** assinaram o termo de juramento para servir de juizes do ofício dos ladrilheiros, enquanto **João Antunes [2]** assina o termo para escrivão.<sup>1336</sup>

---

<sup>1331</sup> Domingos Antunes e Josefa Rodrigues, pais de Bartolomeu Antunes e João Antunes, baptizaram o filho José, na freguesia dos Anjos, em 26 de Janeiro de 1690. IANTT, Arquivos Paroquiais de Lisboa, Paróquia dos Anjos, *Livro de Baptismos*, 1678-1690, B-3, fólio 235v.

<sup>1332</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.100.

<sup>1333</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.100.

<sup>1334</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 148, fólio 242 a 243v.

<sup>1335</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 148, fólio 242 a 243v.

<sup>1336</sup> AML-AH, Casa dos Vinte e Quatro, Livro de termos de juramento dos juizes e escrivães dos ofícios mecânicos, documento 31, fólio 24.

1736-09-02. José Antunes assina a petição enviada para o Senado da Câmara de Lisboa para se acrescentar novos capítulos ao regimento dos ladrilhadores.<sup>1337</sup>

1742. José Antunes, morador na Travessa de Estevão Carvalho, foi procurador dos mestres na Casa dos Vinte e Quatro.<sup>1338</sup>

1749-07-07. O mestre ladrilhador José Antunes foi admitido para servir aos ofícios da Casa dos Vinte e Quatro.<sup>1339</sup>

#### 5.4.4.9 JOÃO NUNES, MESTRE LADRILHADOR (act.1738-1770)

A biografia de João Nunes, João Nunes de Oliveira ou João Nunes de Nossa Senhora, como mais tarde passou a assinar, membro da mais importante família de mestres ladrilhadores do segundo quartel do século XVIII, foi recentemente revista por Rui Mendes.<sup>1340</sup>

Embora a documentação do Palácio Convento das Necessidades faça menção ao mestre ladrilhador João Nunes, e as da Quinta Real de Queluz faça referência ao mestre ladrilhador João Nunes de Oliveira, parece pouco provável que se trate de um outro mestre ladrilhador, ainda mais associado às obras régias, pelo que considerámos tratar de um mesmo profissional, que depois, certamente por devoção, passou a utilizar o nome de João Nunes de Nossa Senhora.

João Nunes foi particularmente próximo do tio, João Antunes [2], uma parceria que se vai estreitar depois da morte de Bartolomeu Antunes, em 1753, e dar origem a pelo menos três sociedades diferentes.

Como os restantes membros da família, residiu nos Anjos, e sabemos que participou em pelo menos duas obras importantes, ambas relacionadas com a Casa Real: as obras do Palácio

---

<sup>1337</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.100.

<sup>1338</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.100.

<sup>1339</sup> AML-AH, Casa dos Vinte e Quatro, *Livro 1º de lembranças das pessoas que foram aprovadas nos exames para os ofícios da Casa dos Vinte e Quatro*, documento 41, fólio 20v.

<sup>1340</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.46-47.

Convento de Nossa Senhora das Necessidades, em 1747, e os azulejos para o tanque da Real Quinta de Queluz, em 1755.<sup>1341</sup>

A obra de Queluz, com os seus 35 mil azulejos, medidos pelo tio João Antunes, foi, provavelmente, realizada com recurso a várias olarias e pintores da oficina de Joaquim de Brito e Silva.

Na sociedade de 1770, João Nunes de Nossa Senhora conseguiu congrega 16 mestres ladrilhadores da cidade, entre os quais o tio, João Antunes [2], e os já bem reconhecidos Manuel da Costa, Joaquim dos Santos, Manuel Borges Palma, António Francisco Vidigal, Tomás de Barros, António Manuel Godinho, e Domingos Jorge, que pondo de parte as rivalidades e os eternos problemas de contas conjuntas, aceitaram participar num projecto delineado para adquirir o controle sobre todas as encomendas de azulejo em Lisboa, e assim criar uma reserva de mercado, uma ideia recorrente no universo dos grémios profissionais, quando confrontados com uma concorrência excessiva.

### **cronologia**

1738-02-12. João Nunes residia ao Chafariz de Arroios, na freguesia dos Anjos, quando foi contratado pelo Conde de Coculim para “Ihe azulejar e ladrilhar as casas que forem precisas tanto no seu palácio com nas outras que são contiguas.”<sup>1342</sup>

1744-08-31. O mestre azulejador João Nunes constitui uma sociedade com João Baptista, mestre carpinteiro e mercador de madeiras, e com o mestre pedreiro António Alves, para a construção de dezoito moradas de casas de sobrado e lojas com seus quintais, de frente do Palácio e Quinta da Palhavã, da Condessa de Sarzedas, D. Teresa da Silveira Silva Teles. João Nunes participa da sociedade com capital e o desenho da planta das moradias foi de responsabilidade do engenheiro José Sanches da Silva.<sup>1343</sup>

---

<sup>1341</sup> Celso Mangucci - “A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)” in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144. Confrontar: Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in ARTIS ON, 2018, número 6, p.47.

<sup>1342</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in ARTIS ON, 2018, número 6, p.47.

<sup>1343</sup> Sociedade entre António Alves, mestre pedreiro, João Baptista, mestre carpinteiro e mercador de madeiras, e João Nunes, mestre azulejador, 31 de Agosto de 1744. IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 1 (actual cartório 2), livro 494, folios 55v-58.

1747-05-25. João Nunes de Oliveira, morador no Chafariz de Arroios, os tios **João Antunes [2]** e **Bartolomeu Antunes**, e o primo, **António Antunes**, constituíram uma sociedade para o fornecimento de ladrilhos e azulejos para o Palácio e Convento das Necessidades, em Lisboa.<sup>1344</sup>

1747-09-09. Por mútuo acordo, em face a diversas divergências, os sócios resolvem por fim à sociedade para o fornecimento de ladrilhos e azulejos para o Palácio e Convento das Necessidades.<sup>1345</sup>

1752-11-28. João Nunes, mestre do ofício de azulejador, foi aprovado para servir nos ofícios da Casa dos Vinte e Quatro.<sup>1346</sup>

1755-10-27. João Nunes de Oliveira passou um recibo de seiscentos mil reis sobre o fornecimento e assentamento de azulejos para o tanque e conversadeiras da Quinta Real de Queluz.

Senhor Jose E. de Campos. Sua Altesa Ordemna a Vossa Merce, entregue ao seu Mestre Azulejador João Nunes, seis centos mil reis, segundo o pagamento que recebe por conta do azulejo que tem assentado, de que dará a V. Merce recibo neste. Deus guarde Vossa Merce, m. au. Paço de Queluz 27 de 8.bro de 1755. Luis Antonio de Araujo. Resebi os seissentos mil reis do recibo incluzo da mão do Senhor Joze Elias de Campos e, para lembransa, passei este resibo. Lisboa, 27 de 9.bro de 1755. João Nunes de Oliveira.<sup>1347</sup>

1756-08-02. Como juiz do ofício de ladrilhador, **João Antunes [2]** contabilizou os 35199 azulejos assentes pelo mestre ladrilhador João Nunes de Oliveira, no canal da Quinta Real de Queluz.<sup>1348</sup>

---

<sup>1344</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144.

<sup>1345</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.144-145.

<sup>1346</sup> AML-AH, Casa dos Vinte e Quatro, *Livro 1º de lembranças das pessoas que foram aprovadas nos exames para os ofícios da Casa dos Vinte e Quatro*, documento 53, fólio 23v.

<sup>1347</sup> Natália Brito Correia Guedes - *O Palácio dos Senhores do Infantado de Queluz*, 1966, p.135.

<sup>1348</sup> António Caldeira Pires - *História do Palácio Nacional de Queluz*, 1924-1926, volume I, p.402.

1756-12-26. João Nunes foi eleito para “juiz velho” na Irmandade de São José dos Carpinteiros, com **António Francisco Vidigal** para juiz novo, **Joaquim Gomes** para escrivão e **Manuel Borges de Palma** para eleitor.<sup>1349</sup>

1757-02-23. João Nunes, morador na Rua Direita de Arroios, o tio João Antunes [2], e os mestres ladrilhadores **António Francisco Vidigal**, **Domingos Jorge** e **Joaquim Gomes** constituem uma sociedade para a realização de todas as obras pertencente ao seu ofício, assim de empreitada, como de jornal, pelo tempo de dez anos.<sup>1350</sup>

1768-04-05. João Nunes de Nossa Senhora, morador na Rua do Carrião, **Domingos Jorge**, **António Manuel Godinho**, **João Antunes [2]**, Manuel da Costa, **Valentim Borges**, Félix António e Guilherme Joaquim da Silva constituem uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, pelo período de seis anos. A sociedade, constituída por cotas iguais de cinquenta mil réis, foi liderada por João Nunes, tesoureiro, Manuel Godinho, escrivão e Domingos Jorge, clavário do cofre.<sup>1351</sup>

1769-03-01. Passado apenas um ano, os mesmos sócios dissolvem a sociedade.<sup>1352</sup>

1770-08-10. João Nunes de Nossa Senhora, morador na Rua do Carrião, Freguesia de São José, António da Cunha, **João Antunes [2]**, Manoel da Costa, **Joaquim dos Santos**, Guilherme Joaquim da Silva, **António Gomes**, Francisco Luís da Silva Pepino, **Manuel Borges Palma**, Francisco da Silva, **António Francisco Vidigal**, **Tomás de Barros**, **António Manuel Godinho**, José António, Teotónio da Costa e **Domingos Jorge** constituem uma sociedade para a execução de obras do seu ofício, pelo período de três anos.<sup>1353</sup>

---

<sup>1349</sup>AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 148, fólio 214 a 215v.

<sup>1350</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.53-55.

<sup>1351</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.55-56.

<sup>1352</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.55-56.

<sup>1353</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - “Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.56-57.

1770-09-29. João Nunes de Nossa Senhora, casado com Rosa Maria de Jesus, morador na Rua do Carrião, faleceu na Paróquia de São José.<sup>1354</sup>

1779-10-07. Requerimento de Rosa Maria, viúva de João Nunes, ladrilhador e membro da Irmandade de São José dos Carpinteiros, a solicitar esmola na sequência da morte do marido.<sup>1355</sup>

---

<sup>1354</sup> IANTT, Registos Paroquiais, Paróquia de São José, *Livro de registo de óbitos*, 1764-1769, O-6, fólio 165.

<sup>1355</sup> AML-AH, Irmandade de São José dos Carpinteiros, caixa 143, fólhos 148 a 149v.

#### 5.4.5 OLARIA DA TRAVESSA DOS CURAS - TRAVESSA DO FORNO (1687-1754)

Segundo Virgílio Correia, a Travessa dos Curas passou a nomear-se Travessa do Forno, e a convergência dos nomes parece confirmar-se com a morada do ladrilhador João Guilherme Rodrigues, que nos anos de 1750 e 1752, foi identificada por esses dois topónimos.<sup>1356</sup>

É na Travessa dos Curas que residia o mestre oleiro Pedro Neto que no testamento da esposa, em 1687, declara possuir cerca de 6000 cruzados entre propriedades e dívidas, um rendimento só equiparável ao dos mais bem sucedidos artífices.<sup>1357</sup>

Nessa olaria foram realizados os azulejos da colaboração entre o mestre oleiro António Gonçalves [2] e o pintor Nicolau de Freitas, que sempre residiu nos Anjos, com excessão do período de aprendizagem na oficina de António de Oliveira Bernardes, em Santa Catarina, como bem identificou Virgílio Correia.<sup>1358</sup>

Em 1754, na Travessa do Forno, residia o jovem pintor Manuel António de Góis, quando testemunhou a favor do reconhecimento das dívidas do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes ao pintor de azulejos Joaquim de Brito e Silva.

##### 5.4.5.1 ANTÓNIO GONÇALVES [2], OLEIRO (act.1718-1736)

O mestre oleiro António Gonçalves [2] cuja actividade está documentada na Olaria da Travessa dos Curas - Travessa do Forno, nos Anjos, entre os anos de 1718 e 1736, era cunhado do mestre oleiro José da Costa, da Olaria do Desterro. Foi em parceria com o mestre oleiro António Gonçalves [2] que o pintor Nicolau de Freitas realizou a maior parte das encomendas, desde que voltou, depois do aprendizado na oficina dos Oliveira Bernardes, para residir na casa paterna.

Há um outro mestre oleiro António Gonçalves [1] que dirigiu a Olaria da Rua do Guarda-mor, em Santos, entre os anos de 1698-1719.

---

<sup>1356</sup> Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarías, Anjos)", in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.538.

<sup>1357</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, pp.442-443.

<sup>1358</sup> Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarías, Anjos)", in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, pp.538-539.

## **cronologia**

1718-08-30. O oleiro António Gonçalves [2], morador na Travessa do Forno foi testemunha do testamento de D.<sup>a</sup> Teresa Josefa.<sup>1359</sup>

1719-10-10. O oleiro António Gonçalves [2], morador de frente da Bica dos Anjos, foi nomeado testamenteiro do cunhado, o mestre oleiro José da Costa, da Olaria do Desterro, que faleceu nesse mesmo ano.<sup>1360</sup>

1736. O oleiro António Gonçalves [2] residia na olaria da Travessa do Forno.<sup>1361</sup>

### **5.4.5.2 NICOLAU DE FREITAS, PINTOR DE AZULEJOS (1703-1765)**

Os principais dados biográficos do pintor de azulejos Nicolau de Freitas foram dados a conhecer por Virgílio Correia, quem pela primeira vez identificou o aprendizado com António de Oliveira Bernardes e a parceria fundamental com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.<sup>1362</sup>

Se compararmos o percurso profissional do pintor Nicolau de Freitas com o de Valentim de Almeida, as diferenças são bastante assinaláveis. Nicolau de Freitas nasceu nos Anjos, na residência da Travessa dos Curas, mas beneficiou de um aprendizado sólido numa das mais bem reconhecidas e organizadas oficinas de Lisboa e, depois da formação, voltou para colaborar com a Olaria da Travessa dos Curas - Travessa do Forno, com o mestre oleiro António Gonçalves [2], com quem desenvolveu produções de grande qualidade de materiais cerâmicos.

Nicolau de Freitas viveu sempre sem encargos familiares importantes e estabeleceu uma parceria estável e privilegiada com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, que angariou algumas das principais campanhas promovidas pela Casa Real e pela aristocracia lisboeta.

---

<sup>1359</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.454.

<sup>1360</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.447.

<sup>1361</sup> Informação coligida, no livro do Rol de Confessados da freguesia de Anjos, por Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarías, Anjos)", in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.538.

<sup>1362</sup> Informação coligida, no livro do Rol de Confessados da freguesia de Anjos, por Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarías, Anjos)", in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.538.

Essa rede bem estruturada permitiu a Nicolau de Freitas especializar-se na pintura de azulejos, sem se preocupar com o reconhecimento entre os pintores da Irmandade de São Lucas. Permitiu também desenvolver uma carreira operosa, beneficiando de constantes aportes de novas soluções decorativas por parte dos arquitectos e dirigentes das obras nas quais participou.<sup>1363</sup>

Depois do aprendizado na oficina dos Oliveira Bernardes, na Rua das Casas Caídas, em Santa Catarina, é bem possível que a volta para a casa paterna, em 1725, tenha logo implicado o início da colaboração com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, ainda que não de maneira exclusiva, e Nicolau de Freitas, nesses primeiros anos, manteve uma colaboração com o pintor Policarpo de Oliveira Bernardes e com o mestre ladrilhador Manuel Borges, para quem pintou os azulejos da escada de acesso ao coro alto da Igreja de Santos-o-Velho, por volta de 1741.

Em 1731, Nicolau de Freitas colaborou com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes e pintou os alabardeiros com suas ricas librés para a escada nobre de Santo Antão do Tojal, uma campanha primacial para o estabelecimento de uma ligação clientelar com o cardeal patriarca D. Tomás de Almeida e para o prestígio da parceria.<sup>1364</sup>

No ano de 1736, a parceria Nicolau de Freitas e Bartolomeu Antunes assinou, de maneira invulgar, o revestimento da Capela das Almas da igreja do Mosteiro de Vilar de Frades, onde existe uma equiparação inédita entre a marca do mestre ladrilhador e a assinatura do pintor de azulejos. A boa maneira mesteiral, como confirmação da aliança profissional, em 1745, realizou-se o casamento do pintor com Joana Catarina Rosa, filha de Bartolomeu Antunes, que trouxe um dote de 600 mil réis.

Entre os anos de 1737 e 1744, Bartolomeu Antunes organizou a campanha dos azulejos para o convento de São Francisco da Bahia, numa campanha que marca o início da constituição da Grande Oficina.

Em 1747, Nicolau de Freitas pintou os silhares para a Sala dos Actos e para o claustro do convento de Nossa Senhora das Necessidades, dois conjuntos em que a novidade do

---

<sup>1363</sup> Para uma visão global do conjunto de obras atribuída ao pintor Nicolau de Freitas, a necessitar de revisão, veja-se José Meco - *O azulejo em Portugal*, 1989, pp.232-234.

<sup>1364</sup> Primeiramente atribuída à parceria por José Meco - *O azulejo em Portugal*, 1989, p.232, o conjunto da escadaria principal de Santo Antão do Tojal é um dos conjuntos centrais do estudo de Luísa Arruda – *Azulejaria Portuguesa Barroca. Figuras de Convite*, 1993, pp.39-43.

vocabulário ornamental foi acompanhada pela novidade técnica, com o acréscimo de pequenos apontamentos de cor ao conjunto azul e branco.<sup>1365</sup>

Nesta vasta campanha também colaborou o pintor de azulejos Joaquim de Brito e Silva, que provavelmente foi seu aprendiz, a quem se deve atribuir os azulejos das salas de aula.

É bastante provável que a oficina de Nicolau de Freitas congregasse outros pintores de azulejo, como o aprendiz Félix e talvez o pintor José Nunes Pereira, activo nos Anjos, em 1739, mas Nicolau de Freitas conseguiu sempre manter um controle sobre a qualidade dos conjuntos de painéis que realizou.

Como demonstram as contas com o sogro, Nicolau de Freitas foi pago de maneira diversa pelos azulejos que pintou, tendo recebido 17 mil réis pelo milheiro das composições ornamentais para o Palácio das Necessidades, e quase o dobro, 30 mil réis, pelos azulejos realizados para a Galeria da Patriarcal, obra que ainda estava em curso, em 1753, quando Bartolomeu Antunes mandou redigir o testamento. Essa última verba é o registo de pagamento mais elevado que conhecemos para a pintura de azulejos, e para termo de comparação, tanto António Oliveira Bernardes quanto Valentim de Almeida cobravam 20 mil réis por milheiro de azulejos.

Em 1750, D. João V nomeou Nicolau de Freitas, para o ofício de porteiro da Chancelaria e do Tribunal da Suplicação, um cargo menor da administração régia, mas que, ainda assim, dão testemunho dos esforços do pintor em fazer-se reconhecer socialmente - um reconhecimento que, de maneira significativa, não foi realizado através da profissão como pintor de azulejos, nem sob os auspícios da Irmandade de São Lucas.

Depois do abandono de Policarpo de Oliveira Bernardes, por volta de 1740, o carácter meticuloso de Nicolau de Freitas, e a qualidade técnica dos materiais cerâmicos, a boa escolha das gravuras, a relação estável com o mestre ladrilhador e uma remuneração acima da média, criaram as condições ideais para que realizasse os melhores azulejos produzidos em Lisboa, entre os anos de 1740 e 1755.

---

<sup>1365</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13, fólio 19.

É provável que Nicolau de Freitas tenha abandonado a pintura dos azulejos depois do terramoto de 1755, ao afastar-se das olarias para fixar residência no Monte Agudo, onde faleceu em 1765.



Figura 222. Nicolau de Freitas, painéis ornamentais da sala dos actos do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, c.1747-1750. Foto de Teresa Verão.

## **cronologia**

1703-09-10. António de Freitas e Maria da Conceição baptizaram o filho Nicolau na Paróquia dos Anjos.<sup>1366</sup>

1719-1724. Com apenas dezasseis anos, Nicolau de Freitas iniciou-se como aprendiz de António de Oliveira Bernardes, e frequentou a oficina durante seis anos.<sup>1367</sup>

1726-10-18. Nicolau de Freitas, morador na Travessa da Bica, nos Anjos, inscreveu-se na Irmandade de São Lucas.<sup>1368</sup>

c.1726. [atribuição] Nicolau de Freitas pintou os azulejos para a sala oitavada colégio do Espírito Santo de Évora.<sup>1369</sup>

c.1731. [atribuição] Nicolau de Freitas pintou os azulejos da escadaria nobre e de várias salas do Palácio da Mitra, em Santo Antão do Tojal, incluindo um conjunto com as alegorias à Arte e Ciências.<sup>1370</sup>

1734. Nicolau de Freitas assinou o revestimento de azulejos da capela-mor da Igreja dos Terceiros de São Francisco, em Braga, intermediados por Manuel de Sousa.<sup>1371</sup>

c.1735-1740. [atribuição] Nicolau de Freitas pintou os azulejos da escada de acesso ao coro alto da Igreja de Santos-o-Velho, em colaboração com o mestre ladrilhador Manuel Borges.

---

<sup>1366</sup> Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)", in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.538.

<sup>1367</sup> As informações publicadas por Virgílio Correia - "A família Oliveira Bernardes" in *A Águia*, 1917, 2ª série, números 71 e 72, pp.206-207 foram parcialmente revistas por Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão - "Contributos para o Conhecimento dos pintores de Lisboa na Época Barroca (1664-1720)", *Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2011, série IV, número 96, 1º tomo, pp.52-53.

<sup>1368</sup> Francisco Augusto Garcez Teixeira - *A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas*, 1931, p.92.

<sup>1369</sup> José Meco - *O azulejo em Portugal*, 1989, p.232, e Luísa Arruda - *Azulejaria Portuguesa Barroca. Figuras de Convite*, 1993, pp.39-43.

<sup>1370</sup> José Meco - *O azulejo em Portugal*, 1989, p.233, e Luísa Arruda - *Azulejaria Portuguesa Barroca. Figuras de Convite*, 1993, pp.39-43.

<sup>1371</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, pp.108-109.

1736. Nicolau de Freitas residia na Travessa do Forno, com Antónia dos Prazeres e um aprendiz de nome Félix.<sup>1372</sup>
1736. Nicolau de Freitas e Bartolomeu Antunes assinaram o revestimento da capela das Almas da Igreja do Convento de Vilar de Frades, em Barcelos.<sup>1373</sup>
- 1741 [atribuído]. Conjunto de painéis com a representação de eremitas para as escadas de acesso ao coro alto da igreja de Santos-o-Velho, em Lisboa.
- 1742-01-20. Nicolau de Freitas, como membro da mesa da Irmandade de Nossa Senhora do Bom Despacho do Colégio de Santo Antão, é um dos signatários do contrato de empréstimo ao oleiro António Dias da Costa, morador na Rua do Capelão, freguesia de Nossa Senhora do Socorro.<sup>1374</sup>
1744. Nicolau de Freitas assinou o registo de azulejos da fachada posterior da igreja do Recolhimento do Bom Jesus no Funchal.<sup>1375</sup>
- 1745-09-29. Nicolau de Freitas casou-se com Joana Catarina Rosa, filha de Bartolomeu Antunes. O acréscimo da informação ao registo da Irmandade de São Lucas indica-o como morador nos Anjos, na Travessa dos Curas.<sup>1376</sup>
- c.1747. Nicolau de Freitas pintou 5941 azulejos para a área conventual do Palácio das Necessidades, a preço de dezassete mil reis por milheiro:
- De cinco mil novecentos e quarenta e hum azulejos que pintou para o Palácio das Necessidades, a preço de dezacete mil reis por milheiro, cem mil novecentos e noventa e sete reis. 100\$997.<sup>1377</sup>

---

<sup>1372</sup> Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)", in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.538.

<sup>1373</sup> Sobre o conjunto veja-se a nota de Patrícia Roque de Almeida na obra João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, pp.124-125.

<sup>1374</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório notarial número 1 (actual cartório 2), livro 479, fólio 69v.

<sup>1375</sup> João Miguel dos Santos Simões - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª edição, revista e actualizada, 2010, p.29.

<sup>1376</sup> Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)", in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.538. Francisco Augusto Garcez Teixeira - *A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas*, 1931, p.92.

<sup>1377</sup> A informação consta do inventário de Bartolomeu Antunes, realizado em 1754. IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

1750-01-21. D. João V nomeou Nicolau de Freitas, filho de António de Freitas, para o ofício de porteiro da Chancelaria Mor da Corte e Reino e Casa da Suplicação, e o pintor passou a receber um terço do vencimento, dividido, em partes iguais, com a viúva e o filho de Francisco Caetano da Fonseca, anterior serventuário do cargo.<sup>1378</sup>

1753. Nicolau de Freitas, porteiro das Chancelaria mor da Corte e Reino e da Chancelaria da Casa da Suplicação, morador na Travessa dos Curas, aos Anjos, apresentou uma queixa contra Cipriano da Cruz e sua mulher Ana Maria de Freitas.<sup>1379</sup>

1754-02-13. O processo de inventário de Bartolomeu Antunes faz um traslado do livro de contas de Nicolau de Freitas, “porteiro da chancelaria mor da corte”, indicando as dívidas referente aos azulejos que havia pintado para o Palácio das Necessidades e para a Basílica Patriarcal, estes últimos avaliados em 30 mil reis por milheiro.

Ajustei contas com o senhor Nicullao de Freitas, de tudo o azolejo que me tinha pintado the hoje, quatro de Agosto de mil setecentos quarenta e seis, em que lhe resto a [ilegível] o seguinte. Do resto de todo o azolejo comum que me tem pintado, desde sinco de Setembro do ano de mil setecentos e quarenta, the o presente, a quantia [folio] a quantia de cento outenta hum mil setecentos sincoenta e quatro reis. 181\$754.

De cinco mil novecentos e quarenta e hum azolejos que pintou para o Palacio das Necessidades, a preço de dezacete mil reis por milheiro, cem mil novecentos e noventa e sete reis. 100\$997.

De dous mil e seiscentos e noventa e cinco azolejos que pintou para a galaria da Patriarchal, a preço de trinta mil reis por milheiro, importão outenta mil outocenos e sincoenta reis, que tudo importa a quantia de trezentos e setenta e tres mil e seiscentos e hum real 373\$601.<sup>1380</sup>

1765-11-28. Óbito de Nicolau de Freitas, em Monte Agudo, na paróquia dos Anjos.<sup>1381</sup>

---

<sup>1378</sup> IANTT, Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. João V*, livro 118, fólios 299v e 300.

<sup>1379</sup> IANTT, Feitos Findos, Fundo Geral, Letra N, maço 46, número 34.

<sup>1380</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13, fólio 19.

<sup>1381</sup> Virgílio Correia - “Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)”, in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.538.

#### 5.4.5.3 JOÃO GUILHERME RODRIGUES, LADRILHADOR (act.1750-1752)

1750-07-24. O mestre pedreiro Valentim Falcão e o mestre ladrilhador João Guilherme Rodrigues, morador na travessa dos Curas, freguesia dos Anjos, são companheiros num contrato de obras de construção de uma morada de casas.<sup>1382</sup>

1752-05-05. O mestre ladrilhador João Guilherme Rodrigues, morador na Travessa do Forno, foi testemunha de uma procuração.<sup>1383</sup>



Figura 223. Nicolau de Freitas, painel do claustro inferior do convento de São Francisco da Bahia, c.1746. Foto do autor.

<sup>1382</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 1 (actual cartório 2), livro 521, fólio 70.

<sup>1383</sup> Publicado por Lécio Leal na base de dados digital: *Ars Gest - Base de dados de artífices e artistas*, 2011. Disponível em: <https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos> [Março de 2018].

#### 5.4.6 OLARIA DA TRAVESSA DAS MAIAS – TRAVESSA DA BICA (1637-1767)

A Olaria da Travessa do Maia, ou da Travessa das Maias, situava-se nas proximidades da Bica dos Anjos, e por isso, por vezes, o arruamento foi identificado como Travessa da Bica.

Ainda nas primeiras décadas do século XVII, a olaria encontra-se referenciada como residência dos oleiros João Antunes e Jorge Esteves, em 1637.<sup>1384</sup>

Acompanhando crescente importância da produção de azulejos da olaria, o mestre ladrilhador Manuel Rodrigues foi vizinho e colaborador no início da actividade profissional, entre os anos de 1689 e 1701, do mestre oleiro António da Costa [2], e ambos foram testemunhas do testamento de Francisca Fernandes, avó da esposa do mestre ladrilhador, em 1689.

Entre 1718 e 1738, a Olaria da Travessa das Maias foi gerida pelo mestre oleiro Simão Gonçalves, e depois da sua morte a viúva arrendou a olaria ao mestre oleiro José dos Santos, que contou com a colaboração do oficial de oleiro João Leitão e do pintor de azulejos João Nunes Pereira.

Entre os anos de 1764 e 1769, com residência na Travessa da Bica, o pintor de azulejos Joaquim de Brito participou na sociedade de pintores de azulejo, e é provável que colaborasse com o oleiro Feliciano António, identificado como residente na mesma rua, em 1767.<sup>1385</sup>

##### 5.4.6.1 MANUEL RODRIGUES, MESTRE LADRILHADOR (act.1689-1713)

O mestre ladrilhador Manuel Rodrigues que residiu, primeiramente, na Travessa das Maias, nos Anjos, e depois na freguesia de Santa Catarina, a partir de 1702, granjeou algum reconhecimento entre os seus pares, e foi juiz do ofício na Irmandade de São José dos Carpinteiros, na companhia do mestre ladrilhador António Antunes [1], em 1692.

---

<sup>1384</sup> A referência consta do Rol de Confessados dos Anjos e foi publicada por Virgílio Correia - "Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)" in *Atlântida*, 1918, volume VIII, números 29-30, p.536.

<sup>1385</sup> IANTT, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Livro da Décima de Lisboa dos Anjos*, 1767, número 43, fólio 152v.

Manuel Rodrigues foi cliente da olaria do vizinho mestre oleiro António da Costa [2], e ambos foram testemunhas do testamento de Francisca Fernandes, avó da esposa do mestre ladrilhador, em 1689.

Manuel Rodrigues colaborou com o mestres ladrilheiros Domingos Antunes [1], de quem foi fiador no contrato para a Igreja de Santa Marta de Évora, em 1697, e com o mestre ladrilhador Manuel Luís, de quem passou a ser vizinho em Santa Catarina, em 1702. Colaborou também com o pintor Gabriel del Barco e foi testemunha do segundo casamento do pintor, em Santos, em 1701. A sua actividade está documentada nos desaparecidos azulejos da abóbada da capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Lisboa, nos anos de 1712 e 1713, e é provável que se prolongue pelas duas décadas seguintes.

Em 1745, Maria Domingas da Luz, viúva de Manuel Rodrigues, que residia na Travessa da Bica, primeira residência conhecida do mestre ladrilhador, passou uma procuração ao sobrinho Bartolomeu Antunes, mais uma vez sublinhando os estreitos laços que uniam as duas famílias.

### **cronologia**

1689-09-02. O azulejador Manuel Rodrigues, morador na Travessa da Maia, aos Anjos, é testemunha da aprovação do testamento de Francisca Fernandes, avó da sua mulher.<sup>1386</sup>

1690-02-14. Manuel Rodrigues assentou como irmão da Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça.<sup>1387</sup>

1692. Manuel Rodrigues e **António Antunes**, juízes do ofício de ladrilhador, elaboram uma petição solicitando que os mestres pedreiros fossem impedidos de realizarem obras do ofício de ladrilhador.<sup>1388</sup>

---

<sup>1386</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.81.

<sup>1387</sup> Ernesto de Sales - *Nosso Senhora dos Passos da Graça (de Lisboa) - Estudo Histórico da sua Irmandade com o título de "Santa Cruz e Passos"*, 1925, p.222.

<sup>1388</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p.88.

1697-12-31. Manuel Rodrigues, morador na "travessa que está defronte da Bica dos Anjos", foi fiador do ladrilhador **Domingos Antunes** no contrato para o fornecimento e assentamento dos azulejos para a Igreja de Santa Marta de Évora.<sup>1389</sup>

1701-04-18. Manuel Rodrigues, morador na Rua da Maia, nos Anjos, e o mestre ladrilhador **Manuel Luís**, morador na Rua de João Brás, em Santa Catarina, foram testemunhas do casamento de Gabriel del Barco com Maria Teresa Baptista.<sup>1390</sup>

1702-10-06. O ladrilhador Manuel Rodrigues, com residência na Rua de João Brás, em Santa Catarina, foi testemunha no testamento de Simoa dos Santos, irmã do ladrilhador **António Antunes**.<sup>1391</sup>

1712-1713. O ladrilhador Manuel Rodrigues executou o revestimento de azulejos da cúpula da Capela do Santíssimo Sacramento na Sé de Lisboa.<sup>1392</sup>

1745-01.14. Maria da Luz, viúva de Manuel Rodrigues, moradora na Travessa da Bica, outorga uma procuração ao mestre ladrilhador **Bartolomeu Antunes** para a cobrança de dívidas e inventário de bens e partilhas.<sup>1393</sup>

#### 5.4.6.2 ANTÓNIO DA COSTA [2], MESTRE OLEIRO (act.1687-1689)

Conhecemos apenas dois anos de actividade do mestre oleiro António da Costa, na Olaria da Travessa das Maias, nos Anjos, onde produziu azulejos para o mestre ladrilhador Manuel Rodrigues. Em princípio, será um homónimo do mestre oleiro António da Costa [1], que assumiu a gestão da Olaria da Travessa do Benedito, em 1689.

---

<sup>1389</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, p.65.

<sup>1390</sup> Virgílio Correia - "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos" in *A Águia*, 2ª série, volume XIII, números 77-78, 1918, p.169. IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registo de casamentos*, 1696-1706, C-6, fólio 66 e 66v.

<sup>1391</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.454.

<sup>1392</sup> Paula Figueiredo - *O espólio artístico das Capelas da Sé de Lisboa: abordagem cripto-histórica*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000, p.144.

<sup>1393</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório 12 B (actual cartório 1), livro 625, fólhos 16v-17.

## **cronologia**

1687-09-02. O mestre oleiro António da Costa [2] residia na travessa fronteira à bica dos Anjos, quando foi testemunha no testamento de C. Paula de Sampaio.<sup>1394</sup>

1689-09-02. O oleiro António da Costa [2] residia na Travessa da Maia, quando foi testemunha no testamento de Francisca Fernandes, avó da esposa do mestre ladrilhador **Manuel Rodrigues**.<sup>1395</sup>

### **5.4.6.3 SIMÃO GONÇALVES, MESTRE OLEIRO (act.1718-c.1737)**

O mestre oleiro Simão Gonçalves dirigiu a Olaria da Travessa das Maias pelo menos entre os anos de 1718 e o de sua morte, ocorrida por volta de 1737. No ano seguinte, Teresa Josefa, a viúva e tutora dos filhos menores, arrendou a olaria ao mestre oleiro José dos Santos.

## **cronologia**

1718-12-20. O oleiro Simão Gonçalves, morador de frente da Bica dos Anjos, foi testemunha do testamento do padre João Domingues de Miranda, bacharel da Santa Sé Oriental.<sup>1396</sup>

1739-09-24. Contrato de arrendamento da olaria da Travessa das Maias, firmado entre Teresa Josefa, viúva do oleiro Simão Gonçalves, e o oleiro **José dos Santos**.<sup>1397</sup>

### **5.4.6.4 JOSÉ DOS SANTOS, MESTRE OLEIRO (act.1739)**

O mestre oleiro José dos Santos, morador na Rua Direita dos Anjos, de quem não dispomos de mais nenhum registo, arrendou a Olaria da Travessa das Maias, por período de seis anos, pelo

---

<sup>1394</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, tabela 3.

<sup>1395</sup> Rosário Salema de Carvalho - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012, tabela 3.

<sup>1396</sup> José Queirós - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 1987, p.447.

<sup>1397</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório número 1 (actual cartório 2), livro 470, fólios 57-58.

valor anual de 45 mil réis, a partir de 1739. O pintor José Nunes Pereira e o oficial de oleiro João Leitão foram seus colaboradores.

### **cronologia**

1739-09-24. Contrato de arrendamento, da olaria da Travessa das Maias, firmado entre Teresa Josefa, viúva do oleiro **Simão Gonçalves**, e o oleiro José dos Santos pelo prazo de seis anos. O pintor **José Nunes Pereira**, morador na mesma rua e oficial de oleiro João Leitão, foram as testemunhas do acto notarial.

Em nome de Deos, Amem, saibão quantos este instrumento de arrendamento e obrigação/ virem que, no anno do nassimento Nosso Senhor Jezus Christo de mil e sette/centos e trinta e nove, em vinte e quatro dias do mes de Setembro, na cidade de Lisboa Ocidental, e Paço dos Tabelliães, parecerão presentes, de huma parte, Thereza Josefa,/ viuva de Simão Gonçalves, moradora na Traveça das Mayas, de fronte da/ bica dos Anjos, per sy e como cabeça de seo cazal e tutora de seos filhos/ menores, e da outra estava Jozé dos Santos, mestre oleiro e morador na Rua/ Direita dos Anjos. Logo por ella, Thereza Josefa, per sy e como tal cabeça de/ seo cazal e tutora dos ditos seos filhos menores, foi dito em presença de mim,/ tabelião, e testemunhas ao diante nomiadas, que he senhora e possuidora de huma/ propriedade de cazas, cita na dita Traveça das Mayas, que servem de ten/das de oleiro e outras que estão no beco, que está na mesma Traveça que tem/ estrebaria e palheiro por cuja razão se contratou com elle, Jozé dos/ Santos, para aver de lhe arrendar as ditas cazas que tem a dita officina de/ oleiro e as que estão no beco, como com effeito por esta escriptura e pela/ melhor via de direito lha arrenda e dá de arrendamento por tempo de/ seis annos, que andem ter seo principio em o primeiro de Janeiro do an/no que embora vira de setecentos e quarenta e andem findar no ul/timo de Dezembro do anno de setecentos e quarenta e cinco ou no dia/ que na verdade constar, de sorte que sejam seis annos completos, e por/ [fólio 57v] e por preço e renda em cada hum delles de quarenta e sinco mil reis, pagos/ as pagas costumadas, metade pelo São João e metade pello Natal, e sera/ o primeiro pagamento pelo São João do anno que vem e o segundo por Natal do/ mesmo, e na mesma forma hira fazendo os mais pagamentos/ pronta e semeillante, sem entrepollação alguma, nem para es/cuza de o fazer alegara nenhuns cazos porque em todos ha de fa/zer os pagamentos da dita renda por inteiro, de que não pedira quita/ baixa ou espera, nem fara emcampação das ditas cazas, as quais/ se obriga trazer bem tratadas quentes e abitadas, e porque neste/ arrendamento tão bem entra toda a offecina das ditas tendas, se fara/ de seus trastes hum rol pelo qual entregara elle rendeiro no fim des/te arrendamento; e dado que elle rendeiro falte

com os pagamentos a seos/ tempos a dita senhoria lhe podera remover este arrendamento e arrendar as/ ditas cazas a quem lhe parecer e sendo por mais renda sera para elle e se for/ por menos sera por conta delle rendeiro, porem pagando elle bem/ a renda a dita Senhoria se obriga fazer lhe bom este arrendamento durante/os ditos seis annos, durante os quais lhe não podera birar as ditas cazas para sy/ nem para arrendar a outrem hinda que mais renda lhe dem e assim aca/bados elles querendo a dita senhoria as cazas para sy ou para algum de seos filhos podera expulçar a elle rendeiro..."

[fólio 58] [...] sendo testemunhas presentes Jozé Nunes Pereira pintor, morador na dita traveça e João Leitão,/ ofical de oleiro e morador na dita traveça. [assinaturas] Joze dos Santos/ Joseph Nunes Pereira/ João Leitão.<sup>1398</sup>

#### 5.4.6.5 JOSÉ NUNES PEREIRA, PINTOR DE AZULEJOS (act.1739)

Em 1739, o pintor de azulejos João Nunes Pereira, morador na Travessa das Maias, foi um dos colaboradores do mestre oleiro José dos Santos.

#### **cronologia**

1739-09-24. O pintor José Nunes Pereira, morador na Travessa das Maias, foi testemunha do contrato de arrendamento da olaria da Rua das Maias, firmado entre Teresa Josefa, viúva do oleiro Simão Gonçalves, e o oleiro José dos Santos.<sup>1399</sup>

#### 5.4.6.6 ANTÓNIO PEREIRA, LADRILHADOR (act.1709-1742)

No início de actividade, o mestre ladrilhador António Pereira colaborou com as olarias de Santa Catarina, e com o mestre ladrilhador António de Abreu. Numa segunda fase, transferiu-se para os Anjos, e colabora com a olaria da Travessa das Maias, do mestre oleiro José dos Santos, próximo do qual residia, em 1740.

---

<sup>1398</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório número 1 (actual cartório 2), livro 470, fólios 57-58.

<sup>1399</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório número 1 (actual cartório 2), livro 470, fólios 57-58.

## cronologia

1709-07-11. O ladrilhador António Pereira foi o padrinho do filho pedro do mestre ladrilhador António de Abreu.<sup>1400</sup>

1709-08-15. O ladrilhador António Pereira, casado com Antónia de Jesus, morador na Rua da Esperança, em Santa Catarina, inscreveu-se na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque.<sup>1401</sup>

1736-09-02. António Pereira assinou a petição para a reforma do Regimento do Ofício de Ladrilhador.<sup>1402</sup>

1740-02-13. O mestre azulejador António Pereira, morador na Travessa da Bica, foi testemunha da procuração celebrada por João Rodrigues, mestre sapateiro.<sup>1403</sup>

1742-08-25 Óbito de António Pereira, conforme registo na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque.<sup>1404</sup>



Figura 224. Joaquim de Brito e Silva, *Alegoria a álgebra*, aula da esfera do colégio de Santo Antão-o-Novo, c.1745. Foto do autor.

<sup>1400</sup> Miguel Portela – “A arte do azulejo em Portugal nos séculos XVII-XVIII: à (re)descoberta dos seus mestres” in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.36-37.

<sup>1401</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

<sup>1402</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, p. 99.

<sup>1403</sup> IANTT, Cartórios Notariais de Lisboa, cartório número 1 (actual cartório 2), livro 472, fólio 66.

<sup>1404</sup> Sílvia Ferreira e Maria João Coutinho - *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, 2014, p.164.

## 5.4.7 OFICINA DE JOAQUIM DE BRITO E SILVA

### 5.4.7.1 FRANCISCO QUARESMA, LADRILHADOR (act.1716-c.1749)

Apesar de realizar o aprendizado em Santos, com o mestre ladrilhador Domingos Duarte, o ladrilhador Francisco Quaresma fixou residência nos Anjos, onde provavelmente colaborou com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes e com o pintor de azulejos Joaquim de Brito e Silva. Em 1750, a viúva de Francisco Quaresma casou-se com o pintor Joaquim de Brito e Silva.

#### **cronologia**

1716. Francisco Quaresma foi identificado como aprendiz do mestre ladrilhador **Domingos Duarte**, na Rua da Oliveira, na Paróquia de Santos.<sup>1405</sup>

1717. Francisco Quaresma foi identificado como aprendiz do mestre ladrilhador **Domingos Duarte**, na Rua da Oliveira, na Paróquia de Santos.<sup>1406</sup>

1736-09-02. O ladrilhador Francisco Quaresma assinou a petição dos ladrilheiros de Lisboa para as modificações ao regimento da confraria profissional.<sup>1407</sup>

1750-12-31. Maria Quaresma, viúva de Francisco Quaresma, casou-se como pintor de azulejos **Joaquim de Brito e Silva**.

---

<sup>1405</sup> AHSV, *Rol de Confessados do Mocambo e da Pampulha*, 1716, fólio 46.

<sup>1406</sup> AHSV, *Rol de Confessados de Santos-o-Velho*, 1717, fólio 46.

<sup>1407</sup> Rosário Salema de Carvalho – “O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa” in *Revista de Artes Decorativas*, 2011, número 5, pp.79-105.

#### 5.4.7.2 JOAQUIM DE BRITO E SILVA, PINTOR DE AZULEJOS (1716-1782)

Joaquim Brito e Silva nasceu nos Anjos, em 1716, numa família que gozava de algum apoio social, já que o desembargador da Casa da Suplicação, José Fiúza Correia, aceitou ser padrinho de baptismo do menino.<sup>1408</sup>

Numa primeira fase, a obra do pintor de azulejos está associada a Nicolau de Freitas, de quem foi provavelmente aprendiz, entre os anos de 1735 e 1740.

Nessa primeira fase, Joaquim de Brito realizou os azulejos para a Aula da esfera do colégio de Santo Antão-o-Novo.

Entre os anos de 1747 e 1750, o pintor, no âmbito da actividade da Grande Oficina, realizou os conjuntos figurativos para as salas de aulas e os silhares ornamentais rocaille com bustos de imperadores da escadaria conventual do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, da Ordem de São Filipe Néri, numa obra dirigida pelos mestres ladrilheiros Bartolomeu Antunes, João Antunes [2], João Nunes de Oliveira e António Antunes [2].<sup>1409</sup>

Em 1750, Joaquim de Brito casou-se com a viúva do ladrilhador Francisco Quaresma, com quem deve ter colaborado no princípio da actividade.<sup>1410</sup>

Em 1754, quando reclamou dívidas ao mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, Joaquim de Brito dirige uma pequena oficina na companhia de três jovens pintores - Manuel António de Góis, Eusébio da Silva e Sebastião Vieira -, que são unânimes em declarar que o pintor realizara muitas obras de azulejo para o mestre ladrilhador.<sup>1411</sup>

À Grande Oficina, coma excepção do pintor Nicolau de Freitas, se pode atribuir a monumental campanha de azulejos para os muros e bancos do tanque da Quinta Real de Queluz,

---

<sup>1408</sup> Proprietário da Quinta em Alcântara, José Fiúza Correia desempenhou, durante alguns anos, o cargo de corregedor do crime do bairro de Alfama, em Lisboa. Foi desembargador da Relação do Porto, desembargador extravagante da Casa da Suplicação, e desembargador dos agravos do mesmo tribunal, a partir de 1706.

<sup>1409</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144.

<sup>1410</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Anjos, *Livro de registo de casamentos*, 1744-1754, C-6, fólios 176v e 177.

<sup>1411</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, n.º 12, p.148.

documentados nos recibos do mestre ladrilhador João Nunes de Oliveira, em 1755, e na medição de João Antunes [2], em 1756.<sup>1412</sup>

Os painéis que decoram as duas margem do lago artificial, apesar dos muitos restauros, e da qualidade muitas vezes incipiente e irregular do pincel, são uma das criações mais interessantes da azulejaria portuguesa, ao reconstituir o cenário de uma extensa paisagem ribeirinha, pontuada por nobres e personagens populares, para acompanhar os passeios de barco da família real.

Entre os anos de 1764 e 1769, em colaboração com a Olaria da Travessa das Maias, do mestre oleiro Feliciano António, Joaquim de Brito participou na sociedade de pintores de azulejos, liderada por Sebastião de Almeida e José dos Santos Pinheiro, num processo de continuidade com as parcerias estabelecidas com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, pelo menos desde 1747.

Entre os anos de 1771 e 1778, Joaquim de Brito forneceu os desaparecidos azulejos para o Hospital de São José, num ciclo de encomendas em que também participou o pintor José dos Santos Pinheiro, antigo companheiro de sociedade.

Depois do falecimento da esposa em 1775, e de um segundo casamento, Joaquim de Brito e Silva vem residir para a Rua das Trinas e colaborar com as olarias do Mocambo, freguesia onde faleceu em 1782.



Figura 225. Grande Oficina, painéis do tanque da Real Quinta de Queluz, 1754-1755. Foto Teresa Verão.

---

<sup>1412</sup> Sobre o conjunto, veja-se António Caldeira Pires - *A história do Palácio Queluz, 1924-1926*, volume I, pp.294-296.



Figura 226. Grande Oficina. Joaquim de Brito e Silva. *Lógica*. Sala de aula do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, 1747-1750. Foto do autor

### **cronologia**

1716-05-22. Bartolomeu de Brito, a mulher Ana Maria e o padrinho, o Dezembargador José Fiúza Correia, baptizaram o menino Joaquim na Paróquia dos Anjos.

Aos vinte e dous de Mayo de mil e settecentos e dezasseis baptizei Joachim, filho de Bertholomeu de Brito, baptizado em Santa Justa e de sua mulher Ana Maria, baptizada em Santo Estevão de Alfama; padrinho, o Dezembargador Joseph Fiuza Correa.<sup>1413</sup>

---

<sup>1413</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Anjos, *Livro de registo de baptismos*, 1710-1728, B-5, fólio 155v.

c.1740. [atribuição] No âmbito da actividade da grande Oficina, Joaquim de Brito e Silva pintou os azulejos para a Aula da Esfera do colégio de Santo Antão-o-Novo.

1747-1750. [atribuição] No âmbito da actividade da grande Oficina, Joaquim de Brito e Silva pintou os painéis das salas de aula do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, da Congregação de São Filipe Néri, com as representações das disciplinas académicas ladeadas por bustos dos filósofos da Antiguidade e os painéis das escadas com bustos dos imperadores, numa empreitada conduzida pelos mestres ladrilhadores **Bartolomeu Antunes, João Antunes** [2], **João Nunes de Oliveira** e **António Antunes** [2].<sup>1414</sup>

1750-12-31. Joaquim de Brito e Silva casou-se com Maria Quaresma, viúva de **Francisco Quaresma**, na paróquia dos Anjos.

Aos trinta e hum de Dezembro de mil e setecentos e sincoenta, nessa Parochial dos Anjos, em minha prezença, na forma do sagrado Concilio Tridentino, se receberam Joachim de Brito e Silva com Maria Quaresma. Elle, contrahente, bautizado nessa igreja, e filho de Bartholomeu de Brito e Silva e de sua mulher Anna Maria. Ella, contraente, tambem bautizada nessa igreja, e filha de João Francisco e de sua mulher Maria da Costa, e veuva, a contraente, de Francisco Quaresma, que faleceo nesta freguesia, e nela ambos os contrahentes moradores; assistiram a esse matrimonio, como testemunhas, João Francisco de Sousa e Manoel de Brito e Silva, ambos moradores nesta freguesia era *ut supra*.<sup>1415</sup>

1754-10-23. O mestre pintor de azulejos Joaquim de Brito declara-se credor de 128 mil reis, nos autos de inventário e partilhas do mestre ladrilhador **Bartolomeu Antunes**. Entre as testemunhas que depuseram a seu favor, encontram-se os jovens pintores de azulejo **Manuel António de Gois, Sebastião Vieira** e **Eusébio da Silva**, todos moradores no Bairro das Olarias, aos Anjos.

---

<sup>1414</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, número 12, pp.142-144.

<sup>1415</sup> IANTT, Arquivos Paroquiais, Paróquia de Anjos, *Livro de registo de casamentos, 1744-1754, C-6*, fólios 176v e 177.

Diz Joaquim de Britto, mestre pintor de azulejo, que Bertholomeu Antunes, falecido, lhe ficou devendo a quantia de cento e vinte e oito mil reis procedidos de pintura de azulejo que o dito lhe mandara fazer para as suas obras do seu ofício de ladrilhador.<sup>1416</sup>

1755. [atribuição] Joaquim de Brito colaborou, no âmbito da Grande Oficina, na pintura dos azulejos para as conversadeiras e paredes laterais do tanque da Real Quinta de Queluz, em parceria com o mestre ladrilhador **João Nunes de Oliveira**.<sup>1417</sup>

1764-12-16. Joaquim de Brito, morador na travessa da Bica, da freguesia dos Anjos, participou na criação de uma sociedade de pintores para o «tráfico e laboração de pintar azulejo e mais pertences do mesmo emprego», na companhia de **Sebastião Inácio de Almeida**, **José dos Santos Pinheiro**, **Valentim de Almeida** e **Bernardo José de Sousa**. Brito apresentou Félix José Ferreira, ourives da prata, seu vizinho, como fiador.<sup>1418</sup>

1769-07-06. Joaquim de Brito, morador na Travessa da Bica, na freguesia dos Anjos, assinou o acordo de dissolução da sociedade de pintores de azulejo.<sup>1419</sup>

1771. Joaquim de Brito pintou um registo com a representação de São José, com 173 azulejos, para o Hospital de São José, pelo valor de 3.520 réis.<sup>1420</sup>

1775. Joaquim de Brito realizou a pintura de dois painéis e retoques de outros para o Hospital de São José.<sup>1421</sup>

1775-11-29. Maria Quaresma, a esposa de Joaquim de Brito e Silva, faleceu na Paróquia dos Anjos.<sup>1422</sup>

---

<sup>1416</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>1417</sup> Sobre o conjunto, veja-se António Caldeira Pires - *A história do Palácio Queluz, 1924-1926*, volume I, pp.294-296.

<sup>1418</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

<sup>1419</sup> Rui Manuel Mesquita Mendes - "Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino in *ARTIS ON*, 2018, número 6, pp.45-59.

<sup>1420</sup> Vítor Ribeiro – "Ceramistas do século XVIII" in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.4.

<sup>1421</sup> Vítor Ribeiro – "Ceramistas do século XVIII" in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.4.

<sup>1422</sup> IANTT, Paróquia dos Anjos, *Livro de registos de óbitos, 1766-1785*, O-6, fólio 117.

1778. Joaquim de Brito recebeu 17.880 reis por trabalhos não identificados para o Hospital de São José.<sup>1423</sup>

1782-02-21. Joaquim de Brito e Silva, casado com Maria Caetana do Espírito Santo, morador na Rua das Trinas, faleceu na Paróquia de Santos-o-Velho.

Em os vinte e hum dias do mez de Fevereiro de mil e settecentos e oitenta e dous, faleceu, com todos os sacramentos, Joaquim de Britto e Silva, cazado com Maria Caetana do Espirito Santo, morador na Rua de São Bento as Trinas dessa freguesia de Santos o Velho, foi sepultado nessa Igreja, de que fiz o presente assento, que assinei. Dia e era *ut supra*.<sup>1424</sup>

#### 5.4.7.3 MANUEL ANTÓNIO DE GÓIS, PINTOR (1730-1790)

O pintor Manuel António de Góis nasceu na paróquia do Socorro, em 1730, e o seu percurso é um bom exemplo da aprendizagem da pintura dos azulejos como um primeiro passo para o desenvolvimento de uma carreira de pintor, ainda que fora dos círculos de Lisboa.

Na juventude, Manuel de Góis foi vizinho da olaria da Travessa dos Curas - Travessa do Forno, nos Anjos, onde foi aprendiz do pintor Joaquim de Brito e Silva, como se pode inferir pelo testemunho nos autos de inventário das dívidas do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, em 1754.

No ano seguinte, integrado na oficina de Joaquim de Brito, Manuel António de Góis participou na pintura dos azulejos do tanque da Real Quinta de Queluz, obra conduzida sob a direcção do mestre ladrilhador João Nunes de Oliveira.

Depois de uma curta carreira como pintor de azulejos, Manuel de Góis associou-se ao pintor Sebastião Carvalho, de Cascais, e fixou-se na Ericeira, onde se dedicou à pintura dos tectos e ao douramento de retábulos, actividade documentada na igreja da Misericórdia no ano de 1761 e na de São Pedro, em 1763.<sup>1425</sup>

---

<sup>1423</sup> Vítor Ribeiro – “Ceramistas do século XVIII” in *Arquivo Histórico Português*, volume XI, 1917, p.4.

<sup>1424</sup> IANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, *Livro de registos de óbitos*, 1769-1783, O-8, fólio 215v.

<sup>1425</sup> Sérgio Gorjão - *Arte Sacra - Museu da Santa Casa da Misericórdia da Ericeira*, 1994 e Manuel Batoréo - *A pintura e os pintores da Santa Casa da Misericórdia da Ericeira*, 1998, pp. 28-32.

O tecto de caixotões da nave da igreja da Misericórdia, com grandes cartelas com composições ingénuas representando os irmãos da Misericórdia no desempenho das sete obras corporais, nas sete espirituais, e nos sete Sacramentos, é uma demonstração cabal dos limites da formação pictórica de Manuel António de Góis, em que o discurso ornamental foi preponderante.<sup>1426</sup>

Segundo Cirilo Wolkmar Machado, “o pintor de figura” Manuel de Góis foi empregado da Real Fábrica de Louça do Rato, uma colaboração que não se encontra documentada e parece pouco provável, já que o pintor, que vivia na Ericeira, casou-se, em 1764, no Turcifal, com D. Cristina Antónia de Oliveira, e em 1771, ambos residiam na Paróquia de São Domingos de Fanga da Fé, actualmente no Concelho de Mafra, onde fizeram baptizar o filho Luís.

Por esses anos, Manuel António de Góis fez uma incursão como pintor a óleo, e desse esforço chegou ao nossos dias a representação dos quatro Evangelistas para o tecto da casa do despacho da Irmandade dos Clérigos Pobres, da Igreja de São Pedro de Torres Vedras, como identificou Cirilo Volkmar Machado.

Em 1775, Manuel António de Góis abandonou definitivamente os pincéis para se dedicar à administração do Casalinho da Serra, na Lobagueira, termo de Torres Vedras, que arrendou a D. Pedro Correia de Almeida e Menezes.

Em 1790, no assento de óbito na Fanga da Fé, Manuel António de Góis foi identificado com a patente de alferes, provavelmente tendo sido integrado na carreira militar com o patrocínio do sogro, o capitão Luís António de Oliveira.

O mais novo dos seus muitos filhos, Bernardo António Oliveira de Góis, foi discípulo e ajudante de Cirilo Wolkmar Machado, ajudando-o na compilação da *Coleccção de Memórias*, o que valeu ao pai uma excepcional resenha biográfica, a única que o teórico e historiador dedicou a um pintor de azulejo do século XVIII.

---

<sup>1426</sup> Celso Mangucci - A escritura das imagens. A narrativa didáctica das Obras de Misericórdia in *Um compromisso para o futuro. 500 anos da primeira edição impressa do Compromisso da Confraria da Misericórdia*, 2017, pp.201-202.



Figura 227. Grande Oficina de Lisboa, alegretes do canal da Real Quinta de Queluz, 1754-1755. Foto do autor

## **cronologia**

1730-09-19. António de Góis, de Tomar, e Antónia Maria de Jesus, de Alhandra, baptizaram o filho Manuel, na Paróquia do Socorro.

Em dezanove de Setembro de mil setecentos e trinta, baptizei, digo, pus os santos oleos em Manuel, filho de Antonio de Goes e de Antonia Maria de Jezus, moradores na Rua dos Cavaleiros, e recebidos em a freguesia de Sam João Baptista da Vila de Alhandra, nasceo em sinco de Agosto proximè passado; a qual criança, por nascer fraquinha, foi baptizada em caza, pelo Reverendo Padre Manoel Monteiro Caldeira, capellão nesta Igreja. Forão padrinhos do catholicismo, o dito Manoel Monteiro Caldeira e o Reverendo Doutor Heytor Pessoa de Amorim.<sup>1427</sup>

1754-10-23. O pintor de azulejos Manuel António de Góis, de vinte e quatro anos, morador na Travessa do Forno, testemunhou que o pintor **Joaquim de Brito e Silva**, realizou vários trabalhos de pintura de azulejo para o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.

Manoel Antonio de Goes, pintor de azulejo, morador na Travessa do Forno, freguesia dos Anjos, de idade de vinte e quatro annos, testemunha que jurou aos santos

<sup>1427</sup> IANTT, Paróquia de Socorro, *Livro de registos de baptismos*, 1729-1736, B-9, fólio 59v.

evangelhos e do costume disse nada. [Fólio 2] Petissam. E preguntado pello contheudo na petissam, disse que sabe pelo ver que o justeficante pintara muita obra de azulejo a Bartholomeu Antunes, falecido mestre ladrilhador, e sabe por lho dizer as filhas desse a seu Pay, digo, que seu Pay tinha contas com o justeficante, que lhe hera devedor e mais não disse.<sup>1428</sup>

1755. [atribuição] Azulejos do tanque da Quinta Real de Queluz, em parceria com Joaquim de Brito e Silva.

1761-1762. Manuel António de Góis, em parceria com o pintor Sebastião de Carvalho de Cascais, recebeu diversas verbas correspondentes ao douramento do retábulo da capela-mor e da pintura do tecto da Misericórdia da Ericeira.<sup>1429</sup>

1763-04-11. Manuel António de Góis contratou a pintura do tecto e o douramento do retábulo da capela-mor da Igreja de São Pedro da Ericeira.<sup>1430</sup>

1764-08-16. Manuel António de Góis casou-se com Dona Cristina Antónia de Oliveira, no Turcifal, termo de Torres Vedras.

Aos dezasseis dias do mês de Agosto de mil setecentos secenta e quatro annos, pelas oito horas da menham, por despacho do Excelentissimo Senhor Cardeal Patriarcha, na Ermida de Santa Izabel, de licença minha, a qual o Senhor Prior se Santa Maria do Castello da Vila de Torres Vedras, e em minha presença, e das testemunhas Antonio Caldeira de Araujo Gorjão, e do Reverendo Padre João Sanches da Silva, thesoureiro desta igreja, se cazarão por palavras de presente guardando em tudo a forma do Sagrado Concilio Tridentino e Constituição, como manda a Santa Madre Igreja Romana, Manoel Antonio de Goes, natural da freguesia de Nossa Senhora do Socorro, da Cidade de Lisboa da freguesia do Socorro, filho de Antonio de Goes, natural da Vila de Thomar, da freguesia de São João Baptista, onde foi baptizado, e de sua mulher Antonia Maria de Jezus, natural e baptizada na Vila de Alhandra, freguesia de João Baptista, onde foi baptizada, e se receberão; com Cristina Antonia de Oliveira, natural e baptizada neste lugar do Turcifal, freguesia de Santa Maria Magdalena, onde se desobrigou a Quaresma proximê passada, e o contrahente se desobrigou na Vila da Ericeira, filha de Luis Antonio de Oliveira, natural da cidade de Lisboa, da freguesia de

---

<sup>1428</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>1429</sup> Manuel Batoréo - *A pintura e os pintores da Santa Casa da Misericórdia da Ericeira*, 1998, pp.31-33.

<sup>1430</sup> Manuel Batoréo - *A pintura e os pintores da Santa Casa da Misericórdia da Ericeira*, 1998, pp.40-43.

Santos Velhos, onde foi bapizado, e de sua mulher Tereza Vitoria, natural desse lugar do Turcifal, onde foi baptizada, e se receberão, testemunhas presentes Antonio Caldeira de Araujo Gorjão, e o Reverendo Padre João Sanches da Silva, thezoureiro desta igreja, que ambos aqui assinarão, de que fis esse acento, dia era *ut supra*.<sup>1431</sup>

c. 1765-1770. Manuel António de Góis realizou as telas com a representação dos quatro evangelistas para o tecto da casa do despacho da Irmandade dos Clérigos Pobres da Igreja de São Pedro de Torres Vedras.<sup>1432</sup>

1771-10-30. Manuel António de Góis e Cristina Antónia de Oliveira, que residiam na Lobagueira, baptizaram o filho Luís, na Paroquia da São Domingos da Fanga da Fé, em Mafra.

Aos trinta dias do mês de Outubro de mil e setecentos e cetenta e hum, baptizei, solenemente, e pus os santos olios, a Luis, que nasceo a vinte e dois do dito mes, filho de Manuel António de Goes e de D. Christina Antonia de Oliveira, e forão recebidos na freguezia de Santa Maria Magdalena do lugar do Turcifal, neto pela parte paterna, de Antonio de Goes e de Antonia Maria de Jesus, e forão recebidos na freguezia de São João Baptista da Vila de Alhandra; e pela parte materna, do capitam Luis Antonio de Oliveira e de D. Thereza Vitoria de Carvalho, moradores no lugar do Turcifal e na mesma freguezia forão recebidos; forão padrinhos o Doutor Luis Paulo Bandeira Portugal, vigario da vara de Torres Vedras, e tocou com prenda de Nossa Senhora, o padre Bernardo Antonio, do lugar da Lobagueira, desta freguezia, de que fiz este assento dia, era *ut supra*.<sup>1433</sup>

1773-10-17. Manuel António de Góis e Cristina Antónia de Oliveira, que residiam na Lobagueira, baptizaram o filho Joaquim, na igreja de São Domingos de Fanga da Fé, em Mafra.<sup>1434</sup>

1775-08-23. Manuel António de Góis arrendou o Casalinho da Serra, na Lobagueira, termo de Torres Vedras, a D. Pedro Correia de Almeida e Menezes.<sup>1435</sup>

---

<sup>1431</sup> IANTT, Paróquia de Turcifal, *Livro de registo de casamentos*, 1756-1772, C-4, fólhos 89v-90.

<sup>1432</sup> Cirilo Volkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, pp.318-319.

<sup>1433</sup> IANTT, Paróquia de Mafra, *Livro de registo de baptismos*, 1770-1785, B-3, fólho 2v.

<sup>1434</sup> IANTT, Paróquia de Mafra, *Livro de registo de baptismos*, 1770-1785, B-3, fólho 9v-10.

<sup>1435</sup> Francisco de Sousa Viterbo - *Noticia de alguns pintores portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Segunda série, 1906, pp.47-49.

1775-10-26. Manuel António de Góis e Cristina Antónia de Oliveira, com residência na Lobagueira, baptizaram o filho **Bernardo [António Oliveira de Góis]**, na paróquia de Fanga da Fé.<sup>1436</sup>

1790-12-25. Registo do óbito do alferes Manuel António de Góis.

Aos vinte e simco do mez de Dezembro de mil e setecentos e noventa, faleceo da vida presente, Alferes Manoel Antonio de Goes, levou os sacramentos da Penitencia, e sagrado viatico e não o da Estremaunção, por não dar lugar a moléstia; era cazado com Dona Christina Antonia de Oliveira, foi amortalhado no habito de Sam Francisco, acompanhado de seis cruces e nove padres, sepultado de mala [?], dentro dessa Igreyja de Sam Domingos da Fanga de Fe; não fez testamento, de que fiz esse assento dia mez e era ut *supra*.<sup>1437</sup>

1823. Cirilo Volkmar Machado, na *Colecção de Memórias*, com a ajuda de Bernardo António Oliveira de Góis, escreveu uma pequena nota biográfica do pintor Manuel António de Góis.

Concedido por Sua Magestade, tive por meu Ajudante nas Obras Reaes, de Mafra, e Ajuda, Bernardo Antonio d'Oliveira Goes, filho de Manoel Antonio de Goes, natural do lugar da Lobageira, Freguezia de São Domingos da Fanga da Fé, termo da Villa de Torres Vedras: seu pae tambem foi Pintor de figura empregado pelo Marquez de Pombal na fabrica dos azulejos, da qual se retirou para as Provincias por desgosto de intriga: pintou, em Torres Vedras na casa do Despacho da Irmandade dos Clerigos Pobres, na Igreja de S. Pedro, os 4 Evangelistas, na Villa da Ericeira; e em Mortagua existem obras suas; porém depois que casou deu-se ao trabalho de cuidar nas suas fazendas, e em huma dizimaria que alcançou, por cujas occupaões, se deixou totalmente da Arte. Era natural de Lisboa, baptisado na freguezia do Socorro; Morreo em 1789, de idade de 54 annos. Jaz na sobredita Igreja de S. Domingos da Fanga da Fé. Deixou 10 filhos vivos, o meu Ajudante Bernardo Antonio é o mais novo.<sup>1438</sup>

---

<sup>1436</sup> IANTT, Paróquia de Mafra, *Livro de registo de baptismos*, 1770-1785, B-3, fólio 27v.

<sup>1437</sup> IANTT, Paróquia de Mafra, *Livro de registo de óbitos*, 1782-1808, 0-3, fólio 54v.

<sup>1438</sup> Cirilo Volkmar Machado - *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, pp.318-319.

#### 5.4.7.4 SEBASTIÃO VIEIRA, PINTOR DE AZULEJOS (c.1730-act.1754)

O pintor de azulejos Sebastião Vieira, morador no forno do tijolo, nos Anjos, sobrinho Joaquim de Brito e Silva, foi também aprendiz e oficial do pintor.<sup>1439</sup>

##### **cronologia**

1754-10-23. O pintor de azulejos Sebastião Vieira, de 24 anos, morador no Forno do Tijolo, testemunhou a favor do pintor Joaquim de Brito e Silva, nos autos de partilha do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.

Sebastiam Vieyra Pintor de azule/jo morador no forno do tijolo fregue/zia dos Anjos de idade de vinte/ e quatro annos testemunha que/ jurou aos santos evangelhos e do/ costume disse ser sobrinho do jus/tificante mas que dezia a verda/de [fólio 2]

E preguntado pelo contheudo/ na petisam do justeficante disse que/ sabe pello ver que este pintara [folha] pintara varias obras de azulejo a Ber/tholomeu Antunes, fallecido mestre/ ladrilhador, e sabe que este lhe hera/ devedor, mas nam sabe que quanthia,/ e mais não disse, e o que dito tem o sa/be pellas rezoens ditas, e assinou com/ o enqueredor, e eu, Rodrigo Mano/el Barreto, o escrevi. [Assinatura] Sebastião Vieira.<sup>1440</sup>

#### 5.4.7.5 EUSÉBIO DA SILVA, PINTOR DE AZULEJOS (c.1735-act.1754)

Só conhecemos o princípio da carreira do pintor de azulejos Eusébio da Silva, morador atrás dos lagares, nos Anjos, que foi aprendiz do pintor Joaquim de Brito e Silva.<sup>1441</sup>

##### **cronologia**

1754-10-23. O pintor de azulejos Eusébio da Silva, com apenas 19 anos, morador atrás dos lagares das Olarias, testemunhou a favor do pintor Joaquim de Brito e Silva nos autos de partilha do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes.

---

<sup>1439</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, n.º 12, p.148.

<sup>1440</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.

<sup>1441</sup> Celso Mangucci - "A estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)" in *Al-madan*, 2003, 2ª série, n.º 12, p.148.

Euzebio da Silva, pintor de azulejo, atras dos lagares, freguezia dos Anjos, de idade de dezanove annos, tes/temunha que jurou aos Santos E/vangelhos, e do costume disse nada. [fólio 2] E preguntado pelo contheudo/ na petição, disse que sabe pello ver,/ que o justeficante pintara mui/tas obras de azulejo a Bartholomeu/ [ verso] Bertholomeu Antunes, fallecido mes/tre ladrilhador, e muitas vezes ouvio/ achar ao justeficante em vida do di/to Bertholomeu Antunes, que elle/ lhe hera devedor das ditas obras, mas/ não sabe a quantia certa, e mais/ não disse, e o que dito tem, o sabe/ pellas rezoens ditas, e assinou com/ o enqueredor, e, eu Rodrigo Mano/el Barreto, o escrevi. [assinatura] Euzebio da Silva.<sup>1442</sup>

---

<sup>1442</sup> IANTT, Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra B, *Inventário de Bens de Bartolomeu Antunes*, maço 20, número 13.